



**CARLOS RENATO LOPES**

**IDENTIDADES, PODERES E  
SABERES EM UM PROGRAMA  
POPULAR DA TELEVISÃO  
BRASILEIRA – UMA ABORDAGEM  
DISCURSIVA**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, sob orientação da Profa. Dra. Anna Maria Carmagnani.**

**Universidade de São Paulo**

**2000**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pela liberdade e encorajamento que me permitiram ir sempre adiante.

À Professora Anna Maria Carmagnani, pela orientação, bom humor e paciência com que tanto me ouviu falar de Ratinho e afins.

À CAPES pela concessão da Bolsa de Mestrado que me permitiu concluir esta dissertação.

Aos meus amigos e colegas do “English on Campus” e do Mestrado em Língua Inglesa da USP, pelo interesse e apoio.

A todos os meus professores do programa de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana (LILINA) da USP, pelo respeito e constante incentivo.

## RESUMO

O presente trabalho situa-se na convergência interdisciplinar entre a Análise do Discurso de linha francesa e os estudos da mídia na pós-modernidade. Nele pretende-se demonstrar, com base na observação de 10 episódios de um programa popular da televisão brasileira (o *Programa do Ratinho*), como existe no gênero uma tendência crescente de dispersão de identidades, poderes e saberes.

Embora limitados por regras discursivas que determinam sua produção e exibição, esses programas se caracterizam pela constante negociação e redefinição dos limites de poder dos diferentes sujeitos envolvidos – apresentadores, convidados leigos e especialistas, público da platéia e audiência doméstica.

Propõe-se que tal tendência à dispersão está ligada ao fenômeno marcadamente pós-moderno da dispersão dos sentidos, promovida por sua vez em grande parte pela multiplicidade de vozes que se fazem ouvir, com níveis desiguais de poder, nos formatos da mídia contemporânea.

No programa popular brasileiro em questão, observa-se uma aparente contradição no que diz respeito à construção de poderes e saberes. Por um lado, a multiplicação potencial das diversas vozes no programa sugere uma situação mais ou menos caótica, na qual os discursos circulam sem uma hierarquia nítida ou estável. Por outro lado, há uma valorização visível das narrativas da experiência pessoal dos participantes, experiência essa que tende a desbancar a autoridade do discurso oficial da ciência – o discurso especializado dos psicólogos, advogados e médicos – e a assumir o status de parâmetro de autenticidade.

Nesse sentido, a autenticidade do conhecimento (e também do poder) torna-se maior quanto melhor construída e articulada no espaço concreto do programa popular, ainda que isso implique em uma maximização do elemento performático, que nesse contexto se equivale à verdade autenticada.

**Palavras-chave:** discurso; identidade; televisão; talk show; Programa do Ratinho

## ABSTRACT

This dissertation is situated in the interdisciplinary convergence between the French approach to discourse analysis and the Media Studies in postmodernity. We set out to demonstrate, based on the observation of 10 episodes of a popular Brazilian TV program (*Programa do Ratinho*), how the genre is marked by a growing tendency towards the dispersion of identities, power and knowledge.

Despite being restrained by discursive rules which determine their production and exhibition, these programs are characterized by constant negotiation and redefinition of the limits of power of the different subjects involved – hosts, lay and expert guests, and the audiences at home and in the studio.

We propose that such tendency towards dispersion is associated with the markedly postmodern phenomenon of the dispersion of meanings, which in turn is grounded partly on the multiplicity of voices which are heard, at unequal levels of power, in the contemporary media formats.

On the Brazilian popular broadcast in question, we observe an apparent contradiction regarding the construction of power and knowledge forms. On the one hand, the potential multiplicity of voices on the show points to a rather chaotic situation, in which discourses circulate without a distinct or stable hierarchy. On the other hand, there is a clear emphasis on the participants' narratives of personal experience, of the kind that tend to debunk the authority of the official discourse of science – the expertise discourse of psychologists, lawyers and doctors – and to take on the status of parameters of authenticity.

In this connection, the authenticity of knowledge (and also of power) becomes all the greater the better it is constructed and articulated within the concrete space of the popular broadcast, even if this implies a maximization of the performative element, which in this context is equivalent to authenticated truth.

**Key-words:** discourse; identity; television; talk show; Programa do Ratinho

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>CAPÍTULO I: TALK-FREAK SHOW: UM GÊNERO PÓS-MODERNO</b>	20
1. O talk show com participação popular nos Estados Unidos: as origens no rádio	20
2. A transição para a televisão	25
3. Os talk shows nos anos 90: de <i>talk</i> a <i>freak</i>	30
4. Talk shows e programas de auditório: uma ponte possível	36
5. Os programas de auditório no Brasil: ascensão e queda	38
6. Silvio Santos, TV S e a volta dos programas de auditório	42
7. Uma descrição do <i>Programa do Ratinho</i>	45
7.1. Picadeiro em horário nobre	46
7.2. Os participantes fixos	50
7.3. Quadros e rotinas	56
8. O talk-freak show na condição pós-moderna	60
<b>CAPÍTULO II: SUJEITOS MIDIÁTICOS: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NO TALK-FREAK SHOW</b>	66
1. Do indivíduo moderno ao sujeito pós-moderno	66
2. Sujeito discursivo, sujeito dialógico	70
3. Contrato de expectativas em caos organizado	79
3.1. O público em ação	80

3.2. Os assistentes do caos	87
3.3. O povo no palco	94
3.4. O mestre do picadeiro	98
4. Ludicidade e polissemia	108
<b>CAPÍTULO III: PODERES - SABERES EM MEDIAÇÃO</b>	112
1. Poder como relação: saber, resistência e verdade	113
2. Poder midiático: representatividade, performance e ação	119
2.1. Vox Populi	121
2.2. “Vamo cuidá desse caso aí”	125
2.3. “Tem água ou não tem?”	132
3. Construindo os saberes	138
<b>CAPÍTULO IV: SABERES POPULARES E SABERES ESPECIALIZADOS</b>	140
1. Especialistas em xeque	142
2. O que terá acontecido em João Pessoa?	148
3. Dispersão polifônica	165
<b>CONCLUSÃO</b>	167
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	173

## INTRODUÇÃO

Cultura popular como objeto de estudos acadêmicos e como tema de debates sociais mais amplos nunca esteve tão em evidência quanto nas últimas duas décadas. São diversos os esforços de analisar os fenômenos culturais populares em suas diferentes manifestações e sob uma variedade de perspectivas e disciplinas. Rock n' roll, rap, cinema hollywoodiano, histórias em quadrinhos, revistas femininas, tablóides sensacionalistas, sitcoms, talk shows de rádio e televisão, arte de rua, e até mesmo moda se tornaram conteúdos de cursos universitários e temas de dissertações. Em comum nesses esforços está a percepção do papel de destaque que a cultura popular tem exercido na estrutura das sociedades ocidentais contemporâneas, chegando em alguns casos a representar um autêntico suporte em que se apóiam sentimentos de identidade nacional, debates estéticos, formas de resistência política e instrumentos de poder.

A cultura popular tal como é produzida e veiculada pelos meios de comunicação hoje disponíveis – em especial a televisão – se apresenta, de fato, como uma fonte complexa de práticas sociais que influenciam atitudes e articulam tendências nas sociedades atuais. Na tentativa de quantificar e qualificar os efeitos da televisão em públicos específicos, têm sido publicados nos últimos anos uma série de trabalhos que se propõem a avaliar questões tais como a violência e seus efeitos em platéias infantis, a caracterização do universo feminino nas telenovelas ou do universo jovem nos sitcoms, o papel dos telenoticiários como articulador de posições políticas, entre tantos outros (vide Goodwin and Whannel, 1991; Newcomb, 1994; Bourdieu, 1997; Geraghty and Lusted, 1998). Com efeito, programas de televisão dos mais distintos formatos têm sido investigados sob essa perspectiva dos efeitos da mídia, como por exemplo o trabalho pioneiro de Ang (1985 *apud* Kellner, 1995) sobre os modos distintos como era interpretado o extinto seriado norte-americano *Dallas* por diferentes platéias.



Mais recentemente, os programas tidos como populares – ou popularescos, conforme se escolha abordá-los – passam a assumir um lugar de destaque em estudos acadêmicos e debates centrados em grande parte na questão da “qualidade” da televisão. Muito se falou no final da década de 90 sobre os programas “apelativos” da televisão brasileira e a queda de nível estético e moral para que esses programas aparentemente estariam contribuindo. Tais discussões sugerem um sentimento de inquietação no ar, uma sensação de mal-estar que não cansa de apontar para “a baixaria dos programas” como seu maior sinalizador.

Estimulados por esses debates e atentos para essa inquietação, decidimos focar este trabalho no fenômeno dos programas populares(cos) da televisão brasileira do final da década de 90. Apoiando-nos em uma vertente de estudos da mídia – estudos que reconhecem as manifestações eletrônicas de cultura popular como práticas sociais dignas de reconhecimento e investigação crítica –, bem como teorias interdisciplinares de cultura e sociedade, em especial a Análise do Discurso de linha francesa, vemos como promissora a possibilidade de investigar um filão de programa popular relativamente nova na televisão brasileira, mas que tem demonstrado um poder de alcance amplo (e durador) perante larga parcela do público. Trata-se mais especificamente dos programas em que pessoas comuns do povo ocupam o foco das atenções, quer como público-alvo em cujo interesse se apresentam “assuntos populares” em linguagem mais acessível e direta – em comparação, digamos, com os tradicionais semanários jornalísticos da Rede Globo de Televisão –, quer como protagonista de suas próprias histórias e mazelas pessoais reencenadas diante de uma platéia de auditório.

Como observa o teórico de mídia Wayne Munson (1993), em sua discussão sobre a explosão de popularidade do talk show tal como se tem configurado ao longo das últimas décadas nos Estados Unidos, o formato aponta para novas maneiras de se pensar a comunicação tanto dentro de uma teoria formal quanto na própria consciência prática do dia-a-dia. Dessa maneira, o talk show constitui-se

como instrumento com o qual se pensam e alteram as idéias sobre a sociedade, reproduzindo as contradições do nosso pensamento, ação e relações sociais. Estudar os talk shows sob essa perspectiva, segundo Munson, significa investigar “como eles constroem o conhecimento, a realidade, a cultura, a política e o indivíduo.” (1993: 6)

Nos Estados Unidos, onde se originou o formato talk show por excelência, um representante importante e mais recente de vertente popular(esca) é *Jerry Springer*, programa produzido em *syndication*, isto é, realizado por uma produtora independente e veiculado por redes afiliadas nacionalmente. No Brasil, temos como representante mais próximo o *Programa do Ratinho*, produzido e exibido de segunda a sábado pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), a segunda maior rede de televisão privada do país. Enquanto o primeiro segue mais ou menos um padrão estrutural que se consolidou em shows como o de Phil Donahue (nos anos 70 e 80) e o de Oprah Winfrey (nos anos 80 e 90), o *Programa do Ratinho* caracteriza-se como um híbrido de talk show com participação da platéia já consagrado nos Estados Unidos e programa de variedades com auditório cujas origens no Brasil remontam à década de 60 através de figuras como Chacrinha e Sílvio Santos.

Em comum, esses programas têm o fato de serem polêmicos, freqüentemente sensacionalistas, e de grande apelo popular, onde segmentos tendencialmente marginalizados da população, ou até então praticamente invisíveis em outros formatos da mídia, passam a assumir uma posição central de interesse. São programas que têm como princípio a estratégia de “dar voz” a essa população e valorizar suas experiências pessoais acima de tratamentos científicos objetivantes das questões sociais por ela vivenciadas. São programas em que as “verdades” que circulam nos discursos da e sobre a cultura popular são ao mesmo tempo reproduzidas e (re)negociadas.

Além desses aspectos, os programas de Jerry Springer e de Carlos Massa (o Ratinho) ainda apresentam em comum o fato de seus apresentadores terem seguido

uma trajetória profissional bastante semelhante, tendo ambos inclusive passado pela política e por um jornalismo de cunho mais “investigativo”. Os programas são, portanto, tanto dos seus apresentadores quanto de seus participantes, e esse é um aspecto sobre o qual pretendemos nos deter (vide em especial os capítulos II e III).

Para melhor compreender esse formato híbrido de show, entretanto, parece-nos pertinente situá-lo também em comparação a seus similares de versão digamos mais “séria”. Refirimo-nos aos talk shows de debates e serviço, representados de forma bastante paradigmática pelos programas de Oprah Winfrey (*Oprah*) nos Estados Unidos e de Sílvia Poppovic (*Programa Sílvia Poppovic*) no Brasil. Ambos se mantêm no ar há pelo menos doze anos, tendo sofrido mudanças mais ou menos significativas ao longo desse tempo, mas mantendo sempre sólidos níveis de audiência. No caso de *Oprah*, a liderança de audiência no segmento talk shows diurnos se sustenta há vários anos, embora tenha sido ameaçada de perto nos últimos dois ou três anos justamente por seu concorrente mais “ultrajante”: *Jerry Springer*.

Tanto em sua versão mais “séria” (para a qual daqui para frente adotarei o termo “talk show”, sem aspas) quanto em sua vocação “popularesca”, de tablóide (à qual chamarei exclusivamente de “talk-freak show”, sem aspas) – dicotomia e nomenclatura desde já problemáticas (vide capítulo I) –, esse filão de programas televisivos, ao mesmo tempo em que se vale de uma série de outras formas de espetáculo afins que contribuem para a formação de seu perfil, é marcado por um conjunto de práticas que o padronizam de forma relativamente previsível, em função de fatores que não se restringem unicamente ao formato do programa. Enquanto aponta para a fragmentação dos sentidos como característica fundamental da experiência social contemporânea, o gênero reflete também interesses econômicos – vide a competição inegável e desenfreada por índices de audiência – e lutas por poder detectáveis nas suas condições de produção.

De uma maneira geral, esse formato da mídia parece ter sido pouco explorado sob um aspecto mais propriamente discursivo, que leve em conta não apenas a

materialidade lingüística dos textos, mas também e fundamentalmente aspectos ideológicos, de relações de poder e constituição de conhecimento e de identidades. No entanto, acreditamos não faltar respaldo na teoria social recente que justifique tal tarefa. Tomar os programas populares como práticas significativas dignas de escrutínio, e sem ranços elitistas e preconceitos, pode representar, de fato, um corajoso primeiro passo em direção ao melhor entendimento do fenômeno. Conforme nos lembram Livingstone e Lunt, em *Talk on Television*:

A teoria social recente tem se voltado para as relações entre ação e estrutura, discurso e poder: “como o jogo do poder depende e trabalha através da fragmentação dos sentidos e significações, a confusão das questões, o silenciamento de vozes?” (Forester, 1985: x). Nós assumimos que debates televisivos e programas de discussão com platéias não podem ser entendidos como práticas sociais sem se considerarem as atividades de “fazer sentido” dos participantes e do contexto institucional no qual aqueles são produzidos. Um entendimento da significação social e política desses programas deve abarcar um estudo desses como prática social significativa. (Livingstone & Lunt, 1994: 7) <sup>1</sup>

Conscientes de estarmos entrando nesse terreno conturbado, e ao mesmo tempo promissor, acreditamos que, por meio de uma análise discursiva na linha de autores como Foucault (1971/1996; 1975/1997; 1975-6/1999; 1979), Bakhtin (1929/1997; 1952-3/1992), Pêcheux (1975/1995) e outros que têm publicado bem recentemente na área específica da mídia (Munson, 1993; Gamson, 1998; entre outros), é possível encarar o desafio numa tentativa de contribuição crítica ao debate cada vez mais aquecido sobre cultura popular nos dias atuais.

Como resultado de um amadurecimento das reflexões delineadas acima e da necessidade e opção práticas de restringir nosso corpus a um programa, elaboramos

---

<sup>1</sup> Optamos por traduzir pessoalmente, ao longo de toda esta dissertação, as citações das obras originais em inglês listadas na bibliografia.

uma hipótese central, baseada na observação de 10 episódios do *Programa do Ratinho*, que buscamos desenvolver ao longo desta dissertação. Tomando tais episódios como foco principal de atenção e corpus de análise, pretendemos demonstrar com discussões teóricas e análise como nesse programa existe uma tendência máxima à dispersão de identidades, poderes e saberes, e que, embora delimitados em grande medida pelas regras discursivas que mapeiam aspectos como o gerenciamento do espaço e do tempo nos programas desse gênero, os poderes e saberes atribuídos aos diferentes sujeitos envolvidos – apresentadores, convidados leigos e especialistas, público da platéia e audiência doméstica – se encontram em constante estado de negociação e redefinição. Tal tendência nos parece estar diretamente ligada à condição pós-moderna da dispersão dos sentidos, promovida em grande parte, por sua vez, pela multiplicidade de vozes que se fazem ouvir, com níveis desiguais de poder, nos formatos da mídia contemporânea.

Se por um lado a multiplicação potencial das diversas vozes no talk-freak show sugere uma situação mais ou menos caótica, na qual os discursos circulam sem uma hierarquia nítida ou estável, existe por outro lado uma valorização crescente das narrativas da experiência pessoal dos participantes, experiência essa que tende a desbancar a autoridade do discurso oficial da ciência – o discurso especializado dos psicólogos, advogados, professores – e assumir o status de parâmetro de autenticidade. Em outras palavras, a autenticidade do conhecimento (e do poder) tende a aumentar à medida em que vai sendo articulada e (re)construída no espaço concreto do talk-freak show, ainda que isso signifique um esforço por parte da produção – em maior ou menor grau de consciência – de maximizar o elemento do “desempenho emocional”, que nesse contexto se equivale à verdade autenticada.

As inúmeras e complexas implicações dessa hipótese são exploradas – e na medida do possível evidenciadas – neste trabalho a partir sempre da análise de exemplos selecionados especialmente no corpus, os quais são compostos ora de

descrições detalhadas de elementos visuais e gestuais, ora de transcrições literais das falas dos participantes.

Inicialmente o corpus da pesquisa seria extraído de um total de mais de 45 horas de gravação em vídeo, assim distribuídas: 12 episódios do programa *Jerry Springer*, 8 episódios de *Oprah* – todos gravados diretamente nos Estados Unidos –, 10 episódios do *Programa Sílvia Poppovic* e 10 episódios do *Programa do Ratinho*. No entanto, como resultado da opção de trabalhar apenas com esse último, os outros três programas serão mencionados e discutidos apenas como contraponto da análise, ora no que apresentam de semelhanças, ora de diferenças.

Os programas foram exibidos e gravados entre maio e julho de 1999, período escolhido em função da disponibilidade técnica (e física) para a coleta do material, e do próprio progresso do projeto, que nesse período, atingiu um momento de maior maturação e definição tanto do objeto de estudo quanto das perguntas de pesquisa e das leituras da bibliografia. Dois episódios adicionais do *Programa do Ratinho* foram gravados no início do 2000 e incluídos no corpus em função da necessidade de incorporar as ligeiras mudanças sofridas pelo show no presente ano.

A seleção dos trechos dos programas foi feita em consonância direta com os objetivos e as perguntas de pesquisa do projeto, o que representou uma opção metodológica fundamental à estruturação do trabalho. Certamente tal seleção parte já de critérios interpretativos mais ou menos dirigidos (aspecto inevitável, de resto, dentro de uma investigação qualitativa).

Integrando sempre que possível discussão teórica e análise detalhada do texto dos programas – transcrições e descrições –, este trabalho se propõe, enfim, a analisar como se dão as relações entre identidades, poderes e saberes nas diversas práticas discursivas reproduzidas e simultaneamente constituídas pelos talk-freak shows, em particular o *Programa do Ratinho*.

Para tal análise, serão empregados basicamente três grandes blocos teóricos: (a) a obra de Michel Foucault sobre o poder (1971/1996; 1975/1997; 1975-6/1999;

1979) – poder de natureza discursiva e de caráter produtivo, isto é, que reflete e ao mesmo tempo constitui conhecimento, é hegemônico e ao mesmo tempo prevê resistência – (b) a teoria dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin (1929/1997; 1952-3/1992) – onde são discutidos o princípio do dialogismo e a heterogeneidade constitutiva dos discursos – e (c) a abordagem da Análise do Discurso de linha francesa (Pêcheux, 1975/1995; Orlandi, 1999) sobre questões como ideologia, materialidade lingüística e interdiscursividade. Além desses suportes teóricos, recorreremos a pensadores que tentaram definir, ou pelo menos situar, culturalmente a condição pós-moderna, dentre os quais Lyotard (1979/1997), Hall (1992/1999) e Usher & Edwards (1994). E, finalmente, evocaremos com freqüência estudiosos ingleses e norte-americanos de diversas disciplinas – com destaque para Munson (1993); Livingstone & Lunt (1994) e Gamson (1998) – que escreveram na década de 90 sobre o fenômeno do talk show levando em conta (também) essa perspectiva pós-moderna.

A escolha de tais aparatos teóricos para a análise se justifica em função das perguntas de pesquisa que foram surgindo ao longo do processo e que apontam para uma série de temas interligados. Essas perguntas estão aqui reunidas sob a forma de blocos mais ou menos independentes, cada qual correspondendo a um capítulo e à conclusão desta dissertação. Apresento, portanto, uma breve descrição do conteúdo de cada capítulo e da conclusão precedidas das perguntas de pesquisa correspondentes:

**Capítulo I:** *Quais as fontes que se apontam como influências importantes sobre o gênero de programa representado pelo Programa do Ratinho? Como se caracteriza estruturalmente um típico episódio desse programa? Como são organizados seus segmentos? Quantas atrações diferentes pode haver? Qual a concepção de espaço cênico e como nele são distribuídos os participantes? Em que contexto sócio-cultural podemos localizar os talk-freak shows?*

Para responder essas perguntas, apresenta-se nesse capítulo um breve histórico do formato talk show com participação popular em seu berço, a televisão americana. São enfatizadas as diversas tendências que foram se delineando desde as primeiras versões radiofônicas, passando pelos nomes que ajudaram a consolidar o gênero – em especial Phil Donahue e Oprah Winfrey – até sua versão tablóide epitomizada por *Jerry Springer*. Um painel semelhante é traçado em relação às influências brasileiras que se podem reconhecer na versão freak representada pelo *Programa do Ratinho*.

Enquanto tributário dessas e de outras influências – como o próprio jornalismo policial de tablóides e de rádio –, o *Programa do Ratinho* pode ser tomado como representante de um formato híbrido e mais ou menos inédito, isto é, semelhante a seus predecessores em alguns aspectos, em outros não. Na tentativa de descrever esse “novo” formato, ainda que em sua flagrante variabilidade, faz-se uma descrição baseada nos episódios selecionados e estabelece-se um perfil provisório do programa. Para isso, atenta-se às regularidades não só da estrutura – configuração de cena, divisão em segmentos, inserção de publicidade, etc – como também dos temas e enfoques adotados. Tal descrição, ainda que genérica, permite-nos antecipar as principais diferenças entre as versões americana e brasileira de talk-freak shows e, mais fundamentalmente, tecer generalizações necessárias em momentos posteriores da análise.

Ainda nesse capítulo, introduzimos a discussão do pós-moderno como substrato cultural em que julgamos se encaixar os talk-freak shows. A discussão faz parte de uma investigação sobre as condições de produção do discurso dos programas, investigação essa essencial à linha de análise de discurso que norteará os capítulos seguintes.

**Capítulo II:** *Que posições subjetivas – desde já posições de poder – são construídas mais tipicamente no programa para os diferentes participantes?*



Introduz-se aqui de maneira direcionada ao estudo da mídia a questão da construção de identidades no e pelo discurso. Tomando-se conceitos propostos mais diretamente pela Análise do Discurso de linha francesa – tais como interdiscursividade e formação discursiva – e baseando-se em discussões sobre a condição pós-moderna, pretende-se delinear as posições subjetivas envolvidas no *Programa do Ratinho* – apresentador, entrevistados leigos, especialistas, platéia e outras figuras coadjuvantes – justamente no que elas apresentam de mais característico. Propõe-se, então, mostrar como esses papéis não são fixos e nem tão homogêneos como poderíamos crer, uma vez que o jogo de identidades que se projeta a cada troca lingüística, por mais rotineira e banal que seja, é constantemente reencenado. De fato, o talk-freak show enquanto formato heterogêneo por constituição oferece condições para que esse jogo de identidades se veja de modo mais contundente do que em qualquer outro formato da mídia contemporânea.

Para entender melhor a questão da construção discursiva de identidades, faz-se uso também do conceito de dialogismo proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1929/1997; 1952-3/1992). Através desse conceito, busca-se compreender, por exemplo, como as falas do apresentador do talk-freak show constroem verdadeiras tramas de identidades que se entrecruzam, em maior ou menor grau, ao longo de um programa.

### **Capítulo III:** *Como as relações de poder são construídas e (re)negociadas nas diversas práticas discursivas dos programas?*

Esse capítulo é basicamente dedicado à aplicação da teoria do poder de Michel Foucault (1971/1996; 1975/1997; 1975-6/1999; 1979) ao discurso do talk-freak show. São expostos conceitos fundamentais da obra do autor, em especial: a relação de interdependência entre saber e poder, o poder como força de ação ramificada em diversos níveis, e a questão da resistência como fator componente de qualquer forma de poder. Essa discussão teórica serve de âncora para a análise de diferentes

aspectos dos programas, principalmente o da negociação do poder que se dá através das trocas de saberes que circulam todo o tempo entre os diversos participantes do programa.

**Capítulo IV:** *Em que medida a participação do público leigo pelas narrativas de suas experiências pessoais – cada vez mais exploradas e valorizadas – provoca deslocamentos de sentido que contribuem para o questionamento dos saberes especialistas e, em consequência, maior dispersão das relações de poder?*

Nesse capítulo, atenta-se mais de perto para a questão dos saberes populares como constituindo uma experiência concreta de conhecimento e poder que se faz sentir de maneira cada vez mais dominante nos talk shows em geral, e nos talk-freak shows em particular. Em contraposição ao conhecimento do especialista, tido tradicionalmente pela sociedade moderna como a referência final e definitiva para as questões discutidas, o saber popular vem se sobrepor como a experiência autêntica a ser valorizada, por mais que os mecanismos de controle do discurso lhe tenham cerceado a voz por mecanismos em grande parte invisíveis ao telespectador comum.

Mais uma vez, o confronto entre poderes e saberes torna-se o centro das atenções, já que se trata de confirmar ou não esses poderes no ato mesmo do espaço de tempo restrito do talk-freak show.

**Conclusão:** *Como as noções de empowerment e mudança social, embora idealmente contempladas pela dispersão de poder, podem ser questionadas através de uma abordagem pós-moderna dos talk-freak shows?*

A conclusão da dissertação retoma a questão do lugar do fenômeno do talk-freak show dentro da mídia contemporânea sob uma perspectiva cultural pós-moderna. Questiona-se o alcance desse tipo de discurso tal como é discutido dentro de uma visão do que se costuma chamar “*empowerment*” e “mudança social” para, em oposição, focar o fenômeno em seus efeitos de verdade e no que apontam para

tendências sociais e culturais sintomáticas da condição pós-moderna, tendências cuja aura de indefinição e novidade escapam de julgamentos de valor *a priori* positivos ou negativos.

Em última análise, propomo-nos com esta dissertação a contribuir para o debate crescente sobre o papel da televisão no momento atual através da investigação dos deslocamentos e efeitos de sentido, poder e conhecimento provocados pelo discurso desse gênero televisivo em grande expansão nos últimos anos: o talk-freak show de participação popular.

## Capítulo I

### TALK-FREAK SHOW: UM GÊNERO PÓS-MODERNO

É difícil situar o *Programa do Ratinho* em um determinado gênero de programa televisivo sem antes levarmos em conta duas vertentes aparentemente bem distintas: por um lado o gênero talk show tal como se originou nos Estados Unidos e, por outro, o programa de auditório da televisão brasileira que remonta há mais de três décadas com representantes como o *Programa do Chacrinha* e o *Programa Sílvio Santos*. Para justificar nossa escolha do termo “talk-freak show” como definidor do formato do *Programa do Ratinho*, julgamos apropriado passar por uma investigação histórica dessas duas vertentes. Tal investigação nos permitirá contemplar as mudanças e variações que os formatos têm sofrido ao longo dos anos.

O estudioso da mídia Wayne Munson (1993) atenta para o fato primeiro de que o talk show de participação popular que surgiu no rádio e fez sua transição para a televisão americana é marcadamente um gênero híbrido. Dadas as inúmeras formas que foi assumindo – do debate político, passando pelo *top 40* com pedidos de ouvintes por telefone, o consultório sentimental, a pregação religiosa, a mesa-redonda esportiva, até a versão mais recente dos *confront talk* ou *shock shows* – o talk show enquanto gênero está longe de se caracterizar pela homogeneidade.

#### **1. O talk show com participação popular nos Estados Unidos: as origens no rádio**

Segundo Munson (op. cit.) , os talk shows com participação popular datam dos primórdios do rádio nos Estados Unidos. Desde a década de 20, programas que

tratavam de assuntos públicos, utilidades domésticas ou questões de saúde, entre outros, eram considerados *talk*. Ao longo das décadas de 30 e 40, o fenômeno se expandiu para incluir uma gama ainda maior de assuntos, como artes, religião e fofocas sobre celebridades. Em vista dessa variedade, o termo “talk show” significava, “à parte a propagação de conhecimento discursivo, [algo] de fato tão diverso e instável que desafiava toda e qualquer definição além de ‘informação’ ou ‘conversa’” (1993:27).

Porém, um dos rumos mais significativos que essa categoria genérica *talk* começou a tomar ainda nos anos 30 foi o dos programas com participação de uma platéia. Tal característica surgiu concomitantemente a categorias como o programa de entrevistas com pessoas curiosas, de “interesse humano” – do tipo apresentado por Art Baker – e o game show – como *The Answer Man* e *Information Please* – onde milhares de ouvintes submetiam suas perguntas pelo correio desafiando um painel de especialistas no ar.

Uma outra categoria de programas na linha do game show era o *amateur-variety*, em que havia competições de performance entre participantes e a participação interativa dos ouvinte e da platéia. Esses programas contavam sempre com a presença de patrocinadores, cujos produtos eram freqüentemente anunciados pelos próprios apresentadores. Um dos representantes mais populares dessa categoria de programas foi o *Talent Scouts*, apresentado por Arthur Godfrey, uma espécie de precursor da figura do apresentador transgressor. Seu estilo emocional e sincero, combinado com uma verve maliciosa, já contemplava, de acordo com o Munson, duas tendências que se tornariam evidentes em épocas posteriores: a produtividade do jogo com as regras e limites do gênero – fator que ressalta a interdiscursividade inerente a esse tipo de programa, como veremos mais adiante – e a popularização e do elemento transgressor da performance do apresentador. Como propõe o autor, “quando a transgressão torna-se mercadoria, o oposicionismo

moderno é incorporado pela própria política econômica a que ele pretende se opor” (1993:28).

Dois outros programas muito populares, surgidos ainda na década de 30, merecem destaque por terem iniciado a prática da transmissão a partir de diferentes cidades, incluindo reportagens de rua entrevistando pessoas comuns: o *Amateur Hour* e o *Vox Populi*. O *Amateur Show*, ainda em seus primeiros anos no rádio – mais tarde se tornaria um programa de televisão, no ar até os anos 60 –, selecionava candidatos amadores, na maioria desempregados da Era da Depressão, entre milhares de fichas enviadas por semana. Enquanto um ou outro talento insuspeitado surpreendia a platéia (caso mais famoso de Frank Sinatra), na maioria das vezes os candidatos eram sonoramente gongados. Já o *Vox Populi*, além de sondar o cidadão comum na rua a respeito de suas opiniões políticas ou pessoais, frequentemente o expunha ao embaraço (ou ridículo) causado por respostas espontâneas a perguntas capciosas ou *nonsense*.

Ambos os programas apontavam para uma característica importante dos talk shows: a de criar uma sensação de intimidade e espontaneidade com o público – para que este se sentisse à vontade – , ao mesmo tempo em que se corria o risco de ultrajar a subjetividade dos participantes e da própria platéia. No esforço produtivo de atingir cada vez mais segmentos diversos de público, isto é, consumidores potenciais, esses programas multiplicavam os papéis dos participantes, tornando-os ao mesmo tempo “pessoas médias como nós”, comediantes improvisados, uma espécie de co-produtores que influenciavam o conteúdo e andamento dos programas, além de, é claro, consumidores médios. De fato, Munson (1993: 34) nos lembra que tais aspectos ligados à participação do público nos talk shows nos anos 30 coincidem com o processo de institucionalização do conceito de “opinião pública”, em que a imagem do “americano médio” se tornou parte integrante dos discursos da propaganda, da pesquisa de mercado e do consumismo, entre outros.

Dessa forma, a participação do público na era das grandes redes de rádio parece ter se sustentado na tensão entre duas culturas: por um lado, a cultura da tradição, da nostalgia pelos valores puritanos republicanos datados desde o século XVII, como os jogos de salão e as conversas nos *coffeeshops* da burguesia capitalista antiga; por outro lado, uma cultura emergente baseada na abundância e no consumo. Ou, nas palavras de Gamson sobre as origens do gênero:

Os talk shows, em termos bem simples, são construídos, de um lado, a partir das tradições da classe média da discussão regida pela racionalidade e da apresentação orientada para o serviço; e de outro lado, das tradições da classe trabalhadora urbana e rural da participação movida pela emoção e dos entretenimentos espetaculares de massa. (Gamson, 1998: 32)

Assim, criava-se uma ilusão de participação e intimidade com a incorporação do elemento nostálgico, ao mesmo tempo em que se consolidava a definição do público como “público médio” ou “massa”.

Com o processo de declínio das grandes redes de rádio nacionais, os Estados Unidos viram crescer a partir da década de 50 uma tendência para a regionalização das emissoras e a segmentação de suas programações. Tal fenômeno teve como um de seus primeiros produtos o formato de programa musical *top-40*, em que os ouvintes solicitavam suas músicas favoritas diariamente pelo telefone. A partir daí, cada vez mais se investiu na produção de programas em que o público tipicamente urbano projetado pelas estações locais das cidades contemporâneas se integrava à programação através de suas participações, pré-gravadas ou ao vivo, via telefone. Os chamados *call-in programs* se desenvolveram, gradativamente, a partir dessa possibilidade de participação interativa do público. Neles, expandiu-se o escopo da participação do ouvinte para além do simples pedido musical: ele poderia emitir suas opiniões sobre questões da comunidade ou assuntos atuais mais amplos,

questionar as autoridades públicas no ar, e eventualmente expressar apaixonadamente sua discordância com as opiniões do apresentador ou convidados.

Em meados da década de 60, os chamados *all-talk programs* – programas dedicados inteiramente a conversas entre apresentador, ouvintes e/ou convidados – haviam atingido grande popularidade, com 80% das estações de rádio contando em sua grade de programação com pelo menos um representante do gênero. Como argumenta Munson, tal popularidade representava uma continuação das práticas urbanas de entretenimento, como o cabaré e o parque de diversão, o que se justificava pela “necessidade de uma abundância de assuntos, figuras, especialistas e convidados novos e ‘quentes’, juntamente com ouvintes dispostos e capazes de se engajar em uma discussão”. A cidade contemporânea oferecia, assim, o cenário ideal para uma “instabilidade explorável em sua corrente de novidade, pessoas e eventos” (1993:38).

Instabilidade e imprevisibilidade tornaram-se, aliás, molas propulsoras do formato *all-talk* nos anos 60. O envolvimento cada vez maior do ouvinte proporcionado pelos programas, além do estilo espontâneo e propositadamente provocativo dos mesmos, era justamente o que lhes conferia credibilidade perante o público e garantia, do ponto de vista dos patrocinadores, sua rentabilidade como produto. Por outro lado, havia o risco de perder o controle sobre esse aparente caos. Tornava-se necessária a devida apropriação das práticas transgressoras desses programas, isto é, cabia transformar a controvérsia, o choque e o ultraje, eles próprios, em mercadoria consumível. Assim, os produtores tentaram controlar a instabilidade – que, afinal, ajudaram a criar – somente até o ponto em que não arruinassem o apelo do formato, mantendo a acessibilidade e a credibilidade dos programas, bem como seus índices de audiência. Foi em meio a esses esforços que se passou a usar o sistema de pré-seleção das ligações telefônicas (*call screening*). Tal sistema permitia aos produtores não só evitar surpresas desagradáveis, como também manter, através da identificação prévia dos comentários dos ouvintes, um



maior controle sobre os possíveis rumos das participações. Além disso, era possível imprimir aos programas um ritmo mais ágil, numa estratégia claramente voltada a atingir uma demografia mais jovem e economicamente promissora de ouvintes-consumidores.

A tendência de diversificação do público-alvo dos programas *all-talk* – e *all-news* – se consolidaria ao longo dos anos 70. O gênero que originalmente se destinara mais especificamente a um público masculino e mais velho assumia agora novas segmentações: do esporte (atraindo platéias masculinas mais jovens) ao aconselhamento psicológico e a prestação de serviço (orientado prioritariamente ao público feminino). E nos anos 80, surgiria ainda um herdeiro mais cômico e “debochado” dos *all-talk shows*: os *shock shows*, exemplificados pelo ainda popular *Howard Stern Show*. Neles, a vocação para a transgressão permanece, embora ela se centre mais na personalidade abertamente polêmica do *host* que propriamente no teor da participação popular.

## 2. A transição para a televisão

Foi na década de 50 na rede NBC que surgiram os protótipos de talk shows da televisão americana: o *Today*, orientado para notícias e serviços, e o *Tonight*, voltado para variedades e entrevistas com personalidades. Concebidos pelo presidente da rede “Pat” Weaver como uma força sócio-cultural edificante e ao mesmo tempo rentável, esses programas apostavam na variedade, combinando apresentações musicais, esquetes cômicos, reportagens, e um pouco de participação da platéia. Seus *hosts* representavam a figura do comunicador dinâmico, que orquestrava os elementos imprevisíveis e aleatórios do show, muitas vezes se aventurando em direção ao espaço reservado à platéia e a tornando protagonista de

situações inusitadas ou embaraçosas. Investindo nesses momentos de aparente instabilidade e capitalizando de maneira produtiva – isto é, com o consentimento e conivência da platéia – a “desobediência” das regras implícitas do formato, Johnny Carson, por exemplo, se manteve no ar como apresentador do *Tonight*, cinco vezes por semana, por mais de 30 anos.

Um dos principais apresentadores de rádio que tiveram uma transição fácil e natural para a televisão foi Art Linkletter, com seu *House Party*. Nesse programa, acentuava-se a tendência de inclusão do cidadão comum, em especial a mulher dona-de-casa, como projeção da noção de experiência “comum” do espectador “normal”. Para Munson, esse efeito de “normalidade” era de fato construído a partir da incorporação de aspectos culturais tipicamente populares ao espaço do talk show, tais como os bate-papos, o contar histórias e as performances amadorísticas, o que era possível pela “co-presença em corpo e voz do *host* e da platéia” (1993: 54).

Tal tendência a compartilhar a experiência pessoal da platéia alcançou força maior (e ainda na década de 50) com o programa diurno da CBS *Stand Up and Be Counted!*. Nele se encontravam já prefigurados os elementos básicos que estruturariam a participação da platéia em talk shows consagrados em décadas posteriores:

Cada programa de 30 minutos abordava o dilema pessoal de um indivíduo “médio”; telespectadores enviavam cartas descrevendo seus problemas na esperança de se tornar um “concursante”. No estúdio, ao vivo, uma platéia de aproximadamente 200 pessoas se sentava diante de um palco com um cenário de varanda da frente típica de uma antiga casa vitoriana, com algumas cadeiras atrás das grades e uma águia americana enfeitando a parede. (Munson, 1993: 54)

Enquanto a casa vitoriana ou a águia da guerra fria viriam a dar lugar em outros programas ao sofá da sala-de-estar ou outros adornos mais modernos, a convergência essencial entre o espaço público e o privado no talk show de serviço

com participação popular se tornava moeda corrente. Evocando o *American way of life*, os vizinhos deveriam mostrar solidariedade e, “sem querer interferir”, ajudar uns aos outros a resolver seus problemas, isso tudo acrescido da possibilidade de se ganhar generosos prêmios em dinheiro.

Paralelamente a programas de conteúdo mais político e retórica controversa como *The Joe Pyne Show*, o final dos anos 60 e início dos 70 viram ganhar força também os talk shows de variedades e celebridades matutinos, que levavam o nome de seus apresentadores – entre eles, Mike Douglas, Merv Griffin e Dinah Shore. Dessa safra de programas nenhum se destacou (e durou tanto tempo <sup>1</sup>) como o de Phil Donahue. *Donahue* representou um marco na história do gênero talk show na televisão americana graças à combinação inovadora e bem equilibrada de tendências aparentemente inconciliáveis cultivadas por anos em outros programas, em especial no que se refere à participação da platéia. Como nos lembra Gamson, “nos talk shows de rádio, os membros da platéia eram solicitados a falar, mas, obviamente, não eram vistos; nos primeiros talk shows televisivos, eles eram vistos mas não solicitados a falar. Em *Donahue*, as platéias ganhavam tanto a câmera quanto o som” (1998: 44). Por sua vez, o *host* representava, através de seu discurso e postura, ora o “durão politizado”, ora o “ouvinte sensível”. Ele podia ser gentil e paciente e, ao mesmo tempo, incisivo e polêmico, o que de certa forma lhe angariava credibilidade junto aos públicos masculino e feminino.

Mas talvez o elemento inovador mais importante de *Donahue* foi a introdução na televisão matutina de uma concepção ampliada de serviço e diálogo como “informação útil” para um público majoritariamente feminino. Excluídas, por tradição, dos assuntos da esfera pública, as mulheres podiam encontrar em *Donahue* um espaço para expor e discutir suas opiniões a respeito de assuntos que iam de sexo a política internacional.

---

<sup>1</sup> O programa duraria mais de 30 anos, tendo sido cancelado somente em 1996.

A programação diurna da televisão americana e seu gênero talvez mais significativo sofreram, assim, uma grande mudança de paradigma com o legado de *Donahue*. Discutindo a questão fundamental da inclusão ativa do público, Gamson argumenta que com *Donahue*, o talk show se tornou um gênero em que as pessoas podiam usar o microfone para dizer o que quisessem, freqüentemente expressando sua visão de como as coisas deveriam ser. Para o autor, essa “pequena democracia da luz e da fala” não só garantia a um público amplamente feminino um certo “controle sobre a conversa”, mas também, e mais fundamentalmente, alterava a representação das mulheres na televisão “de receptoras passivas a participantes ativas na discussão” (1998: 45).

Tão ou mais significativa que os deslocamentos que essa “pequena democracia da luz e da fala” criou na percepção do papel das mulheres na sociedade, talvez seja a redefinição das esferas do público e do privado atrelada a esse processo. Cada vez mais as práticas associadas à esfera privada (feminina) adquiriam status de experiência autenticada. Não só os temas pessoais assumiam agora relevância enquanto assuntos dignos de discussão pública, eles também se tornavam referenciais para medir a validade das diversas experiências subjetivas, de primeira mão, das platéias. Ainda segundo Gamson:

Ao apelar para uma demografia feminina, *Donahue* adotou questões ‘públicas’ que até então tinham sido privadas e, baseando-se em uma longa tradição de gêneros populares femininos ao lidar com essas e outras questões mais convencionalmente públicas, falava menos a linguagem da objetividade que a do conhecimento ‘autêntico’, subjetivo e de primeira mão. (Gamson, 1998: 46)

A experiência privada atingiria, de fato, um grau de valorização cada vez maior com os chamados “filhos ilegítimos de Donahue” ao longo dos anos 80, em especial Geraldo Rivera e Sally Jesse Rapahël. Nenhum desses filhos, no entanto, atingiu tanta popularidade e marcaria tanta presença quanto Oprah Winfrey, apresentadora

desde 1986 do aclamado *The Oprah Winfrey Show* (ou simplesmente *Oprah*). Lançada como atriz por Steven Spielberg em *The Color Purple*, essa afro-americana de proporções físicas avantajadas para o padrão estético da mídia, e de opiniões e sentimentos fortes sobre assuntos pessoais, se tornaria um ícone do talk show e exemplo de mulher bem-sucedida, figurando invariavelmente todos os anos da lista de artistas mais bem pagos do mundo.

Em *Oprah*, a experiência subjetiva com todos seus detalhes pessoais e emocionais ocupa uma posição central em torno da qual giram as entrevistas com convidados, os relatos e comentários da platéia no estúdio, os conselhos de especialistas, e as dicas e “toques” da apresentadora. Enquanto *Donahue* preferia valorizar o aspecto da discussão pública das questões em detrimento do elemento mais propriamente pessoal, *Oprah* enfatiza(va) o tom emocional das discussões, colocando-o em destaque com seu estilo tendencialmente dramático. O pessoal e o político tornavam-se, em *Oprah*, inseparáveis, na medida em que não havia questão política que não afetasse de alguma maneira a vida privada, assim como não havia questão privada isenta de significação política.

De fato, as causas por que a apresentadora tem lutado ao longo dos anos envolvem, em grande parte, experiências que ela própria vive(u) em sua vida pessoal, nas diversas facetas de sua personalidade: como mãe solteira que trabalha, como mulher negra, como vítima de abuso sexual na infância, como consumidora insatisfeita com os padrões rígidos que a moda e a mídia impõem sobre a mulher e seu corpo. Nesse espírito, sua batalha pessoal contra a obesidade – seu peso tendo oscilado muito desde que está no ar – é tão quanto ou mais reconhecida que seu libelo contra as irregularidades cometidas pelos grandes fazendeiros de carne bovina em relação a doenças causadas pela vaca louca.

Através da sua trajetória de sucesso, que representa a materialização viva de sua crença na auto-ajuda e no controle que as pessoas podem e devem ter sobre seus próprios destinos, Oprah se propõe, enfim, a ser um “catalisador do crescimento dos

outros”, “despertando a consciência” de seu público e levando-o a “conhecer-se melhor” (Munson, 1993: 83).

### 3. Os talk shows nos anos 90: de *talk a freak*

Oprah Winfrey havia transformado a retórica da confissão ultrapessoal diante de um público de milhões de espectadores na modalidade definidora do gênero talk show até a metade dos anos 90. Seus imitadores e seguidores se certificaram de que essa tendência se tornasse moeda corrente de seus programas, até mesmo que se banalizasse em seus excessos. A década de 90 viu surgir uma nova geração de apresentadores e de talk shows diurnos e, com eles, uma série de mudanças no perfil do gênero na televisão americana. Vários desses programas eram apresentados por jovens atores ou cantores recém-lançados pela indústria do entretenimento, como Ricki Lake (a primeira e mais bem sucedida representante desse grupo), Tempestt Bledsoe, Mark Wahlberg e Carnie Wilson. Outros eram apresentados por figuras um pouco mais velhas, oriundos de diversos campos de atuação, que, depois de poucos anos no ar, se viram na necessidade de tornar seus programas mais “jovens” e “modernos” a fim de se sustentar na briga pelos índices de audiência. Dentre esses, destacam-se os exemplos de *Jerry Springer* e *Jenny Jones*, ainda hoje no ar. Vale a pena apontar aqui, ainda que sucintamente, algumas das principais características dessa nova leva de programas, pois elas serão relevantes à análise do *Programa do Ratinho* que conduziremos nos capítulos posteriores desta dissertação.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de os temas associados diretamente aos debates da vida pública – injustiças sociais e discriminação racial ou sexual, por exemplo –, e também os temas pessoais entendidos como questões sociais – como crises familiares ou profissionais –, terem passado a ceder espaço cada vez maior a

assuntos ultrajantes ou polêmicos ligados às relações interpessoais. O elo explícito entre o público e o privado parecia se afrouxar na medida em que esses novos programas centravam fogo no aspecto curioso, ultrajante e até disfuncional da experiência social de seus participantes.

Conforme observa Shattuc (1998: 215) a respeito dos títulos dados aos episódios desses programas, ocorreu a substituição da “questão social a ser debatida ou investigada neutramente” pelas exclamações ou imperativos em primeira e segunda pessoas”. Assim, no lugar de algo como “Homossexualidade e Família”, tínhamos o desabafo: “Ouça, família, eu sou gay... não é uma fase... se manca!”; ou no lugar de “Gravidez na Adolescência”, a chocante revelação: “Sim mamãe, eu tenho 13 anos... mas eu vou fazer um bebê”<sup>2</sup>. Segundo Shattuc (op. cit., op. cit.), o efeito criado por tal estratégia era não só o de criar uma identificação pessoal mas também de refutar a “pseudo-seriedade da distância objetiva em terceira pessoa”, marca tanto das políticas afirmativas de identidade da década de 90 quanto do hedonismo dos programas da linha *Oprah* e *Donahue*.

Uma outra característica importante dos programas da geração *Ricki Lake* foi a diversificação demográfica de suas platéias. Além de mais jovem, o público era também mais variado culturalmente, socialmente e etnicamente, incluindo segmentos urbanos da população tradicionalmente invisíveis em épocas anteriores, especialmente adolescentes negros e latinos. Esse fenômeno teve a ver diretamente com a novidade do sistema de recrutamento de participantes por linhas telefônicas gratuitas (0-800), introduzido primeiramente em *Ricki Lake* e ainda amplamente utilizado. Em vez de se pautar um assunto e buscar os participantes adequados àquele assunto, ou de se buscar histórias nos jornais e revistas e localizar seus protagonistas, são veiculadas chamadas sobre um determinado tema, normalmente contendo uma pergunta específica, para que as pessoas liguem e contem suas

---

<sup>2</sup> Esses foram os títulos dos episódios de *Ricki Lake* exibidos em 20 de novembro e 20 de dezembro de 1995, respectivamente. (Shattuc, 1998: 215 e 217)

histórias. “Você odeia a namorada do seu pai?”, “Você tem um segredo importante que quer revelar a seu noivo antes do casamento?”, “Você foi traída por sua melhor amiga?”, ou “Seu vizinho te enche a paciência?” Ligue para 1-800-GO-RICKI. Assim, os relatos mais curiosos, dramáticos ou saborosos são selecionados e em torno deles são construídos os shows. Nos termos de Gamson, essa prática de recrutamento significa a inclusão de:

(...) um conjunto de convidados muito não-*Donahue*, até mesmo não-*Oprah*, selecionados não tanto entre redes pessoais e organizacionais predominantemente brancas e de classe média, mas da [própria] população de telespectadores – nesse caso, pessoas jovens, muitas delas de cor, freqüentemente de baixo nível escolar, e freqüentemente desempregadas ou sub-empregadas. (Gamson, 1998: 60)

Gostaríamos de destacar ainda uma última característica dos talk shows dos anos 90 que justifica em grande parte uma abordagem teórica do gênero na linha pós-moderna, como discutiremos adiante (vide seção 8). Trata-se do jogo constante com as regras implícitas dos programas em meio a uma polissemia e auto-reflexividade acentuadas. Os programas atribuem ao público – ou melhor, ajudam a construir – o papel de espectador-consumidor que se torna consciente das contradições e artificialidades convencionais de um programa “sério” à medida em que essas são postas em evidência em paródias ou dramatizações maniqueístas e exacerbadas. Na visão de Shattuc, os novos shows sugerem uma leitura que desconstrói as intenções liberais de “fazer o bem” dos talk shows dos anos 80, cujos métodos “são tão excessivamente aplicados que realçam as contradições de qualquer talk show que tente untuosamente ajudar os disprivilegiados e ao mesmo tempo lucrar com isso” (1998: 215). Decorre daí uma rejeição mais ou menos generalizada de formas de conhecimento pretensamente terapêuticas, científicas ou legais, em favor de uma inclusão festiva de formas alternativas de expressão marcadas pela



ousadia ou mera histeria. A seriedade e o decoro são, dessa forma, desafiados, em uma “recusa a ser moral quando a preocupação com a política de identidade dos antigos talk shows está impregnada de ganho próprio das estratégias de mercado” (op. cit.:222). Diante disso, a platéia só tem a torcer – e ela o faz euforicamente – para que as encenações farsescas (ou “inautênticas”) entre o bem e o mal atinjam seu potencial performático máximo. Afinal, como ainda nos lembra a autora, mais importante que a veracidade das histórias é o próprio ritual da performance.

O que nos traz, finalmente, à segunda metade da década de 90, momento em que um dos frutos dessa nova safra de programas atinge seu ápice de popularidade, representando a primeira ameaça concreta, em termos de índices de audiência, ao reinado de mais de 10 anos de *Oprah* entre os talk shows diurnos. Referimo-nos ao fenômeno *Jerry Springer*. Tendo iniciado sua carreira pública como prefeito de Cincinnati nos anos 70, onde em seguida apresentaria um programa local, Jerry Springer lançou seu primeiro talk show em 1991. Anos se passaram, porém, sem que seu programa merecesse destaque particular, ainda mais com a forte concorrência que o estilo *Ricki Lake* e de seus imitadores viriam a impor logo em seguida.

No entanto, a partir de 1996, por pressões de vários lados, os talk shows diurnos começariam a perder um pouco de seu espírito confrontacional, passando a adotar, pelo menos aparentemente, o bom-mocismo simpático de figuras como Rosie O’Donnell. E aí estava Springer, pronto para preencher o que James Collins (1998), em um artigo na revista *Time*, chamou de “vácuo na baixaria”. Alterando consideravelmente o tom razoável e moderado de seus primeiros anos, o apresentador introduziria uma linha abertamente agressiva e explícita, marcada por invariáveis embates físicos entre seus participantes e a escolha consistente de assuntos de cunho sexual e/ou bizarro. E tudo desfilado ao longo de seis rápidos blocos. Um olhar rápido sobre os títulos de alguns dos episódios coletados para este trabalho em maio de 1999 dá uma pequena amostra dos conteúdos tipicamente tratados no show: “Amantes secretos ultrajantes” (dia 13), “Meu namorado é uma

mulher” (dia 18), “Meu irmão roubou minha mulher” (dia 21), ou ainda “Minha mulher pesa 400 quilos” (dia 21, em reprise)<sup>3</sup>. Tudo levava a crer, enfim, que a “baixaria” era a ordem do dia, e vinha para ficar.

Em entrevistas à imprensa, Springer se defende com frequência das críticas ferozes lançadas sobre o seu programa – de que os participantes são expostos de maneira humilhante, ou de que as “grandes revelações” são, na verdade, “armadas” – afirmando que o show é tolo, e que, portanto, não deve ser levado a sério. Em conversa com Tim Sebastian da rede de TV BBC World em 7 de junho de 2000, o apresentador define seu show como um “circo”, onde tudo é baseado no ultraje (“It’s all about outrageousness!”). Sobre o argumento de que participantes possam vir a cometer atos de loucura em função da humilhação que sofrem no programa, Springer insiste que as pessoas ficam tão ansiosas para participar do programa que “dificilmente alguém muito vulnerável aparecerá” (Collins, 1998). Seja como for, o programa já se tornou sinônimo de *trash*, uma espécie de aberração popularesca do gênero talk show.

Existem dois aspectos do programa *Jerry Springer* que o aproximam do *Programa do Ratinho* – seu correspondente brasileiro mais próximo – e que nos permitem empregar a ambos, ainda que funcionalmente, o termo “freak”. Introduzimos aqui uma discussão desses dois aspectos, a qual será retomada em capítulos posteriores (vide em especial capítulo II, seções 3.1, 3.3 e 3.4 e capítulo III, seção 2.1) durante as análises do programa brasileiro.

O primeiro aspecto é o esquema de participação designado para os convidados e a platéia no estúdio em *Jerry*. O palco, montado como uma grande sala de visitas, é ocupado exclusivamente pelos convidados-participantes. Suas histórias são narradas, suas revelações são feitas, e eventualmente seus rostos são esmurrados e seus cabelos arrancados como em uma grande atração circense. Os convidados-participantes reinam no palco; eles são os atores soberanos dessa farsa conduzida

---

<sup>3</sup> Esse último teve a peculiaridade de se concentrar quase que inteiramente em uma única história.

com o mínimo de interferência do apresentador. Como nos freak shows celebrizados por P. T. Barnum, “Pessoas Muito Especiais” desfilam diante do público “todas as curiosidades que a natureza pode conceber” (Gamson, 1998: 37). Podemos não ter aqui a mulher barbada ou o menino-cão, mas temos certamente pessoas de carne e osso, cujas histórias, por mais exageradas que possam parecer, nos são apresentadas como autênticas. O forte apelo do elemento visual, aliado à aparente espontaneidade com que os participantes narram seus casos, parece contribuir para esse efeito de autenticidade: o que se vê é tão real e gritante quanto o que se narra. Assim, não são raros os episódios em que mulheres ou transexuais – no palco e até mesmo na platéia – exibem seus seios para a câmera, como que “fazendo falar” sua superioridade física; ou episódios em que homens ostentam tatuagens, piercings ou outros aparatos que só reforçam a auto-reflexividade transgressiva da performance. Curiosamente, as máscaras, os capuzes, as perucas, enquanto servem para disfarçar e esconder “a verdadeira identidade” dos participantes, podem funcionar inversamente como signos materiais que reforçam o efeito de autenticidade dos relatos.

A platéia, por sua vez, tem a função de fazer perguntas e, mais fundamentalmente, lançar seus juízos de valor – na grande maioria depreciativos – sobre os participantes. Aqui, mais uma vez, o elemento visual exerce seu peso, na medida em que a platéia julga os convidados tanto por suas atitudes quanto por sua postura e forma físicas, a essa altura praticamente indissociáveis. Jerry reserva o penúltimo bloco de seu programa para essa espécie de “apedrejamento eletrônico”. Com todos os participantes dos blocos anteriores – que podem chegar a quase 20, dependendo do programa – reunidos agora em um só espaço, a platéia vai disparando seus petardos em todas as direções, referindo-se aos relatos de forma desordenada, ou até mesmo misturando-os. E desses confrontos verbais, podem surgir ocasionalmente mais embates físicos, permitidos pela produção enquanto aparentemente coibidos pelos seguranças bruta-montes do programa.

O outro aspecto que vale ser observado aqui é o papel, ou papéis, que o apresentador exerce ao longo do programa. Durante praticamente todo o tempo do programa, Springer ocupa, com microfone em punho, um lugar no meio da platéia. Ele não está no palco para entrevistar os convidados frente a frente, ou evitar que se confrontem verbal e fisicamente. Seu papel é de facilitador, isto é, o de introduzir as histórias e garantir que os convidados as contem da maneira mais espontânea possível. Quando os relatos soam muito confusos ou complicados, Jerry interfere no sentido de torná-los mais coerentes. Seus juízos de valor são esparsos, e seguem na maioria das vezes um certo senso comum compartilhado por sua platéia. Aqui ou ali surge um comentário jocoso de sua parte, mas esse normalmente passa sem maiores conseqüências.

O que mais chama a atenção, porém, é a rotina que se dá nos últimos minutos do programa, denominada “Comentários finais de Springer” (“Springer’s Final Thought”). É o momento reservado ao apresentador para tentar “amarrar” o tema abordado durante todo o programa sob a forma de um texto curto e edificante, lido com a ajuda de um tele-prompter. Nesse texto, Springer pondera cuidadosamente os prós e contras das possíveis atitudes frente ao tema, na tentativa de orientar as pessoas para o justo ou sensato. Sem condenar esse ou aquele participante por determinada atitude, o apresentador de alguma forma restaura, com a articulação de seu texto, o caos que se acaba de encenar. A mudança de tom é sensível, e isso o faz aproximar de modo incongruente de seus pares predecessores.

#### **4. Talk shows e programas de auditório: uma ponte possível**

No Brasil, um gênero de televisão popular que tem atravessado décadas é o programa de auditório. Assim como nos Estados Unidos o *talk* foi se configurando

progressivamente como gênero de participação popular, desde os primórdios do rádio até a época atual da televisão a cabo – tendo sofrido, obviamente alterações diversas de formato e conteúdo ao longo das décadas –, também no Brasil encontramos nos programas de auditório um gênero que nasce sob o signo da interação com a platéia e que mantém ainda grande apelo popular desde seu aparecimento no rádio e consagração na televisão.

Pode soar estranho, a princípio, aproximar os dois gêneros dessa maneira, e esse estranhamento parece estar ligado às seguintes questões: por que o programa de auditório seria classificado por si só como um gênero distinto na televisão brasileira; não há, afinal, outros tipos de programas de televisão que envolvem platéia, tais como os concursos musicais ou humorísticos? Outra questão relacionada, e sob outro ponto de vista: o que chamamos de talk show no Brasil não seria simplesmente um programa (mais descontraído) de entrevistas com a presença de uma platéia, do tipo consagrado por Jô Soares em seu *Jô Soares 11 e Meia*<sup>4</sup>? Essas questões, sem dúvida, têm a sua pertinência. No entanto, para o propósito analítico deste trabalho, a questão mais importante que nos permite associar *certos* talk shows americanos a *certos* programas de auditório brasileiros é justamente a interação constitutiva entre apresentador e o público da platéia e/ou de casa.

É claro que essa interação pode se dar de várias formas, dependendo do papel que se atribui a esse público. Em alguns programas – os humorísticos, por exemplo –, ele não passa de mero figurante; em outros, ele tem direito a se manifestar com seus comentários ao microfone ou por telefone – como nas “tribunas” para adolescentes à la *Programa Livre* popularizadas na década de 90 –; já em outros, ele ocupa o centro das atenções ao expor suas histórias diretamente no palco – casos de *Sílvia* e *Ratinho*. Mas o que realmente nos importa aqui é observar como, em vista desse caráter interativo, dois gêneros aparentemente distintos de programas operam com princípios e práticas muito semelhantes, e como através desses

---

<sup>4</sup> Programa pioneiro do formato no Brasil, exibido pelo SBT de 1986 a 1999, e atualmente na Rede Globo.

princípios e práticas tais gêneros podem assumir funções culturais semelhantes em duas sociedades bem diferentes. Com essas reflexões em mente, passemos então a um breve histórico dos programas de auditório no Brasil que nos trará das versões artesanais da década de 50 à versão freak da década de 90 representada pelo *Programa do Ratinho*.

### **5. Os programas de auditório no Brasil: ascensão e queda**

Com a televisão brasileira ainda “engatinhando” nas décadas de 50 e 60, programas como *Noites de Gala*, *Times Square* e *Brasil 60* despontavam trazendo na bagagem matrizes já bastante popularizadas fora da televisão. Segundo Mira (1990), essas matrizes eram fundamentalmente três: os programas de rádio dos anos 30 aos 50 – em especial os gravados ao vivo em palcos-auditório para a Rádio Nacional –, as chanchadas da Atlântida dos anos 50, e os espetáculos de teatro de revista da praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, nos anos 50 e 60. De uma forma ou de outra, essas influências se entrecruzavam na caracterização dos primeiros programas de auditório na televisão.

Os programas de calouros da Rádio Nacional, ainda nos anos 30, atraíam tantas pessoas aos estúdios que exigiram com o tempo que as gravações fossem transferidas a grandes salas de cinema e de teatro com capacidade para até mais de 1000 espectadores. Em 1938, era lançado o programa *Curiosidades Musicais* em que pela primeira vez um apresentador (o Almirante) dialogava diretamente com sua platéia, ao descer do palco e circular no meio dela colhendo ao microfone respostas para perguntas sobre música e distribuindo prêmios aos acertadores. Por sua vez, o teatro de revista projetava já nos anos 50 o universo de luzes e figurinos sofisticados do show business para os palcos do teatro, em apresentações de dança consideradas

ousadas por seu apelo sensual. Em meados da década de 60, eram lançados na televisão programas que congregavam desde artistas lançados no teatro de revista até os grandes nomes do humor no rádio. Ao lado dos quadros musicais, esses programas apresentavam textos cômicos, escritos por nomes como Max Nunes (*A Grande Revista*) e Sérgio Porto (*Viva o Vovô Deville*) e protagonizados por Costinha, Walter D'Ávila, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e outros humoristas em atividade até hoje. Finalmente tínhamos as chanchadas, que consagrariam na tela do cinema essa aliança música-humor. Nelas, os “cantores do rádio” Francisco Alves, Vicente Celestino, Carmen Miranda, entre outros, estrelavam ao lado dos humoristas lançados pelo teatro de revista. Grande parte desses humoristas faria ainda a transição para a televisão.

De fato, um elemento determinante na confluência entre o rádio, o teatro de revista e a chanchada foi o que Mira chamou de “circulação de seus protagonistas” (1990:160). A proximidade e quase simultaneidade dessas formas bastante populares de cultura tornavam o trânsito de produtores, escritores, diretores, cantores, apresentadores e humoristas de um meio para outro um desdobramento quase sempre natural. Esse fenômeno representava, assim, pelo menos para a constituição de parte dos primeiros programas de auditório na televisão, o prolongamento de “um conjunto de fórmulas e temas compartilhados por seus artistas e produtores”, com a devida e necessária adaptação aos padrões técnicos do novo meio. Algo talvez mais significativo, o fenômeno apontava para um estreitamento ainda maior da “relação de proximidade palco/público”.

A década de 60 veria a grande ascensão dos programas de auditório em horário nobre, comandados por comunicadores que se tornavam verdadeiras personalidades da televisão. Hebe Camargo, Flávio Cavalcanti, Abelardo Barbosa (o Chacrinha) e Sílvio Santos lotavam auditórios, elevavam os índices de audiência e atraíam mais anunciantes, o que acirrava a competição entre as emissoras. No entanto, esses programas eram freqüentemente acusados por intelectuais e pela imprensa de

“baixarem o nível” da programação, de “explorarem a miséria do povo” apelando para fórmulas sensacionalistas e “grotescas” de expressão. Na época, era a Rede Globo que produzia grande parte desses programas, os quais eram responsáveis diretos pela escalada de popularidade da emissora tanto no Rio como em São Paulo. E isso se dava em concorrência direta com a TV Tupi, a emissora paulista pioneira em funcionamento desde 1950. Era estrategicamente importante, portanto, que essas emissoras defendessem seus produtos, alegando que era isso que o povo queria ver.

No final da década de 60 e início da de 70, entretanto, as críticas já haviam se generalizado, mobilizando segmentos da Igreja, da Universidade e, finalmente, do Estado. Episódios hoje tidos como prosaicos ocorridos nos programas de Dercy Gonçalves, Chacrinha ou Flávio Cavalcanti – como, por exemplo, a presença tumultuada nesses últimos dois, e no mesmo domingo, de uma mãe-de-santo que afirmava ter curado cegos e aleijados (Mira, 1990: 37) – eram condenados por seus “excessos” e acabavam por fomentar a polêmica sobre o papel desses programas no nível de qualidade da televisão.

Em consequência de pressões crescentes, a Globo e a Tupi assinariam em 1971 um “protocolo de auto-censura”, válido até a criação do Código de Ética da ABERT – Associação Brasileira das Empresas de Rádio e Televisão. No protocolo, as emissoras se comprometiam a não mais:

apresentar pessoas portadoras de deformações físicas, morais ou mentais; explorar a superstição, bem como qualquer forma de charlatanismo: provocar falsas polêmicas entre os profissionais de TV; promover a apresentação de quadros (com ou sem prêmios) nos quais se explorasse a miséria e a tragédia humanas; e apresentar números que colocassem em risco a integridade física do público e do executante. (Mira, op. cit.: 38)

No ano seguinte, viria a determinação de uma comissão interministerial, comandada pelo então Ministro das Comunicações Hygino Corsetti, de que todos os programas



de auditório deveriam ser gravados antecipadamente e submetidos à auto-censura ou à censura oficial. Embora tivesse sido acatada pelas emissoras, a determinação anunciou o início do declínio dos programas de auditório. A primeira metade da década de 70 testemunhou a saída de Chacrinha da Rede Globo, o cancelamento de *Flávio Confidencial*, e o fim do programa de Hebe Camargo na TV Record, cuja audiência havia caído sensivelmente.

O declínio do gênero acompanhou, de uma certa forma, o surgimento de uma nova era na televisão brasileira: a do projeto Globo de modernização. Ao longo dos anos 70, a emissora carioca viveu um período de grandes reformulações, tanto no nível técnico como no administrativo, passando a contar com o trabalho de profissionais advindos do campo da publicidade. A televisão se tornava mais “profissional”, na medida em que melhorava sua qualidade de produção e expandia seu potencial comercial junto aos anunciantes. Além disso, as unidades retransmissoras das redes paulistas e cariocas se instalavam por quase todo o território nacional, aumentando ainda mais o seu poder de alcance. Em termos de comunicação, o projeto Globo sinalizava a era dos apresentadores modernos, mais solenes e impessoais, substituindo os chamados “comunicadores espontâneos” da década de 60.

Caso paradigmático desse processo foi o aparecimento em 1973 – justamente para ocupar o espaço deixado por Chacrinha – do programa dominical *Fantástico (O Show da Vida)*, apresentado por Cid Moreira e Sérgio Chappelin. Recheado de números musicais e reportagens, o programa trazia novidades como uma edição sofisticada de sons e imagens realizada ao longo de toda a semana por uma grande equipe técnica. A idéia era criar uma revista semanal ilustrada, um “show de variedades”, mas sem a presença de um auditório. Por trás de tanta modernização, o discurso era o de “civilizar” a televisão e seu público, proporcionando uma programação de “alto nível”, de “bom gosto”. Esse discurso, bem entendido, soava de acordo com o projeto nacionalista de cultura dos governos militares da época.

Como conclui Mira, “os programas popularescos não se adequavam mais, nem às estratégias mercadológicas, nem ao imaginário da nacionalidade dos novos anos 70” (1990: 50).

Mas o que nos interessa mais de perto aqui é o fato de os programas de auditório terem passado ao longo de uma década por uma espécie de limbo, um quadro de ostracismo que só viria a se modificar com o surgimento, no início dos anos 80, da TV S (hoje SBT), canal conquistado por Sílvio Santos em concessão do governo, e hoje vice-líder de audiência em todo o país.

## 6. Sílvio Santos, TV S e a volta dos programas de auditório

Sílvio Santos, na verdade, nunca havia saído do ar. Tendo percorrido o caminho do rádio à televisão como tantos outros – incluindo aí o próprio Chacrinha –, ele conseguira angariar e manter um público fiel para seu programa semanal desde o início da década de 60 até meados dos anos 70, quando ainda era contratado da Rede Globo. Verdadeiro sobrevivente do período de decadência do gênero programa de auditório, Sílvio Santos tinha como grande ambição lançar um canal de televisão que revivesse a tradição dos programas populares consagrados na era pré-Globo e que não se encaixavam no “padrão de qualidade” dessa última. Assim, já nos primeiros anos de TV S, vários profissionais que não haviam sido incorporados à emissora líder de audiência foram convocados para re-editar sucessos como o pioneiro dos pioneiros *O Céu é o Limite*<sup>5</sup> – sob o novo nome *Show Sem Limite*, mas sob a batuta do mesmo J. Silvestre –, o *Programa Flávio Cavalcanti*, o *Moacir Franco Show*, o *Almoço com as Estrelas* e *A Praça da Alegria* – hoje, *A Praça é Nossa*, com o comando transmitido de pai para filho –, entre outros.

---

<sup>5</sup> O programa, lançado em 1956, foi considerado o primeiro grande fenômeno de audiência da TV brasileira.

É claro que nessa época os recursos técnicos e artísticos de que as redes de televisão podiam dispor haviam se aprimorado, e um senso de profissionalismo comercial havia se disseminado também entre as outras redes, além da Globo. Ademais, a popularização do veículo em termos numéricos era fato consolidado, e em freqüente expansão. No entanto, a TV S parece ter surgido sob as marcas da tradição e simplicidade. A ordem era evitar a sofisticação em nome do resgate da participação interativa com o público. A emissora se propunha, assim, a ocupar um nicho aparentemente excluído do panorama da televisão brasileira, mas no qual havia ainda um espaço a explorar. Era o momento de investir nos segmentos sociais mais inferiores da população, fazendo-os participar ativamente da programação.

O auditório estava na moda novamente. Ele ainda era a maneira mais direta de reconduzir essa interação com o público, e, de fato, vários programas em toda a década de 80, inclusive de outras emissoras, passaram a adotar o recurso do auditório em sua composição. Dos humorísticos aos musicais, passando pelas revistas femininas e os programas infantis, as emissoras procuravam dar maior visibilidade não só à platéia presente no palco como também ao público comum das ruas, cujas manifestações “espontâneas” eram cada vez mais valorizadas.

Ainda assim, foi um programa sem auditório que talvez melhor incorporou esse novo espírito de participação popular na televisão: *O Povo na TV*. Tratava-se de um programa jornalístico vespertino, de quatro horas e meia de duração, cuja proposta era estar “a serviço do povo”. Nesse programa, pessoas comuns se inscreviam para tentar resolver os problemas mais variados: brigas entre vizinhos, roubos, assaltos, desaparecimentos de familiares, pedidos de remédios, internações ou tratamentos médicos, além de prestar assessoria jurídica em questões trabalhistas ou matrimoniais. Frequentemente com um apelo sentimental, os casos ganhavam relatos ao vivo pelos próprios protagonistas, ou eram transformados em histórias relatadas em reportagens externas. Isso tudo era mesclado com quadros de culinária,

moda, turismo, debates sobre questões do cotidiano e, ainda, o noticiário propriamente dito.

Esse vasto repertório de temas de *O Povo na TV*, além do tom decididamente popularesco de sua apresentação, se aproximava da tradição dos programas de auditório. Por outro lado, esse programa introduzia um elemento dramático e moralista que contrariava a expectativa do riso e diversão que os programas de auditório promoviam. No entender de Mira, *O Povo na TV* era a contrafacção do programa de auditório, na medida em que não se furtava em mostrar a realidade do dia-a-dia:

Transmitido nos dias de semana, como o melodrama, [*O Povo na TV*] se movimenta em torno de uma idéia forte de “cotidiano”. Os programas de auditório (...) buscam, ao contrário, recuperar o sentido da festa. No primeiro, predomina o drama, a moral e a religiosidade. Nos auditórios, a liberação, o divertimento, o riso. Mas, o que acontece com os programas “popularescos” é que eles podem, muitas vezes, “misturar” realidade e ficção, drama e comédia, cura e diversão. (Mira, 1990: 187)

Essas “misturas” e o tom de imediatismo cotidiano marcariam também o *Aqui Agora*, espécie de sucessor de *O Povo na TV* lançado pelo SBT no final da década de 80. Os dois programas eram de fato bastante semelhantes, com a diferença de *O Povo na TV* se voltar mais para a narrativa policial, já tão popularizada no rádio por figuras como Afanásio Jazadi e Gil Gomes. Esse último, aliás, se tornaria um autêntico ícone do programa ao repetir a expressão “Gil Gomes, aqui, agora” ao final de cada reportagem criminal que conduzia, sempre com sua voz teatral e tom sensacionalista. O *Aqui Agora* contava também com as famosas disputas jurídicas mediadas pelo jovem advogado e hoje político Celso Russomano. Houve uma época em que as pessoas – muitas vezes em tom irônico, é claro – sugeriam umas às outras chamar o *Aqui Agora* para atender suas reclamações ou reparar qualquer outra

injustiça que estivessem sofrendo. É como se o povo encontrasse no programa um respaldo jurídico que lhes era negado pelas instituições públicas.

Com tantos elementos diferentes disponíveis para se fazer um programa popular, chegamos à segunda metade dos anos 90 a uma variante particularíssima do gênero, alvo central desta dissertação. O *Programa do Ratinho*, em uma avaliação preliminar, constitui uma espécie de “pout-pourri” dos programas de auditório. Sugerimos que nele se encontra um pouco de cada uma das tendências apontadas aqui nesses breves históricos americano e brasileiro, e mais inovações ainda.

Apenas para iniciar nossa investigação do universo do *Programa do Ratinho*, propomos uma descrição do que seria um programa típico que nos servirá de referência na análise conduzida nos capítulos seguintes. Desde já, vale ressaltar que tal descrição não revela uma estrutura fixa, pois essa não existe. Se há um programa que evita seqüenciamentos e rotinas pré-estabelecidas, esse é o *Programa do Ratinho*. Há, por exemplo, uma diferenciação quanto aos conteúdos de alguns dias da semana e a duração dos programas. No entanto, dentro do aparente caos existe uma certa regularidade, e por isso acreditamos ser possível abordar o formato em termos de seus quadros típicos, ou de seus eventos discursivos mais característicos. E é a tal tarefa que passamos na seção seguinte.

## **7. Uma descrição do *Programa do Ratinho***

Observar um episódio completo do *Programa do Ratinho* pode sugerir em um primeiro momento que o programa não segue uma seqüência muito organizada de rotinas e quadros, que as coisas acontecem caoticamente, sem muita coesão. De fato, comparado a outros programas de auditório como os game shows, por exemplo, o *Programa do Ratinho* (de agora em diante, *PR*) apresenta uma estrutura muito mais

fluida, marcada entre outras particularidades por eventos anunciados e nunca mostrados, por inserções de diferentes rotinas dentro de quadros mais ou menos fixos, e de seqüências de duração extremamente variável. Porém, qualquer programa é composto de rituais que, por mais flexíveis que possam parecer, contribuem para um sentido de familiaridade e coerência identificáveis e necessárias para a sua popularidade. Com isso em mente, traçaremos nesta seção um painel do programa a partir de três aspectos: (7.1) a configuração espaço-temporal do programa, (7.2) os participantes envolvidos e (7.3) os quadros mais ou menos recorrentes. Para facilitar a referência aos episódios gravados para análise, utilizaremos neste, e em todos os outros capítulos da dissertação, o seguinte código:

<i>Programa</i>	<i>Data de exibição</i>
P1	17 de maio de 1999
P2	19 de maio de 1999
P3	20 de maio de 1999
P4	21 de maio de 1999
P5	24 de maio de 1999
P6	26 de julho de 1999
P7	27 de julho de 1999
P8	28 de julho de 1999
P9	29 de julho de 1999
P10	30 de julho de 1999
P11 (extra)	07 de fevereiro de 2000
P12 (extra)	23 de fevereiro de 2000

### **7.1. Picadeiro em horário nobre**

Em princípio, a configuração cênica do estúdio no *PR* se diferencia muito pouco da de vários outros programas de auditório da televisão brasileira. Trata-se de um palco relativamente pequeno, com uma cortina vermelha ao fundo, por onde entram o apresentador, calouros e artistas, e duas entradas laterais, em formas circulares, por

onde entram os convidados comuns. Bem no centro, há um grande círculo traçado de vermelho. À esquerda do espectador, vê-se uma orquestra musical com crooners, uma estrutura de cenário sustentada por duas colunas entre as quais está pendurado um gongo, além de três poltronas de cores diferentes perfiladas para os convidados. Ao fundo, próximo às cadeiras, encontram-se objetos decorativos no formato de grandes “pedaços de queijo”. À direita, vêem-se mais três poltronas perfiladas, logo atrás uma mesa do tipo escritório com computador, telefone e outros aparelhos supostamente para uso do apresentador, e uma mesa para o DJ – o operador de trilha sonora – à frente de prateleiras cheias de discos. Mais ao fundo um pouco, entre as duas mesas, encontra-se um buraco na parede com tijolinhos à vista, ocupado à direita por um pequeno balcão feito do mesmo cenário de queijo à frente de uma cortina preta, e à esquerda por um pequeno túnel que sugere a entrada de um bueiro. Essas posições são ocupadas respectivamente pelos bonecos de manipulação Xaropinho e Tunico. Bem próxima à mesa do DJ, à esquerda, visualiza-se uma janela coberta de tela branca e emoldurada em azul, sobre a qual se projeta o perfil do anunciador Sombra. Para os anúncios publicitários, instala-se próximo à orquestra um pequeno balcão sobre o qual se exibem os produtos em questão. Outros cenários móveis são introduzidos por assistentes de cena conforme a necessidade – e freqüentemente no ar, sob o “flagrante” das câmeras – , como por exemplo o painel de figuras ocultas do quadro *Que Nota Você Dá?*.

À frente do palco, uma platéia sem divisão clara de alas esquerda e direita comporta aproximadamente 200 pessoas. Entre o espaço do palco e da platéia, há uma distância suficiente para acomodar um bom número de profissionais técnicos, como os operadores de câmera e cabos, além dos assistentes de produção e coordenadores de platéia que circulam constantemente por aí. Essa distância, no entanto, não se traduz em uma diferença vertical entre palco e platéia; isto é, o acesso entre um e outro é direto, praticamente sem a elevação típica de outros teatros.

A partir de 13 de março de 2000, o programa passou a contar com um cenário baseado em um único motivo: o metrô. Entre outras mudanças, os participantes passaram a entrar no palco por meio de um vagão de metrô “estacionado” à direita do espectador, as poltronas acolchoadas deram lugar a assentos duros alaranjados, e os bonecos saíram do bueiro para aparecer dentro de janelinhas com grades. Um aspecto mais moderno, enfim, se instaurou, enquanto a característica essencialmente popular se manteve. Isto é, o metrô, pelo menos em São Paulo, evoca a imagem de um meio de transporte limpo e seguro, ao mesmo tempo em que é um das formas de locomoção mais utilizadas pela população em geral.

Um elemento que particularmente nos chama a atenção nessa disposição espacial é a naturalidade com que figuras da produção do programa se “infiltram” em cena, sendo frequentemente focalizados próximo à mesa do DJ, ou ao lado esquerdo da platéia, com pranchetas na mão, fones nos ouvidos e outros aparatos. Existe uma espécie de circulação aberta entre os que estão por trás das câmeras e os que estão à sua frente que quebra as regras espaciais mais tradicionais do gênero. Um exemplo disso é a não rara aparição do superintendente artístico do SBT, Eduardo Lafon, a qual o apresentador faz questão de registrar. De pé, ao lado da mesa do DJ, Lafon observa tudo o que se passa, e, como brinca Ratinho no P8, isso o deixa intimidado, pois à semelhança do que acontecia no tempo em que o apresentador trabalhava na roça, a presença do patrão impedia o andamento natural do trabalho (“O serviço não rende!”).

Outra ocorrência rotineira do programa que evidencia essa quebra de regras é a corrida que o apresentador faz em perseguição aos seus assistentes. Quando se irrita com alguma falha ou atraso deles, Ratinho percorre todo o palco “à sua caça” segurando um cassete (mole) na mão. Em alguns desses momentos, é mesmo possível enxergar parte dos bastidores, território supostamente interdito às câmeras. Mas não é só o apresentador que atravessa o palco de lá para cá. Alguns dos coadjuvantes fixos do programa, como os anões ou o comediante-pastelão



Marquito, são vistos com frequência invadindo o palco para “varrê-lo” quando alguma “sujeira” aparece – caso das ameaças de briga física entre convidados litigantes –, ou simplesmente para exibir alguma gag extemporânea, vestidos nas mais diversas caracterizações: de bebês a gorilas. Tal movimentação sugere muitas vezes estarmos diante de um picadeiro de circo, um pequeno círculo que pode ser ocupado simultaneamente pelas criaturas mais disparatadas. A música e a agitação da platéia nesses momentos contribuem ainda mais para esse efeito, em que a confusão é incentivada por todos e a ordem é pregada em vão pelo apresentador.

No que se refere à duração dos programas, essa é normalmente de uma hora às segundas e sextas feiras e de uma hora e meia às terças, quartas, quintas e sábados. Tal diferenciação acompanha a grade de programação do SBT, que exibe uma atração mais longa após o *PR* na segunda-feira (*Hebe*) e na sexta-feira (*Tela de Sucessos*)<sup>6</sup>. Muito mais variável é a duração de cada bloco do programa. Na amostra que temos gravada, ocorre uma média de apenas dois intervalos comerciais tanto para os programas de uma hora quanto para os de uma hora e meia. Há, no entanto, uma distoância significativa no P2, em que a duração total ultrapassa uma hora e trinta e cinco minutos, e há apenas um intervalo comercial aos 57 minutos de transmissão. Similarmente no P8, a única pausa se dá a cerca de 15 minutos do final do programa, já com mais de uma hora de transmissão. No P9, o primeiro intervalo é chamado logo no primeiro minuto de transmissão, e o segundo, aos 33 minutos.

Tamanha diferença entre a duração dos blocos talvez possa ser explicada por dois fatores. O primeiro tem a ver com o fato de o programa contar com patrocinadores fixos, cujos produtos são anunciados todos os dias, religiosamente, pelo próprio apresentador. Representantes comerciais desses produtos, aliás, são destacados com frequência no auditório, sentados na primeira fila. Através desse sistema de propaganda durante o programa, é garantida boa parte do retorno

---

<sup>6</sup> Em 2000, a grade de programação se tornou ainda mais variável, graças em parte à exibição de um pacote de novos filmes e das séries intermitentes do *Show do Milhão*, comandado diariamente por Sílvio Santos.

comercial do programa em termos de quotas publicitárias. O segundo fator se relaciona à competição direta que o *PR* trava com a emissora líder de audiência no país (Rede Globo) no horário nobre. A novela das oito da concorrente – que por sinal começa em torno das nove – funciona como uma espécie de termômetro da audiência para o programa do SBT. Os números do IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa –, aos quais os produtores do programa têm acesso permanente nos bastidores, oscilam sensivelmente no momento em que a novela termina. Via de regra, a audiência do *PR* aumenta a partir desse momento, e não raro atinge a liderança absoluta. A menção a essa concorrência é feita repetidas vezes pelo apresentador em tom de “molecagem”, e isso já lhe rendeu até mesmo uma gag, onde o personagem Bola Sete, bastante gordo, vestido em trajes sumários e maquiagem pesada, circula pelo palco empunhando uma placa que diz “Estamos em 1º lugar”. Acompanhado de uma vinheta musical que imita descaradamente aquela do *Jornal Nacional* da Rede Globo, o personagem lembra uma daquelas moças que circulam pelos ringues de boxe anunciando os intervalos de um round a outro da luta. Atualmente, as emissoras se encontram impedidas, por regulações externas, de fazer qualquer menção no ar à posição que seus programas estão ocupando no IBOPE no momento<sup>7</sup>. Até que ponto os intervalos comerciais se guiam pelas alterações dos medidores do IBOPE é difícil precisar, mas que existe certamente um efeito desses medidores no andamento e seqüenciamento do programa é inegável.

## 7.2. Os participantes fixos

Assunto central do próximo capítulo, a questão da construção de identidades no *PR* requer a devida introdução de seus personagens principais:

---

<sup>7</sup> No P3, o apresentador Clodovil, convidado do quadro *Que Nota Você Dá?*, explora ironicamente a proibição ao revelar no ar os números do IBOPE (que ajudara a elevar consideravelmente), fingindo não saber que poderia fazê-lo.

Ratinho (Carlos Massa) – É o apresentador e figura central do programa. De origem humilde, ganhou o apelido por ter sido um tanto franzino quando jovem. Trabalhou em diversas atividades, inclusive a de feirante, antes de ingressar no mundo das comunicações em 1983. Começou como radialista no estado do Paraná e, no início da década de 90, ingressou em uma rede local de televisão – hoje Rede CNT – participando de programas musicais e cômicos de pouca expressão. Em seguida, tornou-se repórter do *Cadeia Nacional*, programa do gênero policial da emissora, a convite do apresentador Luiz Carlos Alborghetti. Depois de uma série de entreveros legais envolvendo a CNT e Alborghetti, incluindo a suspensão temporária do programa e o corte da retransmissão em alguns estados, Ratinho foi convocado em 1994 a assumir a apresentação do programa. Considerado como um discípulo menos agressivo de seu mentor e colega Alborghetti <sup>8</sup>, Ratinho começava então a moldar seu estilo irreverente e teatral, que dosava crises de ira e apelos sentimentais com um senso de humor bufo. Novas proibições legais apareceriam. Em 1996, o *Cadeia* passou a se chamar *190 Urgente* e Ratinho ganhou mais tempo e autonomia sobre o programa. No ano seguinte, o programa se tornava o primeiro no gênero policial a adotar a presença de um auditório. Porém, em meados desse mesmo ano, após criticar no ar as restrições que a justiça lhe vinha impondo, o apresentador foi afastado do programa e imediatamente contratado pela Rede Record. Sua popularidade havia chamado a atenção da emissora, que lhe propôs comandar um programa diário de variedades com auditório, exibido em rede nacional, que se chamou *Ratinho Livre*. Meses depois, a emissora lançou ainda o *Show do Ratinho*, uma espécie de show de calouros, aos sábados à noite. Foi aí que o apresentador passou a ser reconhecido em todo o país e onde seu estilo polêmico lhe rendeu as críticas mais acaloradas. Ainda em 1998, ele recindiria seu contrato com a Record e assinaria um acordo milionário com o SBT para comandar seu atual programa nas

---

<sup>8</sup> Os dois chegaram a entrar juntos na política: Ratinho como deputado federal e Alborghetti como estadual.

noites de segunda à sábado. Ratinho tornava-se definitivamente o mais comentado apresentador popular da televisão brasileira.

Xaropinho e Tunico – São os bonecos de manipulação do programa. Xaropinho surgiu primeiro como uma versão infantil e miniaturizada do próprio apresentador. Imitando a aparência de Ratinho, o boneco usa um bigodinho e aparece sempre vestido com camisa social e gravata, além de empunhar também um cassetete. Seu primo Tunico surgiu meses depois como a versão mais pobre do rato, isto é, um rato de porão. Ele é caracterizado como um bicho sujo, menos esperto e mais caipira que seu primo. Juntos, os personagens são responsáveis por constantes piadinhas e comentários de fundo que pontuam os diversos quadros do programa. Costumam zombar dos participantes mais simplórios dos programa quando vão aí para contar suas histórias e, principalmente, zombam dos calouros sem talento, como os maus cantores e os imitadores sem graça. Em relação ao apresentador, Xaropinho costuma misturar falsos elogios a comentários jocosos, enquanto Tunico tende a elogiá-lo com o bordão “Esse é o meu patrão!”. Quando interferem muito no andamento das conversas ou quando fazem piadas inoportunas, os bonecos são advertidos por Ratinho com ordens de silêncio ou, ocasionalmente, um soco que os derruba para dentro de suas “tocas”. Xaropinho já gravou um CD com músicas infantis e teve seu nome e imagem licenciados em uma série de produtos, de material escolar a achocolatado.

Sombra – É o dono da voz grave, porém jovial, que anuncia boa parte das reportagens. Tem esse apelido por não poder se ver seu rosto, apenas a projeção de seu perfil sobre pano de fundo branco. Em reportagens pré-gravadas, sua voz é ouvida como uma cópia perfeita da do legendário Lombardi, locutor de muitos anos do *Programa Silvio Santos* que também nunca mostrou seu rosto no ar. Ratinho e os bonecos costumam insinuar que o Sombra vem trabalhar bêbado, o que explicaria

seus lapsos e disfluências ocasionais. A “janela” atrás da qual é focalizado já foi alvo de inúmeros lançamentos de cassetete, sapatos e até cadeiras pelo supostamente irado apresentador. Mas não são raras as vezes em que o personagem se junta aos bonecos para também ele zombar de alguns convidados, especialmente os do quadro *Talento Popular Brasileiro*.

Caroço e Azeitona – Irmãos gêmeos, negros, vestidos como seguranças de luxo e portando óculos escuros, são os chamados coordenadores de auditório. Dificilmente falam ao microfone, mas estão em ação constante. Fazem menção para a platéia aplaudir, repetir determinados nomes ou fazer silêncio. Além disso, fazem as vezes de leões-de-chácara, sendo responsáveis por conter as ameaças de brigas físicas – quando essas de fato acontecem perante as câmeras, eles têm de apartá-las literalmente – e enxotar algum participante mais ousado ou inconveniente que não quer deixar o palco quando deve. Mas os irmãos são também protagonistas de algumas gags e esquetes, tendo participado, por exemplo, de uma paródia da novela mexicana *A Usurpadora*, aqui denominada *A Chupadora*. O apresentador do programa também gosta de persegui-los com seu cassetete, acusando-os de incompetentes ou lentos. Ele costuma insinuar que os irmãos são “caloteiros” e que vivem contraindo dívidas que jamais são salgadas. Também já gravaram seu CD.

Marquito e Bola Sete – São uma espécie de cômicos-pastelão de plantão. Marquito é magro e pequeno, com uma expressão facial que sugere um misto de Costinha e o magro da dupla Abbott e Costello. Bola Sete é um sujeito negro e bastante obeso que normalmente aparece vestido de mulher, exibindo sua farta barriga. No quadro *Novos Cantores*, Marquito aparece caracterizado cada dia de uma forma diferente – de diabo, de bebê, mascarado como o mágico Mister M – e é encarregado de soar o gongo quando os candidatos são fracos, ou seja, quase todo o tempo. Bola Sete se tornou mais conhecido por “desfilar” pelo palco anunciando o *PR* no primeiro lugar

do IBOPE, mas ultimamente ele tem aparecido mais freqüentemente nas gags e paródias junto com Marquito e outras figuras. Ratinho, como era de se esperar, vive rindo e zombando deles.

Anões e Bailarino – Inclusões mais recentes no elenco circense do *PR*, participam das gags e paródias do programa. O Bailarino surgiu como um candidato recorrente do “Talento Popular Brasileiro” que chamou a atenção pela sua incrível falta de graça. Aparece usualmente caracterizado de bailarino ou super-herói. Quanto aos dois anões fixos do programa, um aparece como garçom inoportuno (e risonho) que vive tendo sua bandeja derrubada pelo apresentador, e o outro chama a atenção por suas pernas tortas.

DJ Negrão – É o responsável pela trilha sonora que acompanha alguns quadros do programa. No quadro em que a platéia canta, por exemplo, o DJ escolhe uma música com uma letra supostamente difícil de se lembrar para testar quem na platéia sabe cantá-la. Muitas vezes, suas escolhas pontuam maliciosamente os comportamentos exibidos no programa, como no caso de candidatos efeminados que se apresentam dançando ou cantando, ou de participantes que relatam casos de traição conjugal.

Maestro “Pica-Pau” e orquestra – O maestro da orquestra do *PR* se destaca pela cor de seu cabelo, tipo acaju, que é constante alvo de piada por parte do apresentador. Seu apelido vem daí. Sob seu comando na guitarra, seis músicos e três crooners, duas mulheres e um rapaz – todos elegantemente vestidos – , entoam os temas do programa e os jingles dos produtos mais anunciados, além de acompanhar os cantores calouros e outros artistas em suas apresentações.

Homem das Placas – Esse assistente de produção exhibe para o apresentador as placas contendo as atrações a ser anunciadas pelo apresentador. Funcionário mais

velho, também não escapa dos comentários do Ratinho, especialmente quando os cartazes são ilegíveis ou contêm palavras escritas em língua estrangeira, fato que costuma “irritar” o apresentador.

Recrutadoras de talentos – São em geral moças com pranchetas na mão que supostamente recrutam os piores candidatos possíveis. São repreendidas pelo apresentador, que lhes “dá uma dura” e as deixa “humilhadas”. Uma dessas moças é Vanessa, filha do veterano assistente do *Programa Sílvio Santos* Valentino Guzzo, morto recentemente. Imita o pai até em sua expressão de arrependimento.

Advogados – Os verdadeiros “especialistas” do programa, Dra. Vitória e Dr. Farah são convocados a prestar assistência legal aos complicados casos judiciais expostos no programa. Ora um ora outro está presente no programa, ficando sentado sempre junto com a platéia, como “mais um do povo”.

Repórteres – Responsáveis pelas reportagens especiais e links externos, os mais conhecidos são Ney Inácio, Herbeth de Souza e Paulo Cardoso (que trabalhou vários anos com Sílvia Poppovic na Rede Bandeirantes). São contratados do SBT que aparecem também em outros programas jornalísticos da emissora. O estilo deles é bastante informal, em consonância com o tom popular do programa.

Platéia – E finalmente ela, o “povo na TV”. Composta maciçamente por mulheres de todas as idades – com as mais jovens predominantemente à frente – a platéia comporta também os chamados “mal-acabados”, os poucos homens que formam a turma do “fundão”. Com freqüência são os que fazem os comentários mais ousados e os que mais vibram com as confusões do programa.

### 7.3. Quadros e rotinas

Apesar da falta de uma estrutura fixa quanto à composição dos blocos do programa, é possível distinguir um número de rotinas e quadros que compõem um típico *PR*. Eis os mais significativos:

Problemas judiciais – Talvez o momento mais emblemático do programa, em que duas partes procuram o programa para tentar resolver uma questão litigiosa. Traições, pedidos de pensão, divisões de bens, dívidas, querelas sobre aluguel e venda de imóveis são alguns dos assuntos comumente tratados. Nos seus primeiros meses, o *PR* aproveitava ao máximo o potencial desses assuntos, em especial porque eles acabavam fatalmente em um embate físico. Havia até uma vinheta musical – o tema do filme *Rocky, o Lutador* – para acompanhar o esperado momento. Mas se as brigas passaram aos poucos a ser coibidas, ou pelo menos vetadas quando explícitas, a confusão verbal continua imperando. Os querelantes, posicionados estrategicamente em lados opostos do palco, dificilmente vêm sozinhos. Eles trazem suas testemunhas para contribuir na defesa de suas versões. O mais comum é que várias pessoas falem ao mesmo tempo e que o apresentador, interferindo o mínimo possível, dê tempo suficiente às partes para fazerem suas queixas e trocarem acusações. Quando a situação parece ir a lugar nenhum, Ratinho finalmente decide chamar um dos advogados do programa para tentar dar uma solução, ainda que provisória, ao caso. Um dos tipos de casos judiciais mais frequentes no programa tem sido o pedido de exame de DNA para comprovar a paternidade de um sujeito que não quer assumir o filho, e a revelação do resultado do mesmo dias ou semanas depois. Ao longo dos P2, P3 e P4, Ratinho conduz a “novela” do exame de DNA do cantor Camarguinho, irmão da dupla Zezé de Camargo e Luciano, que teve uma filha com uma fã e só foi assumi-la após ter a confirmação de sua paternidade revelada no ar.



Prestação de serviços – Aqui Ratinho atende pedidos mais específicos (não necessariamente jurídicos), como a doação de uma cadeira de rodas ou a internação de um jovem drogado. No P2, é exibida uma reportagem gravada em um spa sobre uma moça que pesava 180 quilos e que havia procurado o programa para pedir um tratamento para sua obesidade.

Gente que procura gente – Pessoas procuram o *PR* na tentativa de encontrar entes queridos desaparecidos. Nesse quadro, ora são lidas cartas em off, ora as próprias pessoas fazem seus apelos emocionados no ar, ou simplesmente é mostrada uma seqüência de fotos de desaparecidos acompanhadas de uma pequena narração e o número do telefone da produção do programa. No P7, um homem que procurava o irmão havia 22 anos volta ao *PR* para finalmente reencontrá-lo sentado no meio da platéia. No mesmo dia, uma senhora de idade solicita contato com o pagodeiro Netinho, de quem seria a suposta mãe biológica.

*Aconteceu!* – Reportagens externas são anunciadas na maior parte das vezes por esse sinal de alerta: “Aconteceu!”, estampado em caracteres vermelhos chamativos. O apresentador pára tudo o que está fazendo para exibir o tal fato que aconteceu. Curiosamente, os fatos podem variar desde uma reportagem curiosa sobre uma cadela que uiva sem parar ao ouvir determinada música (P10) até a rebelião dos menores internos da FEBEM do Tatuapé ocorrida naquele mesmo dia (P6), passando pela saga do ataque do fantasma da navalha (P7 e P8) ou a história do quadro da santa que sangra (P4)<sup>9</sup>. Quer dizer, o fato que “aconteceu” não é necessariamente uma emergência ou última notícia, normalmente transmitidos em boletins de plantão. A notícia pode tanto vir de um link ao vivo como de uma reportagem gravada semanas com antecedência.

---

<sup>9</sup> Assuntos “sobrenaturais” ou de cunho sexual, aliás, costumam ganhar destaque em reportagens especiais.

*Cassetada do Dia* – É o momento de o apresentador fazer seu comentário indignado em close-up, após a exibição de alguma notícia do dia. No P7, por exemplo, Ratinho se dirige “diretamente” a Antônio Carlos Magalhães para expressar sua discordância em relação ao projeto do Senador para combater a pobreza.

*Novos Cantores* – Candidatos a cantores, na maior parte farsescos e sem o menor talento, lançam sua sorte para os aplausos ou gritos de “Fora!” da platéia.

*Talento Popular Brasileiro* – Artistas de circo, imitadores e enganadores figuram no elenco variado desse quadro. No P8, uma paródia do show de mágica do já célebre Mister M é orquestrada por um divertido grupo de manipuladores de bonecos. Já no P9, Ratinho tem o desprazer de ver um homem quebrar telhas com os dedinhos. Detalhe: as telhas são lançadas ao chão de baixo para cima, e não realmente quebradas com a força dos dedinhos, o que se esperava desde o início.

*Talento Infantil* – Segundo Ratinho, criança dá IBOPE, e já que Raul Gil adora levar crianças no seu programa da Rede Record, porque não fazer o mesmo? No P9, o pequeno João Victor de 3 anos de idade exhibe sua prodigiosa memória recitando, entre outras curiosidades, a capital de diversos países do mundo.

*A platéia canta* – Nesse segmento, o DJ Negrão seleciona uma música cuja letra deve ser cantada sem erros por algum membro do auditório. Quem convencer o apresentador com sua performance leva um prêmio em dinheiro.

*Quebra ou Não Quebra?* – O CD de um artista novo será submetido à apreciação da platéia. Se ela gostar, o artista é celebrado; caso contrário, o CD é marretado impiedosamente por Marquito.

Show de calouros – Sábado é dia especialmente reservado aos calouros, com direito a júri e prêmios em dinheiro. Figuras tradicionalíssimas do gênero participam do júri, com destaque para Pedro de Lara e Elke Maravilha – jurados da extinta versão no *Programa Sílvio Santos* –, ao lado de figuras mais jovens como o fofoqueiro Leão Lobo.

*Concurso de Piadas* – Nesse quadro, três piadas enviadas por telespectadores são interpretadas no palco por um comediante convidado. A platéia se manifesta votando na melhor piada, que rende um prêmio em dinheiro.

Comercial Sensacional – Ratinho anuncia e exhibe comerciais que marcaram história na televisão brasileira. No P2, é exibido o famoso comercial da *Cofap*, com o cachorro-símbolo da empresa.

*Que Nota Você Dá?* – Trata-se de uma cópia disfarçada – porém confessada por Ratinho – do quadro *Para Quem Você Tira o Chapéu?* criado pelo apresentador Raul Gil, da TV Record. Sete silhuetas representando personalidades famosas do Brasil ou exterior são expostas em um painel, cada qual acompanhada de uma pequena lousa para o convidado dar a nota: zero, cinco ou dez. O convidado é supostamente uma pessoa polêmica. Nas nossas gravações, os convidados foram o estilista e apresentador Clodovil (P3), o vocalista da banda de rock *Ultraje a Rigor* Roger (P7), e o jogador de futebol e “cantor” Marcelinho Carioca (P9).

Anúncios publicitários – Dois patrocinadores têm mantido seus anúncios diariamente no PR há mais de um ano: *Viena*, fabricante de produtos como o *Hair Trat* para o tratamento de cabelos, e *In Natura*, fabricante de alimentos naturais dietéticos. Outros anúncios aparecem também com certa frequência, tais como os dos cursos de memorização da *Personal*, do *Biotônico Fontoura* e da loja de móveis

*Kolumbus*<sup>10</sup>. Já houve garotos e garotas-propaganda anunciando esses produtos durante o programa. Atualmente, os anúncios são feitos quase que exclusivamente pelo próprio apresentador. No caso dos dois anunciantes principais, um jingle vem acompanhando o anúncio, além da distribuição de amostras dos mesmos para a platéia.

Cabe ressaltar aqui que o constante anúncio de atrações que não têm hora (nem dia) para entrar, além da fusão imprevisível em alguns quadros de rotinas bem distintas, só reforçam o efeito de indeterminação quanto à estrutura que compõe o programa. A sensação que fica após a revisão das gravações é que os programas não têm mesmo uma seqüência de quadros fixa, pré-determinada. Como diz o próprio slogan, o *PR* é um programa onde “tudo pode acontecer”... e a qualquer momento.

## **8. O Talk-Freak Show na Condição Pós-Moderna**

A descrição geral dos elementos que compõem o *PR* que acabamos de traçar já deve proporcionar uma idéia de como as influências históricas da televisão brasileira, e também americana, se fazem sentir. A platéia, a música, os calouros, os prêmios, as reportagens, os serviços, o bate-papo, o humor, e também as “baixarias” e aberrações: de tudo um pouco está lá. Nesse sentido, a classificação “programa de variedades” talvez não possa ser mais literalmente aplicada a outro programa do que a esse. Não se trata, obviamente, de uma mera colagem de tradições e rotinas de outros programas. O contexto é outro. No entanto, é nítida a sensação de que no *PR* estamos diante de um caldeirão que mistura idéias já consagradas em diversos outros lugares, acrescidas de um tempero bastante popular e uma boa dose de ousadia e irreverência.

---

<sup>10</sup> Alguns desses produtos foram certamente substituídos por outros novos em 2000.

Se o *PR* não pode ser propriamente chamado de talk show no sentido clássico, é porque estamos no Brasil, no contexto sócio-histórico da televisão brasileira, onde o formato se desenvolveu em outros rumos. Mas tampouco o *PR* é um programa de auditório na tradição clássica do gênero na televisão brasileira. Ele é, enfim, tudo isso e ao mesmo tempo nada disso.

Talvez tão fundamental quanto localizar suas fontes de referência seja situar o programa em um contexto cultural mais amplo, em suas condições de produção. Para melhor compreender a relevância de se estudar o discurso de um programa popular como o *PR* é preciso discutir o lugar social que o show ocupa, isto é, investigar o modo como o gênero discursivo, visto como prática social significativa, reflete e ao mesmo tempo constitui as relações sócio-históricas do contexto em que se insere. Analisar o poder dos talk-freak shows no Brasil nesta virada de milênio implica sondar o possível alcance de tal discurso na formação de idéias e opiniões nas diversas comunidades interpretativas de espectadores, na manufatura de consenso(s), e em última instância na percepção do que é “realidade”.

Mas enquanto é possível celebrar os aspectos positivos no fenômeno dos talk shows em geral, é preciso, por outro lado, qualificar a crença um tanto eufórica no alcance de seus efeitos, como adverte Gamson:

Os talk shows são formas de entretenimentos que reforçam clichês, e sugerir que eles provocam mudanças paradigmáticas significativas seria superestimar seus efeitos culturais; eles exibem o radicalmente diferente de modo a reafirmar a normalidade dos espectadores. No entanto, eles lançam pequenas aberturas culturais que, comparadas com o restante da cultura popular comercial de massa, parecem enormes. (Gamson, 1998: 141)

Assim, cabe a reflexão: os talk shows, mais especificamente a nossa variedade popular em questão, estariam de fato contemplando alguma espécie de “mudança social”, no sentido progressista do termo? Em caso afirmativo, a quem eles estariam

beneficiando? Na tentativa de iluminar essas questões, acreditamos ser necessário nos remeter a uma parte da teoria social e cultural do fim do século XX que encontra na condição pós-moderna um eixo referencial de análise.

Com efeito, a complexidade de práticas discursivas que concorrem para a sensação de fragmentação, de aparente caos, que programas como o *Programa do Ratinho* – e seu similar americano *Jerry Springer* – tem causado em diversos públicos espectadores parece encontrar grande ressonância dentro de uma abordagem pós-moderna do fenômeno. Para concluir este capítulo, introduziremos brevemente alguns aspectos dessa abordagem que irão ser retomados ao longo dos capítulos seguintes.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que a condição pós-moderna é marcada pela quebra de barreiras entre cultura elevada e cultura popular, arte e vida cotidiana, o que na visão de Featherstone (1991 *apud* Usher e Edwards, 1994: 12-13) contribui para uma “promiscuidade estilística que favorece o ecletismo e a mistura de códigos, paródia, pastiche e ironia, a brincadeira e a celebração da falta de profundidade da cultura.” No entanto, a ênfase nesses elementos pode levar a uma fácil caricaturação do pós-moderno como moda passageira, fruto de um intelectualismo arbitrário e inconseqüente. Preferimos, ao contrário, apontar no pós-moderno um canalizador de tendências e práticas que muito bem sintonizam a sensação de perda de parâmetros rígidos e a dissolução de dicotomias consolidadas e enraizadas pelo discurso racional-científico do modernismo.

Entendido mais como uma condição que propriamente um movimento sólido de idéias e práticas que se oporia ao modernismo, o pós-modernismo nos permite acessar mais criticamente a naturalização de divisões culturais, como entre o que tradicionalmente se julga verdadeiro e o que se julga falso, o que é científico e o que é leigo, o que é consciente e o que é inconsciente, o que é refinado (e de qualidade) e o que é vulgar (e, portanto, desqualificado), por exemplo. Sob esse ponto de vista, assim como Usher e Richards, defendemos a idéia de que:

O pós-modernismo deve ser levado a sério (embora talvez de um modo lúdico!) porque ele dirige nossa atenção para a centralidade da cultura nas transformações que ocorrem em todos os níveis – das práticas do dia-a-dia e experiências de diversos grupos sociais até as atividades artísticas, intelectuais e acadêmicas mais “rarefeitas”. (Usher & Edwards, 1994: 13)

Partindo desse princípio e focando sua atenção sobre aspectos como a construção e negociação de sentidos e posições de sujeito entre os elementos participantes do processo cultural, ou da intertextualidade e auto-reflexividade das formas culturais e a decorrente ênfase na representação como espetáculo, pensadores pós-modernos vêm trazer nova luz aos estudos da mídia contemporânea, em especial no que se refere à televisão e seus programas populares. Uma das tendências freqüentemente observadas na mídia no momento pós-moderno é a confusão cada vez maior entre público e privado, informação e entretenimento, especialista e leigo, representação e autenticidade. Como resultado desse processo, instaura-se o que Munson (1993) chama de “instabilidade produtiva”. A instabilidade se dá na medida em que valores, ênfases e procedimentos estão sujeitos a constantes mudanças, sendo substituídos e revogados a cada instante; a produtividade, por sua vez, se dá no nível da incorporação mais ou menos indiscriminada de uma “constelação de vozes” que competem entre si mais pelo direito de aparecer do que propriamente ser ouvidas.

Temos em mente nessa discussão precisamente os programas – americanos e brasileiros – que dedicam a maior parte de seu tempo a expor e solucionar problemas de ordem sentimental, sexual ou familiar de seus participantes convidados. Apoiados na participação não só de convidados, mas também de platéias de comuns (gente do povo), esses programas representam autênticas vitrines (em alguns casos, arenas) de tipos sociais, dos mais comuns aos mais exóticos, aos quais é dado o direito de aparecer e falar, da maneira mais espontânea e “verdadeira” possível. Enquanto a participação da platéia devesse supostamente

encaminhar-se para a dinâmica e aquecimento dos debates – quer sob a forma de conselhos, quer sob relatos que os aproximam dos participantes convidados – , ela freqüentemente assume um caráter carnavalesco com altíssimas doses de auto-indulgência e auto-referencialidade. Em outras palavras, nada é levado muito a sério, já que as regras implícitas do espetáculo são compartilhadas por todos de forma tão casual que praticamente eliminam qualquer expectativa de surpresa verdadeira, ou de resolução de conflitos.

Shattuc (1998: 217), em sua discussão sobre os programas de auditório dos anos 90 nos Estados Unidos (dentre os quais o de Ricki Lake e Jerry Springer), mostra como a surpresa e o prazer da platéia e dos telespectadores parecem advir do jogo de se saber quão embaraçadas as pessoas conseguem ficar e até onde vai seu senso do ridículo ao representarem papéis já pré-estabelecidos para elas no espetáculo. No caso da disputa entre partes, os programas podem assumir um tal moralismo que o humor está justamente no fato de se saber de antemão que a “justiça” inevitavelmente prevalecerá; de fato, propõe a autora, tais programas conseguem ser mais cínicos e auto-referenciais que os melodramas do século passado.

Se as diferenças que caracterizam os grupos étnicos, gêneros, origens sociais, comportamentos sexuais, crenças religiosas e estilos de vida nesse tipo de programa assumem um grau de representatividade e exposição até então nunca visto na história do veículo, é bastante questionável o quanto esses grupos podem se considerar respeitados e ouvidos. E nessa mesma linha de raciocínio, é questionável a visão de emancipação de grupos sociais (*social empowerment*) como efeito positivo da exposição e participação popular em seus diversos segmentos nos talk shows. De fato, como aponta Munson, a exposição de diferenças é uma das saídas encontradas pela indústria para combater o tédio e o apetite voraz por novidade. Para mal ou para bem, “o talk show, como parte da cultura pós-moderna, prospera em sua própria incerteza e imita a sociedade ao estilhaçar o sentido na reciclagem de restos culturais” (1993: 62).



Para iniciar uma análise mais minuciosa do *PR*, onde poderemos detectar algumas dessas tendências, procederemos no capítulo seguinte à discussão da questão da identidade, primeiro elemento do tripé conceitual que sustenta este trabalho.

## Capítulo II

### SUJEITOS MIDIÁTICOS: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NO TALK-FREAK SHOW

Neste capítulo propomos abordar a questão da identidade no espaço do talk-freak show sob uma perspectiva discursiva. Tal tarefa implica uma investigação de como nos nossos programas são refletidas e ao mesmo tempo constituídas discursivamente as identidades – ou posições subjetivas – da figura central do *host*, dos convidados (leigos ou especialistas), da platéia no estúdio, e do público telespectador. Para entender melhor como se dá esse processo de construção de identidades, entretanto, faz-se necessário antes de mais nada um reconhecimento das mudanças pelas quais o próprio conceito de sujeito tem passado nas principais teorias sociais e filosóficas a partir da Idade Moderna.

#### 1. Do indivíduo moderno ao sujeito pós-moderno

Traçar a história do conceito de sujeito moderno sem cair na tentação do reducionismo é tarefa sem dúvida complicada. Segundo o teórico inglês Stuart Hall, “a idéia de que as identidades eram plenamente unificadas e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a história do sujeito moderno” (Hall, 1992/1999: 24). Tendo essa restrição em mente, o autor acredita, no entanto, ser possível localizar três pontos estratégicos (ou estágios) durante a modernidade em torno dos quais as conceptualizações de sujeito e identidade sofreram uma mudança significativa. Teríamos, portanto, três concepções

básicas de sujeito, a saber: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico (ou interativo) e o sujeito pós-moderno (ou da modernidade tardia).

No entender de Hall, embora a noção de individualidade existisse, obviamente, antes da Idade Moderna, ela havia sido tradicionalmente conceptualizada em termos da ordem secular e divina das coisas. O sujeito era posicionado dentro de uma grande escala dos seres, e nunca como indivíduo soberano. Com o Humanismo Renascentista do século XVI e em especial o Iluminismo do século XVIII, no entanto, ocorreria uma ruptura no modo como se enxergava essa individualidade. O sujeito passaria a ser visto como um indivíduo uno e centrado, dotado de um núcleo interior de razão que lhe guiava a ação e a consciência. O centro do indivíduo, dentro dessa perspectiva, seria a sua identidade única e intransferível, que permanece idêntica a si mesma ao longo de uma existência.

Hall nos lembra que grande parte da história da filosofia ocidental refletiu e refinou essa concepção do sujeito, e destaca a importância do filósofo francês René Descartes (1596-1650) e sua formulação analítica do sujeito. O “sujeito cartesiano” é o sujeito pensante que, dono de sua razão e consciência, situa-se justamente no centro do conhecimento.

À medida em que as sociedades foram se tornando mais complexas, adotando formas mais coletivas e sociais de organização, passou-se a definir o sujeito mais em função de sua localização dentro das estruturas e instituições que propriamente pela sua consciência individual. O impacto da industrialização no século XVIII se fazia sentir em todos os aspectos da vida social e tornava o sujeito “enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno” (Hall, 1992/1999: 30).

No final do século XIX e início do século XX, o surgimento de teorias científicas como o evolucionismo de Darwin e das ciências sociais definidas como disciplinas teria um grande impacto nessa mudança de enfoque sobre o sujeito. A sociologia, em especial, lançava uma crítica à visão individualista e racional do

“eu”. O sujeito sociológico era o sujeito formado na interação com outras pessoas, as quais mediavam os valores e significados que ele atribuía à sociedade em que vivia. Dessa forma, desenvolvia-se uma concepção que ligava o sujeito ao mundo externo. Tratava-se de:

(...) uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos nela desempenham. Essa “internalização” do exterior no sujeito, e essa “externalização” do interior, através da ação no mundo social (...), constituem a descrição primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (Hall, 1992/1999: 31)

Embora a sociologia interacionista tivesse mantido com essa distinção entre universos “interno” e “externo” do interacionismo um dualismo característico da visão cartesiana de sujeito, ela representava um avanço teórico importante ao propor a integração constitutiva e intrínseca entre sujeito e sociedade.

Uma série de rupturas no discurso do conhecimento moderno a partir do século XX (em especial em sua segunda metade) viria, porém, lançar novos questionamentos ligados à questão da identidade nas sociedades ocidentais. Basicamente, começava-se a observar de modo crescente um sentimento de fragmentação, ou descentramento do sujeito em sua experiência social. Uma dessas rupturas mais significativas se relaciona à descoberta por Freud do inconsciente<sup>1</sup>, a instância individual onde se originam os desejos e simbologias que estruturam a subjetividade. Segundo Hall, o inconsciente freudiano, “que funciona de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito

---

<sup>1</sup> Outra ruptura apontada por Hall se vincula ao trabalho de Michel Foucault sobre o poder, que será discutido em detalhe no capítulo III, seção 1.

cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o ‘penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (1992/1999: 36).

Na esteira das teorias psicanalíticas de Freud, Lacan mostra como o processo de descoberta do “eu” como entidade una e inteira pela criança se dá de modo lento e gradativo, e passa necessariamente pelo reconhecimento do “olhar” do Outro. Mas diferentemente do que propunha a sociologia interativista em sua formulação clássica, a construção da subjetividade se dá, para Lacan, não por meio de um aprendizado consciente, mas como resultado de processos psíquicos inconscientes que acompanham o indivíduo por toda a vida.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (Hall, 1992/1999: 39)

De acordo com Lacan, é através dos sistemas de representação simbólica que a criança começa a elaborar as divisões internas inerentes à formação inconsciente do sujeito. E dentre esses processos, o que nos interessa mais de perto aqui é a língua. Através da língua, o sujeito, inescapavelmente cindido, encontra um mecanismo de unificação fantasiosa de sua identidade; isto é, a língua permite ao indivíduo vivenciar as múltiplas identificações que constituem sua subjetividade sob a forma de uma unidade ilusória.

O sujeito descentrado é, dentro desse raciocínio, o sujeito que não se pode definir de maneira simplista ou unívoca em função de afiliações a classe social, gênero, etnia, nacionalidade, profissão, ou outra categoria determinante. O sujeito descentrado, enfim, é o sujeito marcado pela incompletude, contradição e

fragmentação. Esses conceitos, de resto, se filiam ao discurso pós-moderno sobre cultura e sociedade que vimos abordando até aqui. Porém, é preciso se guardar contra a conclusão irrefletida de que não existe mais identidade na sociedade pós-moderna. Como bem lembra Kellner, ao invés de desaparecer:

[a identidade] é simplesmente sujeita a novas determinações e novas forças, ao mesmo tempo em que oferece novas possibilidades, estilos, modelos e formas. No entanto, a variedade avassaladora de possibilidades para a identidade em uma cultura afluyente de imagens cria sem dúvida identidades altamente instáveis, enquanto possibilita constantemente novas aberturas para a reestruturação de nossa identidade. (Kellner, 1995: 257)

Investindo na relação fundamental entre língua e sujeito, vejamos mais de perto, na próxima seção, como se trabalha no e pelo discurso o processo de construção e (re)estruturação de identidades.

## **2. Sujeito discursivo, sujeito dialógico**

A Análise do Discurso, tal como originada nos anos 60 na França com Michel Pêcheux, traz em seu bojo um projeto teórico fundamental: dar conta de como o sujeito e o sentido se interdependem no trabalho simbólico com a linguagem. Para a AD, o sujeito é descentrado na medida em que é afetado pela materialidade da língua e da história e não tem controle sobre como isso ocorre. O que equivale a dizer que o sujeito discursivo e os sentidos com que (se) significa são constituídos por processos ideológicos e inconscientes. Palavras, expressões e enunciados não têm seu sentido fixado *a priori* no sistema abstrato da língua. Como ressalta Orlandi, “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos

que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós” (1999:20). Dentro dessa perspectiva, cabe dizer que os sujeitos são levados a “abraçar” os sentidos em seus possíveis efeitos.

Pêcheux retoma e expande o conceito de Althusser de “interpelação do sujeito” para explicar melhor esse processo. Em sua versão mais esquemática, a interpelação é entendida como o processo através do qual os sujeitos são instados a assumir determinada posição subjetiva correspondente a determinada construção ideológica. Fiske exemplifica por meio de uma imagem simplificada, porém bastante didática:

Se você ouve alguém na rua gritar, “Hey, você!”, você pode ou se voltar, na crença de que está sendo chamado, ou ignorar o chamado, porque você sabe que “ninguém, mas *ninguém*” fala com você desse jeito: você então rejeita o relacionamento implícito nesse chamado. (Fiske, 1990: 175)

Ou ainda, nos dizeres de Brandão, “é a interpelação ideológica que permite a identificação do sujeito” por meio de um “efeito retroativo”. É ela que justifica “a resposta absurda e natural ‘sou eu’ à pergunta ‘quem está aí?’, mostrando que *eu* sou o único que pode dizer eu falando de mim mesmo” (1995: 64).

O chamado, para Althusser, vem fundamentalmente das instituições que ele denomina “Aparelhos Ideológicos do Estado” (AIE): a escola, a família, a igreja, e em particular os meios de comunicação em massa. Esses aparelhos são organizados hierarquicamente em formações ideológicas que reproduzem as desigualdades sócio-econômicas da “lógica capitalista” (Montgomery & Allan, 1992). Dessa maneira, a ideologia opera ao longo dos mecanismos institucionais atribuindo a cada classe ou grupo sua ideologia respectiva e naturalizando os sentidos, processo esse mascarado pela aparente “transparência da língua”.

Pêcheux propõe, porém, uma caracterização do fenômeno da interpelação que tende a aliviar um certo determinismo atribuído a Althusser. Para Pêcheux (1975/1995), os AIE influem de maneira desigual e contraditória nos processos de

reprodução e transformação de divisões sociais e hierárquicas, dependendo de suas especificidades locais. Os AIE não podem agir de maneira uniforme sobre os sujeitos, pois ao mesmo tempo em que eles fundamentam as condições ideológicas de assujeitamento, eles são locais onde é possível haver resistência. A visão althusseriana de que o indivíduo se torna sujeito pela ação da ideologia – posicionando-o, por assim dizer, em seu devido lugar – aponta para um certo automatismo que oblitera a discussão sobre os mecanismos discursivos e inconscientes da constituição da identidade, bem como a possibilidade de resistência desse sujeito.

Nessa linha de argumentação, Pêcheux retoma o conceito de formações discursivas proposto por Michel Foucault para (re)lançar uma perspectiva mais propriamente discursiva (e formal) sobre a constituição dos sujeitos. As formações discursivas se definem como conjuntos de regras anônimas que “numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina[m] o que pode e deve ser dito” (1969 *apud* Orlandi, 1999: 43). Isso significa que “as palavras, expressões e proposições recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas, (...) nas relações que [elas] mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva” (Pêcheux, 1975/1995: 160-1). As formações discursivas, por assim dizer, consubstancializam em discurso as formações ideológicas que lhe são correspondentes, fazendo com que todos os sentidos sejam sempre determinados ideologicamente:

Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. (Orlandi, 1999: 43)



É por isso que Pêcheux fala em *efeitos de sentido* agindo sobre sujeitos de discurso. Os sujeitos são interpelados, sim, mas através da identificação com determinada formação discursiva (daí o termo “formas-sujeito”). E mais fundamentalmente: eles são interpelados como sujeitos de seu próprio discurso. De acordo com o que o autor (1975 *apud* Orlandi, 1999: 34-6) chama de “esquecimento número 1” (ou “esquecimento ideológico”), o sujeito se crê origem do seu dizer, a fonte primordial do sentido de suas palavras: suas palavras são originais porque são originadas exclusivamente por ele. De forma semelhante, o sujeito, através do “esquecimento número 2” (ou “ilusão referencial”) acredita que existe uma relação de correspondência única e natural entre a linguagem e o mundo: para cada coisa existe tal palavra e não outra.

Os dois esquecimentos de Pêcheux convergem para o apagamento da materialidade histórica da língua. Quer dizer, nós nos esquecemos que os sentidos apenas se realizam em nós, uma vez que são construídos na articulação entre língua e história. Mas os esquecimentos não são voluntários; são, na verdade, estruturantes da própria constituição do sujeito e dos sentidos. Em última instância, eles estão na origem mesma da inscrição do sujeito no universo simbólico da linguagem.

A noção de interpelação ideológica ganha aqui, portanto, um refinamento, na medida em que ideologia, sujeito e linguagem são conceptualizados em sua interrelação constitutiva:

O efeito ideológico elementar é a constituição do sujeito. Pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito inaugura-se a discursividade. Por seu lado, a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição do sujeito na história para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido (sentido-[sempre-já] lá) e a impressão do sujeito ser a origem do que diz. Efeitos que trabalham, ambos, a ilusão da transparência da linguagem. No entanto, nem a linguagem, nem os sentidos nem os sujeitos são transparentes: eles têm sua materialidade e se

constituem em processos em que a língua, a história e a ideologia concorrem conjuntamente. (Orlandi, 1999: 48)

Diretamente associados à questão da constituição discursiva dos sujeitos, vemos se interpor, ainda, dois conceitos fundamentais: o dialogismo – a presença da voz do *outro* no discurso do *eu* de que nos lembra Bakhtin (1929/1997; 1952-3/1992) – e a interdiscursividade – fenômeno que evidencia a interpenetração de discursos de várias ordens (Pêcheux, 1975/1995; Maingueneau, 1987/1997; e seus comentaristas Montgomery & Allan, 1992 e Brandão, 1995) no discurso do sujeito. Procedemos, assim, a uma breve discussão desses conceitos.

A questão da constituição de sentidos no e pelo discurso é formulada de modo seminal, ainda na década de 20, pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Sua teoria dos gêneros do discurso se revela como um substrato bastante relevante às teorias do discurso sobre o sujeito esboçadas acima. Notadamente em *A Estética da Criação Verbal* (1952-3/1992), Bakhtin aponta para a natureza dialógica dos gêneros discursivos, segundo a qual os enunciados não se constituem senão em uma relação de oposição e complementareidade entre si, inserindo-se sempre em um fluxo de discurso que não é por eles iniciado. A obra do teórico russo fundamenta ainda a análise da interdiscursividade, através da qual o discurso incorpora em si uma série de vozes, articuladas de forma apenas parcialmente consciente pelos seus sujeitos.

Na sessão daquele livro intitulada “Os Gêneros do Discurso”, Bakhtin discute os enunciados e suas diferentes modalidades (os gêneros do discurso) que caracterizam toda e qualquer troca lingüística. Ele toma o enunciado concreto, estritamente delimitado pela alternância dos falantes, e não a oração, como a verdadeira unidade da comunicação verbal. A oração, enquanto unidade da língua, é desprovida por si só de expressividade ou tom valorativo, quer dizer, “não pertence a ninguém”. O enunciado, ao contrário da oração, é construído socialmente, isto é, “nasce no ponto de contato entre a palavra e a realidade efetiva, as circunstâncias de

uma situação real”, e como tal suscita sempre uma atitude responsiva do outro locutor. Tanto no diálogo simples como nas formas mais complexas de manifestação artística e intelectual, o princípio da atitude responsiva ativa da enunciação se faz presente. Além disso, toda e qualquer troca lingüística se insere em um *continuum* comunicativo do qual se tornará um elo. Nos dizeres do autor, qualquer obra ou diálogo:

(...) visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições de comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal: do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. (Bakhtin, 1952-3 /1992: 298)

Talvez a contribuição mais relevante aqui da teoria dos gêneros do discurso esteja na proposição de que “a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro” (op. cit., op. cit.: 313- 4). Isso significa dizer que em todo enunciado é possível ver ressoar, de modo mais ou menos explícito, as palavras do outro, com as quais ele vem estabelecer uma relação dialógica. Esse processo de alteridade se dá não apenas entre um enunciado e os que o precedem, mas também entre um enunciado e os que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. Portanto, todo enunciado é uma resposta a enunciados anteriores, e ao mesmo tempo

suscita outras respostas futuras, e assim ciclicamente em um fluxo histórico de comunicação verbal.

De fato, o domínio que os falantes aprendem ao longo da vida a ter dos diferentes gêneros do discurso lhes permite moldar suas falas às formas desses gêneros, isto é, adaptar-se à sua extensão, intonação ou gravidade. Mas, ao mesmo tempo, isso só pode ocorrer se se levar em conta o outro e o porvir de sua resposta:

Enquanto elaboro meu enunciado, tendo a determinar [uma] resposta de modo ativo; por outro lado, tendo a presumi-la, e essa resposta presumida, por sua vez, influi no meu enunciado (precavenho-me das objeções que estou prevendo, assinalo restrições, etc.). Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (do meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos lingüísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. (Bakhtin, 1952-3 /1992: 321)

O princípio dialógico discursivo de Bakhtin é, em resumo, duplamente articulado: por um lado, todo discurso remete sempre a *outros discursos* que o constituem; por outro lado, ele se volta para o *outro* da enunciação para fazer sentido. Nas palavras de Authier-Revuz:

[Trata-se de] um *duplo dialogismo* – não por adição, mas em interdependência – que é colocado na fala: a orientação dialógica de todo discurso entre os “outros discursos” é ela própria dialogicamente orientada, determinada por “este outro discurso” específico do receptor, tal como ele é imaginado pelo locutor, como

condição de compreensão do primeiro. (Authier-Revuz, 1982 *apud* Brandão, 1995: 53)

Pressupondo a teoria ideológica de Althusser, e de certa forma ecoando as idéias de Bakhtin, Pêcheux (1975/1995) propõe uma interessante articulação do fenômeno da interdiscursividade e sua relação com a constituição dos sujeitos. Para o autor, a ilusão do sujeito de sua autonomia e centralidade no discurso – ilusão possível em função dos esquecimentos fundadores do discurso discutidos anteriormente – encontra-se ancorada no interior mesmo do jogo do seu “próprio” discurso. Assim, Pêcheux propõe “desenredar o fio interdiscursivo do sujeito” (Montgomery & Allan, 1992) ao reconhecer nele dois elementos constitutivos fundamentais: o pré-construído e o articulado.

De acordo com essa formulação, o pré-construído equivale ao “sempre-já lá” da interpelação ideológica. Trata-se do fator de “determinação” simultânea dos sentidos e das posições subjetivas já disponíveis sob a forma de uma universalidade, isto é, “aquilo que todo mundo sabe” diante das “evidências do contexto situacional” (Pêcheux, 1975/1995: 171). Já o elemento articulado promove a sustentação, aparentemente exclusiva e insubstituível, do sujeito em relação àqueles sentidos. Trata-se de operações do tipo “como ia dizendo antes” ou “como demonstrarei adiante”, que transcorrem no nível do intradiscurso, ou seja, do discurso que diz respeito a si mesmo.

O que temos, portanto, são dois planos de discurso interdependentes: o “discurso horizontal do sujeito” – ou intradiscurso – e o discurso “emprestado” das formações discursivas pré-existentes – ou interdiscurso. De fato, as relações de sentido que se dão no plano do intradiscurso são em grande parte afetadas por discursos advindos de outros lugares, outras formações discursivas agindo no intradiscurso como um campo de forças. Como colocam Montgomery e Allan:

Em certos pontos cruciais no plano do intradiscurso, elementos do interdiscurso podem irromper como “já lá”: esses elementos pré-construídos são lembretes laterais de material estabelecido em uma outra formação discursiva. Dessa forma, uma “linha” ou “plano” de discurso pode se intersectar com outra, fornecendo suporte tácito de outro lugar do interdiscurso para uma enunciação intradiscursiva. (Montgomery & Allan, 1992: xx)

A intersecção desses dois planos – denominada por Pêcheux de discurso transversal – é o que “garante” ao sujeito a experiência de coerência e unidade em seu discurso.

Mas o conceito de interdiscursividade – e o de formação discursiva a ele associado – seria ainda reavaliado por autores como Maingueneau (1987/1997), dentro de uma perspectiva de revisão crítica de alguns princípios fundamentais da Análise do Discurso que poderiam ser interpretados de modo reducionista. Para Maingueneau, o interdiscurso poderia ser erroneamente concebido como uma mera coexistência ou justaposição de formações discursivas individuadas e estáveis em um todo contraditório. Essa visão representaria o interdiscurso como a “soma regular” de seus componentes. No entanto,

[a] essa concepção que afirma implicitamente a existência prévia de contrários individuados na relação contraditória, deve-se preferir aquela que coloca o primado da contradição, que une e divide ao mesmo tempo os discursos, que faz da própria individuação um processo contraditório. (Maingueneau, 1987/1997: 113)

Uma formação discursiva, segundo o autor, não deve ser entendida como “um bloco compacto que se oporia a outros” – por exemplo, o discurso do talk show popular em oposição ao do programa jornalístico “sério” –, mas como uma realidade constitutivamente heterogênea. De fato, uma formação discursiva revela-se como “um domínio ‘inconsistente’, aberto e instável, e não a projeção, a expressão

estabilizada da ‘visão do mundo’ de um grupo social” (1987/1997: 112-3). Nesse sentido, Maingueneau propõe definir uma formação discursiva *a partir do* seu trabalho no interdiscurso, e não o contrário. É justamente por serem fluidas e instáveis que as formações discursivas *instauram* definitivamente no discurso o interdiscurso.

A obra de Maingueneau e de contemporâneos seus como Courtine, Marandin e Authier-Revuz – a chamada “segunda geração da Análise do Discurso na tradição de Pêcheux” (Fairclough, 1992: 34) – apresentam em comum a noção de que o discurso deve ser entendido como espaço intrinsecamente heterogêneo de construção de sentidos e identidades. Isso os faz aproximar-se do pensamento do círculo de Bakhtin, que só viria a ser redescoberto nessa época, e, em última análise, avançar tendências importantes nessa área de estudos reclamada pela Análise do Discurso.

### **3. Contrato de expectativas em caos organizado**

O discurso do talk-freak show, por mais caótico que possa parecer, se pretende guiar por padrões bem marcados de funcionamento. Livingstone e Lunt apontam para essa característica quando discutem a relação entre os sujeitos e discursos operantes no talk show com participação popular em termos de um contrato de expectativas:

A relação entre a audiência e programa ou gênero pode ser vista como contratual na medida em que a construção do sentido é não apenas negociada ao vivo durante o programa, mas é também pré-determinada por um conjunto de convenções, esquemas e expectativas que cada parte tem sobre a outra, formuladas com base na experiência passada. Enquanto formas aberrantes ou diversas (tanto de texto como de recepção) possam ocorrer, em geral, a

audiência e o programa operam dentro de uma estrutura razoavelmente previsível de expectativas mútuas, por exemplo uma estrutura de convenções de gênero conhecidas. (Livingstone & Lunt, 1994: 6)

Ao tentarmos transpor essa discussão para o nosso corpus mais especificamente, perceberemos logo algumas implicações, dentre as quais o fato de as falas do apresentador Carlos Massa se moldarem freqüentemente a uma visão projetada do que seja o seu “público típico”, ou o fato de o programa jogar com suas próprias fórmulas e convenções. Questões dessa natureza acompanharão, nas seções seguintes, a discussão sobre a construção de identidades no talk-freak show.

### **3.1. O público em ação**

Um fato aparentemente óbvio, mas que apresenta implicações importantes para uma avaliação crítica dos programas de *talk* tanto em televisão como em rádio, é o da orientação pública de seu discurso. Isto é, tudo que é dito em um programa de entrevistas, de games, ou de variedades é dito para ser ouvido: não só pelos participantes envolvidos diretamente na interação no palco ou platéia, mas também pelo público ouvinte ou telespectador. De acordo com Scannell:

Os comunicadores devem afiliar-se à situação de seu público e alinhar seu comportamento comunicativo a essas circunstâncias. O peso da responsabilidade recai, portanto, nas instituições de comunicação em entender as condições de recepção e expressar esse entendimento em linguagem planejada para ser reconhecida como orientada a essas condições. (Scannell, 1991: 3)

Enquanto devemos nos manter cautelosos quanto à noção reducionista de intencionalidade, isto é, a de que o discurso é planejado intencionalmente para



atingir determinados fins, não podemos deixar de reconhecer um esforço generalizado de produção para garantir uma interação entre programa e público, ainda que desse último se tenha apenas uma projeção. Sem esse princípio interativo entre programa e público, não se poderia justificar a incursão crescente do “povo comum” na composição dos diversos programas atuais. Essa incursão não se restringe mais, certamente, à presença física de uma platéia em um estúdio. Os mecanismos de participação direta do público têm se tornado cada vez mais variados, e cada vez mais a extremidade da interação tradicionalmente silenciosa (e silenciada) passa a ter sua voz ouvida.

Os programas de televisão de participação popular atuais constituem espaços públicos providos de convenções e regras performáticas e discursivas bem marcadas. O público que é chamado a participar ativamente desses espaços deve se familiarizar com essas regras e convenções, aprender a reconhecê-las e respeitá-las e garantir que elas tenham lugar também através de sua participação. De acordo com Carpigiano et al., apesar de os talk shows se pautarem por comportamentos espontâneos e inesperados, o denominador comum ainda é uma “atmosfera coletiva de atividade compartilhada. Como em todo ritual, as regras não proferidas são bem definidas, bem como o elenco de personagens principais: o apresentador, o líder da banda, o figurante” (1990:3). E no caso do *PR*, são vários os personagens como podemos ver.

Em uma linha semelhante de argumentação, Brand e Scannell propõem que o fato de adentrar o espaço físico de um programa implica assumir “um papel e uma identidade apropriados para o evento comunicativo específico que está sendo encenado” (1991: 223). A própria constituição cênica do estúdio tem um papel importante a desempenhar. A presença das câmeras, das luzes, dos microfones e do pessoal da produção são signos visíveis do caráter televisivo – quer dizer, performático – do evento, do qual os participantes se tornam inescapavelmente conscientes. Como colocam os autores:

A configuração de espaço – seja para uma entrevista política, um talk show ou um game show – estrutura o caráter comunicativo do evento e orienta todos os participantes (incluindo a platéia no estúdio) para os papéis e performances que lhes cabe produzir para espectadores e ouvintes ausentes. Em suma, os que estão no estúdio estão compromissados com a situação comunicativa e sua participação nessa situação. (Brand & Scannell: 1991: 223)

Porém, é preciso guardar-se também da noção de que o público exerça uma função colaborativa em pé de igualdade, de que sua participação seja espontânea e consciente, e, portanto, livre de restrições. Não há dúvidas que em um programa como o de Ratinho, o espaço é organizado de modo a favorecer a exposição da experiência popular, tanto em seu aspecto mais íntimo – caso das questões jurídicas, por exemplo – quanto no aspecto da “sabedoria popular”, sob a forma de opiniões e conselhos. Construído como uma espécie de tribuna popular, a platéia abriga não só membros comuns do povo (“gente como a gente”), como também os advogados especialistas e outros convidados (como os representantes comerciais das empresas patrocinadoras do programa) que a eles têm de se misturar. E no palco, membros de igrejas, políticos, místicos e travestis podem dividir um mesmo espaço, ainda que não simultaneamente. Através dessa “justaposição ultrajante”, nos termos de Livingstone e Lunt, de figuras do poder institucional com representantes leigos do povo, a mídia se presta a ser “um fórum para a sociedade contemporânea” bem como “uma crítica implícita dos arranjos sociais existentes” (1994: 172)

Mas enquanto o público é encorajado a embarcar nessa aventura de exposição de sua própria experiência (ou de seus semelhantes no palco), uma série de mecanismos de produção se lhe escapam por estarem situados nos bastidores do espaço visível captado pelas câmeras. Por mais que programas como *PR* se esforcem em desmistificar sua aura de produção ao quebrar convenções – exibindo não raras vezes as falhas e os remendos que vêm dos bastidores da produção na tentativa de incrementar o senso de participação e espontaneidade – , a visão que nos é dada da

estrutura das ações do programa é sempre parcial. Nos termos de Livingstone e Lunt:

O [espaço] “frontal” que o espectador vê esconde os “bastidores”, que contêm todos os meios de produção da imagem. Aqui a distinção frente/fundo se imprime no espaço tal como é percebido pelo espectador e o espaço como parte da instituição da mídia, limitando o que é revelado ao espectador. A [distinção entre] revelação e bastidores [*enclosure/disclosure*] também é mediada pelo tempo: há várias atividades antes e depois da filmagem, algumas das quais ocorrem em ante-salas e algumas das quais se dão “fora das câmeras”: [mas] o acender da luz das câmeras transforma o espaço em uma esfera pública visível a todos. (Livingstone & Lunt, 1994: 172)

Levando em consideração essas reflexões, retomemos nossa questão principal aqui: que papel, ou papéis, são reservados ao público da platéia no *PR*? Uma primeira função da platéia que podemos distinguir é aquela da maioria dos programas de auditório, e de resto, de qualquer outro espetáculo artístico: o de aplaudir (ou vaiar) nos momentos que lhe cabe. Essa função de “efeito sonoro” da platéia corresponde às categorias de público de televisão denominadas por Carpigiano et al. de “público audível” e “público visível, mas inarticulado” (1991:1). Segundo os autores, essas categorias são representadas tipicamente pela claqué dos programas humorísticos e a torcida dos eventos esportivos, respectivamente. Sua função é basicamente conferir ao espetáculo uma atmosfera de “ao vivo”, ainda que este seja gravado. O som das risadas e dos aplausos constitui, segundo os autores, a forma mais elementar do senso de que algo está realmente acontecendo diante dos olhos do público. Não se trata de simples adorno, mas de um “componente essencial da especificidade do próprio meio televisivo” (op. cit., op. cit.).

Normalmente, o *PR* segue um ritual inicial de reconhecimento da platéia no estúdio. Os programas começam com a orquestra tocando uma canção-tema e com uma tomada panorâmica da platéia cantando, se agitando e gritando “êêêê”. Algumas pessoas levantam cartazes e faixas elogiando o programa e/ou o apresentador, que por sua vez agradece a presença das caravanas especificando suas procedências. Porém, as câmeras não se demoram muito nesse ritual, e tudo acaba acontecendo muito rapidamente, com o apresentador já passando para o anúncio das atrações do dia.

Por trás da “massa indefinida” da platéia que aplaude, grita e repete bordões em coro está o comando dos irmãos gêmeos (Caroço e Azeitona), que funcionam como coordenadores de platéia. Todo programa popular tem o(s) seu(s), e alguns se tornam bastante visíveis, como é o caso dos que trabalham nos programas de Sílvio Santos e Gugu Liberato, na mesma emissora. No *PR* e nesses outros programas, não encontramos, aparentemente, as célebres placas de aplauso ou silêncio (os *cue cards* dos programas americanos e ingleses) para a platéia: são os coordenadores de palco que incitam diretamente tais manifestações. É possível vê-los com o dedo sobre os lábios exigindo silêncio ou movimentando as mãos pedindo ordem ou, ao contrário, a bagunça.

Ratinho “cobra” dos irmãos eficiência no controle da platéia, culpando-os quando esta se manifesta com calor excessivo. Logo no início do P7 (vide quadro à página 39), por exemplo, o apresentador persegue um dos gêmeos com um cassete na mão exigindo ordem. Já no P2, Ratinho lança uma cadeira na direção dele (ou do outro?) por incentivar a platéia a gritar “Caloteiro!” em acusação a um dos convidados no palco. Mas nem sempre os irmãos são mencionados. Várias vezes em que a platéia parece se exceder em sua histeria, o apresentador a “recremina” diretamente, comparando-a com a de outros programas mais “permissivos”: “Aqui não é o programa da Hebe, que vocês podem fazer o que quiser, gracinhas (imitando

a apresentadora)...”; “Vocês pensam que vocês estão no programa do Gugu?” A resposta da platéia não poderia ser diferente: vaias.

Acontece que esses momentos em que o apresentador finge estar bravo com sua platéia são eles também previsíveis. Quase invariavelmente, eles são marcados por gritos mais ou menos padronizados pela história do programa, isto é, rituais que todo mundo já conhece. Desses rituais, talvez o mais conhecido seja o grito repetido de “Porrada!” quando uma briga física ameaça ter início entre participantes no palco. Ratinho teve vários problemas legais por exhibir embates físicos em seu programa, por isso “teme” ser punido novamente caso deixe-os acontecer. (Contra essa ameaça, aliás, ele “mantém seus assistentes em alerta” para apartar qualquer agressão física.) Mas não é tão própria do *ethos* do apresentador a postura agressiva e justiceira, que carrega consigo desde os tempos de apresentador de programa policial? Quer-nos parecer que as manifestações da platéia travam um diálogo – uma manifestação de interdiscursividade – com essa aura populista do apresentador, e portanto, sua repressão não pode ser entendida senão de modo cínico ou irônico.

Outro grito que se tornou popularizado no programa é o que investe diretamente sobre as mulheres de vida sexual supostamente promíscua: “Pistoleira!”. As pistoleiras podem ser tanto aquelas mulheres que procuram ter caso com homens famosos (cantores ou jogadores de futebol) para deles engravidar e tirar algum proveito, como aquelas mulheres que não têm como provar a paternidade de seus filhos a não ser com um pedido de exame de DNA. É o caso de uma moça no P8, que afirma ter engravidado de um músico que não quer assumir a criança. Mas a platéia também condena o homem covarde, que não quer aparecer, e por isso exige que o rapaz saia de trás do biombo e dê as caras para todo mundo ver: “Entra, entra, entra!”. Cometer o erro e não assumi-lo ainda é, aos olhos da platéia, razão para condenação.

É curioso notar como nesses momentos de exaltação da platéia prevalece um tom jocoso, divertido, típico de quem gosta de “ver o circo pegar fogo”. Não há aqui

o grito indignado, de dedo em riste; pelo contrário, há pulos de alegria, bem à moda das torcidas organizadas de futebol, que deliram com o êxito de seus times <sup>2</sup>. Os chamados “mal-acabados”, ou seja, a turma do fundão composta de jovens rapazes “arruaceiros”, não são os únicos a entoar o coro. As mulheres, em sua grande maioria, assumem também essa postura de maneira explícita, ora saltitando eufóricas levantando os braços, ora buscando o olhar da câmera para exibir seu “poder de fogo”. Com certeza, um dos fatores que une a platéia em sua possível heterogeneidade de gênero, raça ou classe social é o senso do ritual, da lógica interna do programa a que estão todos prontos a aderir. Shattuc define esse tipo de platéia como longe de ser indisciplinada ou sem juízo:

Ela participa e obtém grande prazer do aspecto ultrajante dos rituais prescritos pelo programa. Não apenas ela canta, aplaude e reage como é esperado pelo programa, mas também as reações da platéia se tornaram gestos prontos e ritualizados, elogios selvagens, apelos e exclamações. O público do estúdio sabe as regras do show: ele veio preparado para extrapolá-las” (Shattuc, 1998: 218)

Com efeito, é possível contemplar nessa auto-reflexividade característica do *PR* um fator de maior integração entre o programa e seu público. O que se passa no palco não é nem pode ser alheio a essa platéia, uma vez que sua reação é parte integrante da textura do programa, por assim dizer. As regras não só são quebradas no esforço da espontaneidade, mas elas *devem* ser quebradas com a ajuda e conivência de seus espectadores.

Mas até que ponto a platéia pode ser realmente considerada ativa? Quer dizer, que poder ela realmente exerce nesse espaço discursivo? É uma questão realmente complexa, com diversas considerações a se fazer, algumas das quais estaremos abordando no capítulo seguinte. Por ora, no entanto, parece razoável afirmar que a platéia se manifesta, em quase sua totalidade, em respostas a estímulos bastante

---

<sup>2</sup> Nesse particular, vale a comparação com a platéia do programa *Jerry Springer* (vide capítulo I, seção 3).

restritos e ritualizados, dos quais não é preciso tanto esforço para se inteirar. Em outras palavras, a interpelação ideológica dessas pessoas em membros da platéia se dá de maneira facilmente reconhecível. Ocorre-nos mencionar instâncias em que a platéia é simplesmente chamada a completar as lacunas iniciadas pelo apresentador. É assim que, após os discursos inflamados de Ratinho na sua “Cassetada do Dia”, ela vibra em apoio a seu “herói”. E é assim que no P4, ela é chamada a levantar a mão para dizer se acredita que o cantor sertanejo que está no palco é realmente o pai da criança, cuja mãe teve com ele um caso fortuito. Igualmente no P7, a platéia deve levantar a mão se acredita em fantasma. No P5, ela exige “por unanimidade” que seja quebrado o CD independente de um novo talento que claramente carece de tal qualidade. Até mesmo a espontaneidade de um grupo de rapazes presente em P7 que empunha uma faixa criticando o apresentador e o programa é desprovida de efeito polêmico, pois faz parte do *ethos* do apresentador não se levar a si nem ao programa muito a sério. O prazer reside justamente em ser reconhecido e “escurraçado” pelo apresentador no ar.

Nos termos da teoria dialógica de Bakhtin, poderíamos ainda dizer que a maior parte das atitudes responsivas da platéia, ainda que variáveis de membro para membro da platéia, se externaliza sob a forma de coro. Não propriamente um coro de tragédia grega, que comenta a ação sob um ponto de vista moral e punitivo, mas um coro de respostas ensaiadas. Isto é, o diálogo que ocorre entre as várias ações no programa e as reações da platéia é exteriorizado como um ritual que aparentemente silencia enunciados responsivos conflitantes, apagando, pelo menos na superfície, a diversidade potencial de respostas originada pelas diversas situações.

### **3.2. Os assistentes do caos**

Se os papéis construídos para a platéia do *PR* são discursivamente bem delimitados, assim também o são os da maior parte dos coadjuvantes fixos do show.

Refirimo-nos àquelas figuras que povoam o palco e o auditório como autênticas atrações de freak show (ou *sidekicks*): o anão garçom que persegue o apresentador com um copo de cerveja na bandeja e que tem uma risada estridente, o anão de pernas tortas fantasiado, o gordo travestido que manda beijos para a câmera e exhibe suas “formas insinuantes”, o cômico pastelão que gonga os talentos populares, entre outros. Embora essas figuras apareçam diante das câmeras em quase todos os segmentos do programa, os papéis destinados a eles são bastante demarcados e facilmente identificáveis.

Isso não significa que esses papéis não possam se multiplicar e até se contradizer. E tal desdobramento se dá, não raramente, de modo sutil. Tomemos como exemplo o comediante Marquito. Seu físico franzino e seu talento careteiro – que nos lembra muito o célebre humorista Costinha – são as suas maiores atrações. É o que mais chama a atenção nele, e o que mais se explora em sua performance. Ele dificilmente diz alguma coisa. Vestido de fantasias diferentes a cada programa, dentre as quais a de bêbado, noiva e cangaceiro, Marquito é um representante de uma arte que os americanos costumam chamar de “humor físico”, característico da tradição do pastelão. Por ser magrinho e desajeitado, ele vive caindo no chão ou “apanhando” de seus colegas, ou do próprio “patrão” Ratinho. Junto com os colegas, em especial o Bola Sete, aparecem em gags parodiando canções ou imitando casais famosos.

No entanto, apesar de ser magrinho e franzino, Marquito também ajuda os irmãos gêmeos e o roliço Bola Sete a apartar as brigas que se travam entre os convidados no palco. Ele é responsável em vários momentos por apaziguar os ânimos dos participantes mais inflamados, e de retirá-los do palco com firmeza. Nesses momentos, Marquito age como um segurança que garante que a estrutura do programa não desmorone e que o show siga andamento “normal”. Ele funciona aqui mais próximo de um “técnico de bastidor” que propriamente de um artista, embora sustente o tempo todo sua atuação histriônica diante das câmeras.



De fato, o lado palhaço de Marquito ainda se sobressai, como nos momentos em que o apresentador solicita que ele vá até o fundão da platéia para “retirar” algum “mal-acabado” mais saliente. Nesses momentos, Marquito irrompe sobre a platéia como uma espécie de super-herói ou justiceiro, num efeito mais obviamente cômico que punitivo.

Um outro exemplo digno de observação é o do DJ Negrão. O papel de um DJ em um programa de televisão consistiria, a princípio, em selecionar trechos musicais apropriados para as diversas ações que ocorrem no palco. E esse papel é cumprido por Negrão: cabe a ele encontrar a trilha sonora ideal para acompanhar momentos dramáticos como as denúncias de Ratinho, ou selecionar as músicas populares cujas letras o público da platéia terá de saber cantar para ganhar um prêmio em dinheiro (aliás, outra função de preenchimento de lacunas dessa última). O papel de Negrão, porém, vai além do figurativo. Ele prova ser um garoto rebelde ao fazer comentários maliciosos sobre o programa através da própria música que seleciona. São constantes os casos em que ele põe para tocar músicas com letras de duplo sentido ou cuja cacofonia sugere a menção de palavrões (“Nunca vi umbu sê tão gostoso”, ou “Talco no salão”). Quando isso ocorre, Ratinho corre em defesa da “moral e bons costumes”, reprovando o DJ. Mas a performance não passa de falsa bronca, pois o DJ não se priva de repetir as músicas programa atrás de programa, e sempre inovando. Negrão também não fala, apenas exhibe um sorriso inocente, de garoto arrependido, como se dissesse: “Não tenho culpa de as letras serem tão maliciosas”. Sua rebeldia caracteriza uma forma de resistência individual, ainda que no final das contas o efeito seja mesmo o de “agradar o público”, aguçando seu gosto tipicamente popularesco para a malícia.

A análise dos papéis coadjuvantes no *PR* não pode abrir mão, no entanto, daquelas que são suas figuras mais corrosivas e persistentes: os bonecos falantes Xaropinho e Tunico. Falantes, sim. Esse é o adjetivo mais apropriado para descrever esses primos ratos que figuram lado a lado no cenário do programa. Concebidos

como figuras divertidas e infantilizadas, que fazem piadinhas e gracejos quando o programa fica muito “pesado”, essas duas figuras têm adquirido ao longo do programa uma presença cada vez mais intromissora. Eles estão atentos a tudo o que se passa, e seus comentários e gracejos são ouvidos a todo instante, geralmente nos interstícios dos enunciados dos protagonistas da ação. Para eles, não há censura ou moral que lhes impeça de dizer o que pensam: eles ridicularizam os convidados mais simplórios, vaiam os cantores sem talento, “passam cantadas” nas moças mais exuberantes, xingam e provocam o “patrão”, e mandam recados e beijos para os fãs. Isso tudo em meio aos acontecimentos alheios aos dois. Isto é, não existe um momento específico reservado a Xaropinho e Tunico. Toda hora é hora de eles se manifestarem, numa espécie de plantão permanente.

Como já apontamos no capítulo anterior (vide p. 45), Xaropinho foi o primeiro a surgir. Sua caracterização seria uma suposta cópia em miniatura do apresentador Ratinho. O boneco aparece dotado de um bigodinho, veste uma camisa de manga comprida e gravata, calça social folgada e um cassetete na mão. Sua voz aguda o identifica como uma criança, embora seu discurso nada tenha de infantil. Tunico surgiu um tempo depois, como uma espécie de primo pobre de Xaropinho. Tunico é o rato do bueiro, mais sujo, mais feio e mais caipira que o primo. Enquanto Xaropinho incorpora a irreverência do apresentador, irreverência que desafia as regras e a autoridade, o primo representa o povo mais simplório, o “puxa-saco do patrão”.

Uma característica marcante da atuação dos dois bonecos são os seus “ruídos de fundo”. Os comentários que eles lançam sobre a inarticulação ou malandragem dos convidados, por exemplo, costumam ser mordazes, ainda que nem sempre sejam reconhecidos como tal. O fato é que os dois personagens gozam de uma liberdade aparentemente ilimitada. O apresentador não interrompe o comando das entrevistas ou conversas com seus convidados a cada manifestação de fundo dos ratinhos. Em alguns momentos, os dois chegam a ser irritantes, pois suas vozes se sobrepõem à

dos participantes “de carne e osso” do programa. Essa aparente liberdade confere aos personagens uma posição de destaque, uma espécie de contraponto à ação principal.

Mas para reconhecer suas falas, é preciso muita atenção, uma vez que se torna difícil concentrar a atenção em tantas ações ao mesmo tempo. Os convidados dificilmente ouvem os pequenos insultos ou gracejos que lhe são lançados. Se os reconhecem, é possível que os ignorem justamente pelo fato de os bonecos serem bonecos: “Não são pessoas de verdade”.

Essa caracterização dos bonecos pelo discurso irreverente certamente não é nova. Ela data de personagens como Toppo Giggio, Garibaldi, Fofão e tantos outros que fizeram história na televisão. Mais recentemente, os bonecos passaram a figurar nos programas gozando de quase o mesmo status que os apresentadores “de verdade”. Um exemplo disso é o personagem Louro José, papagaio bem-humorado e maroto que acompanha a apresentadora Ana Maria Braga em seu programa diurno na Rede Globo. Mas Xaropinho e Tunico são provavelmente os primeiros personagens “infantis” a ganhar voz em meio a assuntos tão sérios, como por exemplo as questões legais debatidas no palco do *PR*.

Tal como acontece com uma série de figuras cuja popularidade se construiu dentro dos próprios programas de televisão, independentemente de uma carreira prévia de cantor, apresentador ou ator – casos notórios de Tiazinha e Feiticeira –, Xaropinho e Tunico se tornaram também eles personalidades televisivas. Isso implica que seus nomes sejam associados a produtos das mais variadas naturezas: de brinquedos a alimentos. Isso implica também, quase que invariavelmente, a gravação de um CD, isento o artista de qualquer compromisso de saber cantar. Tal tendência nos remete a um comentário do crítico Neal Gabler, que em sua discussão sobre a relação entre entretenimento e realidade no século XX, identifica na sociedade de espetáculos em que vivemos uma inversão característica: “não é o

valor que cria a celebridade, e sim a celebridade que cria o valor – só que agora aplicada ao mundo dos produtos.” (1999: 194)

Um episódio curioso envolvendo essa faceta empresarial dos dois bonecos ocorre ao longo do P2. Em uma brecha dada por um intervalo entre duas atrações, Xaropinho é ouvido fazendo um apelo à pessoa responsável pela contratação de seu show na cidade de Jaú para que este lhes pague o que deve. Por insistir tanto em cobrar o tal contratante no ar, os bonecos conseguem chamar a atenção do apresentador, que se dirige a eles pedindo-lhes que esclareçam melhor o ocorrido. Xaropinho relata então os detalhes em torno do caso, incluindo a mazela de terem todos ido parar em uma delegacia de polícia. No P4, voltariam ainda ao assunto. Ora, temos aqui um flagrante revelador da divisão de vozes que marca o discurso de um personagem boneco. Pois quem está intervindo agora é obviamente o seu manipulador. Ele é quem foi parar na delegacia, é a ele que ficaram devendo. Nesse momento, Ratinho parece esquecer que está conversando com um mero boneco; ele parece se solidarizar com a queixa do artista cujo trabalho não foi pago, ao mesmo tempo em que ri do infortúnio, como se dissesse a ele: “Viu, você é tão esperto, mas foi ludibriado dessa vez”.

É curioso notar como esses momentos de ruptura no discurso do boneco ou do apresentador são marcados por mudanças de intonação e mesmo tom de voz. Nesse curto diálogo, a mudança de tom de Xaropinho traduz na materialidade de seu discurso uma consciência da multiplicidade subjetiva com que seu personagem é construído. Veremos como esse recurso se dá também na fala do próprio apresentador, quando finge não querer ser ouvido (vide seção 3.4 adiante).

Em última instância, a tensão entre querer ou não querer ser ouvido das diversas vozes que compõem os personagens tipifica seu discurso. Todas as vezes em que Xaropinho chama o patrão de “barrigudo” ou “narigudo chato”, ele demonstra aquela qualidade do subordinado que resmunga alto para ser ouvido apenas por seu colega mais próximo. Porém, no nosso caso aqui, os resmungos são ouvidos por

milhões de espectadores, pois são proferidos ao microfone. Se o apresentador escolhe rebatê-los ou simplesmente ignorá-los (“Vale a pena dar bola para esses dois?”) isso diz respeito tão-somente a suas estratégias comunicativas para o prosseguimento “normal” do programa.

Com efeito, na maior parte das vezes os bonecos conseguem “encaixar” argutamente os seus enunciados responsivos nas brechas de silêncio que se abrem nas ações do programa, e isso representa quase sempre uma ruptura, uma “malcriação” tolerada mas não necessariamente desejável pelos protagonistas dessas ações. Seja como for, a liberdade de que eles gozam de dizer aquilo que ninguém mais tem coragem de dizer constitui um elemento inovador (e de resistência) na estrutura dialógica tradicional entre apresentador e convidados. A voz dos bonecos se equivale, em certo sentido, à voz do telespectador crítico, com a diferença que a primeira é explicitamente incorporada à textura discursiva do programa.

### **3.3. O povo no palco**

Uma das formas de o público comum aparecer no palco do *PR* é através dos quadros *Talento Popular Brasileiro* e *Novos Cantores*. É quando aspirantes a cantores, mágicos, dançarinos e outros artistas amadores têm sua chance diante das câmeras. Diferentemente do que ocorre no *Show de Calouros* tradicional, onde um júri atribui um determinado valor em dinheiro às performances dos candidatos, nesses quadros é a platéia que julga instantaneamente o talento, ou falta dele, através de palmas, vaias ou gritos de “Fora!”. Na grande maioria das vezes, os candidatos a cantores passam por uma verdadeira humilhação: cantam pessimamente, fora de tom, fora de compasso e fora de ritmo.

O efeito cômico sobrepõe-se a qualquer possível compaixão ou simpatia pelos candidatos. Tem-se a nítida impressão de que essas pessoas não passaram por um

pré-seleção minimamente séria. Ao contrário, elas foram escolhidas justamente por serem tão distoantes em sua falta de talento. Também não há qualquer pudor em relação ao desejo de ganhar dinheiro das mãos do apresentador. É comum que as apresentações sejam interrompidas com o recebimento de um prêmio, que embora nada merecido, deixa os candidatos satisfeitos e, por assim dizer, compensa sua humilhação. Ratinho culpa os agentes de sua produção por terem feito tão péssimas escolhas, e os “repreende” em público: “Onde é que você foi arrumar essa coisa?”. Mas se o objetivo fosse mesmo premiar talentos, a comédia não se repetiria programa atrás de programa.

Ratinho também gosta de exibir talentos infantis no palco, em uma clara referência a outros programas que já o fazem com muito sucesso. Em P5, por exemplo, Ratinho menciona o *Programa Raul Gil*, onde performances infantis são uma constante, e o *Domingo Legal*, que costuma atrair muito essa faixa de idade, tendo inclusive o apresentador Gugu Liberato contratado diversas crianças para trabalhar como seus assistentes de palco. Nesse dia, a pequena Bianca toma a cena cantando e dançando como a Tiazinha. A mãe está presente: é sua agente. No P8, a pequena Paulinha, que está ali como assistente de mágico, acaba roubando a cena, porque é expansiva e sabe cantar várias músicas. Gostaria de ir ao programa do Gugu, mas segundo Ratinho, isso é difícil pois o produtor daquele programa costuma exigir jabá (dinheiro que garante a inclusão de tal ou tal apresentação no ar). Paulinha vai ao encontro dos bonecos, que a tratam como criança mesmo. Ratinho se mostra encantado, e afirma que ela está garantindo alguns pontos a mais no IBOPE, e por isso terá o direito de ter seu tempo no ar “esticado”.

De fato, a presença de crianças no *PR* não se justifica, como nos programas infantis mais tradicionais, como sendo o público-alvo das atrações, o público que aprende e se diverte com brincadeiras e desenhos. Sua presença aqui se explica como exemplo paradoxal de aproximação e distanciamento do universo adulto: aproximação, na medida em que a criança se apresenta freqüentemente como uma

miniatura do adulto – a Carla Perez mirim, o grupo “É o Tchan” mirim, etc. – ; distanciamento, na medida em que a criança é, em princípio, mais autêntica e espontânea que o adulto, é inocente e criativa, e por isso pode surpreender o adulto a cada tirada. Aposta-se, enfim, nessa contradição explosiva, e, em retorno, ganham-se mais pontos na audiência.

É, porém, nos casos de confronto entre partes que o povo aparece de forma mais espontânea, e são esses os momentos que acreditamos ser os mais ricos em termos da polifonia que a participação popular na televisão contribui para criar. Casos de pedidos de exames e revelações de resultados de DNA, litígios sobre terrenos e aluguéis, traições e outras questões “que o povo enfrenta” dão margem para um autêntico conflito de vozes encenado no palco do programa.

Os quadros começam mais ou menos regrados. Entra a parte queixosa, geralmente acompanhada de uma ou duas testemunhas – parentes, amigos ou vizinhos –, e explica brevemente a sua queixa. Sentam-se na fileira de cadeiras à esquerda do vídeo. Em seguida, o apresentador chama a outra parte, que entra pelo lado direito. No caso dos pedidos de exames de DNA, acontece por vezes de o suposto pai não querer aparecer, ficando portanto “escondido” detrás de um biombo e tendo apenas sua voz ouvida ao microfone. Quase que invariavelmente, assim que a segunda parte começa a falar, a primeira interrompe com gritos de “Mentira!”, “Safado!”, ou algo semelhante. Assim, a fala da segunda parte é logo desqualificada, e o conflito verbal se instaura. Os participantes trocam acusações desrespeitando as regras de tomadas de turno, tomadas que em um debate organizado não deveriam, pelo menos em princípio, se sobrepor umas às outras. O tom é de “bate-boca”, e a partir dele, a possibilidade de haver uma agressão física. A essa altura, outras vezes se interpõem: a da platéia, que grita seus bordões-vereditos aos participantes (“Caloteiro!” “Chifruda!”, “Tu é gay, tu é gay que eu sei!”); a dos bonecos, que aproveitam o momento para esbanjar seus gracejos; e a do apresentador, que procura apaziguar, falando o mínimo possível. Acrescentam-se ainda, nas ameaças de briga,

um tema-vinheta-de-briga da orquestra e o soar contínuo de uma sirene de ambulância. Para garantir ou retomar turno nesse impossível diálogo, os participantes recorrem freqüentemente ao nome do apresentador, como se nele vissem a única possibilidade de ser ouvidos (“Ratinho, Ratinho, Ratinho...ó.... veja bem...”).

Quando a “coisa não esquenta” (ou possivelmente para “esquentá-la” mais), é comum os participantes lançarem acusações mútuas que escapam à questão central sendo litigada naquele momento. Acusações mais sérias, que haviam se mantido silenciadas até então, aparecem para dar um novo sentido à expressão “lavar roupa suja em público”. No P10, por exemplo, Dona Inês vem se queixar da irmã, com quem comprou um terreno, mas que após um desentendimento familiar, vendeu a escritura e não pagou o imposto devido. A irmã entra, procura tranquilizar Inês, garantindo que tudo já foi resolvido legalmente, e que não há mais nada de errado. Mas Inês, muito nervosa, resolve acusá-la de ter freqüentado motéis com um namorado maconheiro. Muito “bate-boca” ainda acontece antes de a Dra.Vitória, convocada por Ratinho da platéia, se apresentar para tentar resolver o problema.

Fica a impressão de que se o caso fosse tão simples como aparecera no início, os participantes não teriam sequer sido recrutados. Isso só reforça a idéia de que a identidade de participantes como Inês e suas irmãs é construída em grande parte em função de seu potencial cênico-dramático. As intervenções de pessoas que são comuns demais, gente como qualquer um de nós, não são por si só garantia de interesse do ponto de vista mercadológico de um programa, ainda que se venda essa idéia. O reconhecimento do fator “gente comum” é necessário, por certo, mas, dentro desse reconhecimento, é preciso que se jogue um pouco com a identidade, que se arrisque um pouco, enfim, que as pessoas atuem para as câmeras investindo em sua transitória aparição individual.

Um episódio em que o “caos polifônico” atinge talvez seu ápice ocorre durante o P12. Um pedido de pensão aparentemente banal de uma mãe solteira ao pai da



criança se transforma em um típico teatro de comédia <sup>3</sup>. Para começar, a moça entra no palco acompanhada de uma irmã e uma suposta prima que, bem articulada, vem reforçar a defesa. Mas a prima está vestida de maneira provocante, o que distrai a atenção de todos (Tunico a chama de “coxuda”). Por causar um certo estranhamento, sua função ali não é imediatamente reconhecida. Do lado do rapaz, a testemunha é um amigo que logo é identificado pelas moças como sendo gay. Há ainda um flagrante de racismo, quando a mãe solteira chama a avó do ex-companheiro de “Aquela nêga da sua vó!” (“Racismo? Racismo agora?”, emenda o rapaz). De repente, uma voz em “off” imitando Sílvio Santos entra em ação. O anão garçom, o anão menor e Marquito também circulam em cena, desnecessariamente. Ratinho, aparentemente se divertindo, aproveita para dizer que seu programa é “cult”, embora afirme não saber o que isso significa (“Esse programa é cult... cult... o que que é isso... cult?”) Em meio a tudo isso, não faltam os bonecos, que prosseguem se manifestando irritantemente, sem parar um instante, levando o apresentador a esmurrá-los. Até mesmo Dra. Vitória, normalmente discreta, tem seu “sermãozinho” a acrescentar ao circo de vozes, antes de selar (provisoriamente) o conflito: “Mas não usou a camisinha, né? E a camisinha?”

O caldeirão explosivo de misturas que ferve nesse episódio bem ilustra, acreditamos, uma das características definidoras do talk show, segundo o concebe Wayne Munson. Para o autor, o gênero desbanca qualquer ilusão modernista de sujeito autêntico e uno, ao misturar:

(...) entretenimento barato com inspiração reformista, celebridade com anonimato, realização com a falta de, progresso com regresso, “rebuliço” promocional com sermão, o convencional com o exótico, o especialista com o amador, o clínico com o emocional. (...) Desafiando o tédio e a mesmice das

---

<sup>3</sup> Seria praticamente impossível transcrever o episódio literalmente, tamanhas as interrupções e sobreposições de falas ocorridas. A análise feita aqui é baseada em anotações colhidas durante a própria exibição do programa.

[outras] programações, o talk show oferece uma variedade de Outros para o espectador fluido. (Munson, 1993: 11 e 15)

Diante de episódios como esse, podemos tentar resignificar a concepção bakhtiniana de dialogismo de modo peculiar. O diálogo aqui se configura como sendo de todos com todos (ou de ninguém para ninguém): as respostas são condicionadas ativamente por falas anteriores, mas de maneira caótica. As falas se sucedem em um crescendo de “tentar se fazer ouvir” e não de acordo com um padrão linear de comentário-resposta. Mais sintomaticamente, nem todas as falas são ouvidas: umas se perdem; outras são captáveis apenas por ouvidos muito atentos; outras, nem mesmo assim. Diríamos que estamos diante de um dialogismo, sim, mas um dialogismo histórico, como que magnificado sob uma lente de aumento. O barulho é motivado pela instância discursiva particular do programa, mas nele não se deve buscar uma “unidade racional”. Ele existe como causa e efeito, metralhadora giratória de discursos que ganham pujância – ainda que como balas perdidas – justamente por coexistirem ruidosamente em um espaço público único.

### **3.4. O mestre do picadeiro**

Ratinho é obviamente o orquestrador do programa: sua voz é a mais ouvida, e seu poder é o mais aparente. Na composição de sua identidade midiática, é possível enxergar com mais clareza – e também com maior complexidade – as implicações teóricas a respeito da interdiscursividade e heterogeneidade discursiva que discutimos em seções anteriores. Acreditamos que se dão aí dois fenômenos interligados. Por um lado, o discurso multifacetado de Ratinho nos permite contemplar mais atentamente a interpenetração e co-existência das mais diferentes formações discursivas; por outro lado, observamos como no contato com o discurso

do apresentador as identidades dos demais componentes do *PR* se delineam, se confundem ou mesmo se opõem dialogicamente. Em outras palavras, o discurso de Ratinho deixa entrever vozes múltiplas, mas ele é ao mesmo tempo o elo de contato (o ancoradouro) entre todos os discursos em circulação do programa. Livingstone e Lunt defendem que o próprio caráter aberto e ambíguo das convenções do gênero programa de auditório encontram no papel do apresentador sua afirmação. Nas palavras dos autores:

Essa ambigüidade genérica é claramente vista no papel do apresentador: ele (ou ela) é o mediador de um debate, o herói adorado de um talk show, um árbitro, um conciliador, um juiz, o animador de um game show, um terapeuta, o anfitrião de uma conversa à mesa de jantar, um gerente ou um porta-voz? Por vezes, o apresentador exerce qualquer um desses papéis, alterando, assim, os papéis de outros participantes e ouvintes." (Livingstone & Lunt, 1994: 56)

A importância central de Carlos Massa (o Ratinho) no *PR* era, aliás, de se supor. A começar pelo nome, o programa leva a marca do seu apresentador em todas as instâncias. De certa forma, todo o discurso que habita o programa passa por sua figura, sendo por ela influenciado mais ou menos diretamente. E essa onipresença do apresentador se dá não apenas no discurso direto (frente às câmeras) que ele constrói, mas também na composição estrutural do programa, desenvolvida por toda uma equipe de produção que o alimenta. Quando, por exemplo, o supervisor artístico do SBT é visto em um canto do palco acompanhando todo o andamento do programa, somos até levados a crer que existe uma censura mais rígida, que o discurso da “direção” e a “filosofia da casa” estariam ali sondando e controlando o discurso de Ratinho. De uma certa maneira, é claro que isso ocorre. Estamos diante de um produto comercial da emissora. No entanto, Ratinho faz questão de imprimir sua marca em tudo, mesmo que seja para contestar abertamente, diante das câmeras, o “controle cerrado” que a direção e produção do programa estariam exercendo em

determinados momentos. Afinal, é a sua credibilidade perante seu público – presente e projetado – que está em jogo. Sua identidade é a referência maior do discurso desregrado do programa.

Em vista dessas reflexões, podemos concluir que da articulação da identidade de Ratinho resulta um complexo fenômeno discursivo segundo o qual a centralização aparente do discurso do apresentador acaba por encobrir (ou mascarar) o caráter inescapavelmente polifônico desse discurso. Se, como observa Carmagnani, o discurso jornalístico tradicional é marcado pela “imposição de uma homogeneização que cria e busca manter a ilusão de um sujeito uno, um narrador onisciente, um autor consciente de todos os passos de sua produção” (1996: 124), essa homogeneização se torna ainda mais problemática quando pensamos no universo do programa popular e na figura do animador-apresentador. Justamente por ser o espelho sobre o qual se refletem as diferentes identidades, Ratinho é a figura mais sujeita ao efeito heterogeneizador do discurso do programa. Esse efeito, de uma forma ou de outra, atinge todas as formações discursivas, mesmo as mais ritualizadas; porém, ele se torna mais visível – ele se trai, se podemos dizer – quando analisamos mais de perto as falas do apresentador.

Um episódio à primeira vista comum, transcrito do P6, começa a ilustrar como em uma seqüência de poucos minutos a fala do apresentador aponta para formações discursivas distintas e possivelmente contraditórias. Trata-se do comentário que ele vai construindo ao longo de uma reportagem ao vivo, conduzida de uma unidade da FEBEM com uma rebelião em pleno andamento naquele instante.

O programa abre com uma reportagem sobre a violência ocorrida na cidade de São Paulo no fim-de-semana anterior. São exibidas imagens de rebelião na FEBEM, de lugares onde houve crimes, e até de adolescentes mortos vítimas de assassinatos. A narração é grave, e o tom principal da reportagem sugere a ausência da polícia e o sentimento de desproteção da população frente à sua atuação ineficiente. Imediatamente, Ratinho chama uma reportagem ao vivo em frente aos portões da

FEBEM de Tatuapé, onde está o repórter Eduardo Oliveira. São entrevistados adolescentes internos que vêm até o portão para denunciar os maus tratos que têm recebido dos monitores, que, segundo eles, os xingam e espancam. O repórter solicita constantemente que os adolescentes escondam seus rostos para não serem identificados, e cita números de superlotação para tentar explicar o que está acontecendo. Um monitor do lado de fora é também entrevistado, dando a sua versão da história e pedindo a liberação dos monitores que estão presos lá dentro. O repórter cita ainda a Secretária do Bem Estar do Menor, que teria confirmado os maus tratos, e tenta entrevistar várias outras pessoas sem muito sucesso. Durante essa primeira parte da reportagem, de mais de 15 minutos, ele reitera várias vezes a idéia de que a polícia perdeu totalmente o controle da situação. A reportagem é retomada mais para a frente em flashes diretos, até a sua conclusão com a entrevista do Dr. Lindolfo, diretor da Secretaria Estadual do Bem-Estar do Menor.

Intervindo de tempos em tempos, Ratinho, mostrado num “frame” ocupando metade da tela, e no final da reportagem dando em close a sua conclusão, demonstra em sua fala uma multiplicidade de vozes, por vezes sensivelmente contraditórias. Para observar mais de perto esse fenômeno, transcrevemos e comentamos a seguir alguns trechos do discurso do apresentador, agrupando-os pelo tipo de “voz” (e não necessariamente em seqüência cronológica).

***Voz do jornalista investigativo:***

*“Eduardo, cê chegou a vê algum...algum... algum espancamento aí por parte dos monitores... nos menores? Chegô a vê algum aí alguma coisa nesse sentido?”*

*“Conversa com um monitor aí, Eduardo.”*

*“Por que que começô a rebelião?”*

*“Quem que não qué abrí, é a polícia?”*

[Entrevistando o Dr. Lindolfo:] *“Por que que custa tão caro pro estado mantê uma criança na Febem? Há... há cinco anos atrás custava novecentos reais, agora eu recebi um relatório essa semana... e eu agradeço esse relatório me dando essa explicação, que cada...*

*cada menino na Febem custa setecentos, quase oitocentos reais, por que que ele custa tão caro?”*

*“Eu tava vendo... doutor, eu tava vendo que naquele relatório que eu recebi da Febem... 53% do orçamento fica para pagar os funcionários da Febem. Num tem jeito de fazê uma Febem com menos funcionário?” [aplausos da platéia]*

Ratinho age aqui como um repórter que busca apurar os fatos com isenção. Sabe-se que nenhum discurso é imparcial ou neutro, nem mesmo o jornalístico; porém, o apresentador demonstra um claro interesse em se inteirar de detalhes da situação antes de fazer qualquer comentário ou julgamento. Quando cita números retirados de um relatório de que dispõe – com o custo de cada interno da FEBEM e o orçamento destinado ao pagamento de funcionários –, o apresentador está se calçando de argumentos factuais para questionar a má administração da instituição. Tal procedimento, o de se apoiar em estatísticas e dados numéricos, é tradicionalmente associado a uma imagem de jornalismo econômico que evita a especulação e enfoca os argumentos em termos de riscos e viabilidades.

***Voz do crítico dos menores e defensor da polícia:***

*“Eduardo, deixá bem claro pro Brasil que desses meninos que tão aí num tem nenhum santo, viu?” [E: Com certeza.] “Falá: ‘É tudo culpa da polícia...’, o que tem de malaco ali... ali só tem malaco.” [aplausos da platéia]*

*“Eduardo...Eduardo, é... é... é... difícil sê polícia também nessa hora, né?” [E: É difícil, Ratinho, eles...]* “É muito difícil sê polícia nessa hora, tê pa... paciência, porque ali num tá... porque quando a gente fala que é menor, gente, num é menorzinho de doze anos... tem uma cavalada ali que tava... devia tá tudo na roça trabaçando também...” [disfarçando] [E: E tem alguns que... e tem alguns que cometeram até homicídio.] “É... o cara quando vai pá Febem, é porque num é boa bisca, né? É...” [o repórter o interrompe]

Nesse segmento, Ratinho procura desmistificar o discurso de defesa dos direitos dos menores, questionando a própria definição etária de menor. É um discurso que aponta já para a polêmica, uma vez que se opõe àqueles discursos que vêem os menores como vítimas de uma sociedade violenta, ou àqueles que questionam o grau

de responsabilidade e culpabilidade de um menor que comete um crime. Ratinho “deixa escapar” o comentário de que os menores deveriam estar trabalhando na roça, o que nos remete à própria experiência pessoal do apresentador, que trabalhou na roça ainda muito pequeno para ajudar o pai. Trata-se do discurso do trabalho como atividade que dignifica o homem. Ainda, a defesa que ele faz da polícia aproxima-o de um discurso simpático menos à instituição polícia que ao lado humano de seus componentes.

***Voz da testemunha e do incitador:***

*[Diante de um novo quebra-quebra:] “Isso, vai mostrando tudo, mostra tudo aí, pode mostrá. O Brasil tem que vê isso, Eduardo. Pode mostrá...”*

*“Alá, quebrando tudo lá, ó. Alá... alá o cara com a... com a...fa... ó o tamanho da faca do cara. Alá, o cara... ó tamanho da faca do cara. Alá, enfrentando o segurança, vai mostrando tudo aí, o Brasil tem que vê... esta Febem que é uma vergonha nacional... uma vergonha isso...”*

*[Um interno tenta quebrar o vidro da guarita de segurança.] “Alá ó, sai... só queria que o Brasil soubesse que sai... alá, estorô tudo, alá, alá, ao vivo, hein... aqui é tudo ao vivo. Estamos mostrando ao vivo, agora vão escapá por ali, ó. Agora a cobra vai fumá na Febem. Mostra tudo!”*

O discurso desmistificador ganha aqui um tom sensacionalista. Evocando os programas policiais (ou *reality shows*) que mostram os fatos “aqui e agora”, Ratinho quer que a “vergonha nacional” seja encenada ali, ao vivo. O apelo do imediatismo é, de fato, reforçado pela repetição constante da interjeição vocativa “alá”, e, é claro, pela lembrança de que essas imagens estão sendo levadas ao vivo para todo o Brasil. Cria-se assim um efeito de sentido ambivalente por meio do qual “todos os brasileiros” se irmanam e se indignam contra a barbárie juvenil, ao mesmo tempo em que a espreitamos curiosos do lado de cá das grades.

***Voz do crítico da Febem e do defensor do dinheiro público:***

*“Viu, Eduardo, só lembrá prá... prá... pros brasileiros que um...um... um... menino, um menor na Febem custa mais caro do que estudá um filho em Nova York, viu? Eu num sei onde é que vai tanto dinheiro.”* [aplausos da platéia, que é mostrada]

*“Tem que privatizá essa história aí, ó. Privatiza a Febem que funciona. Dá o dinheiro pá segurança é...é...é... particular cuidá dessa molecada pro cê vê como é que... sai todo mundo reeducado* [entusiasmo da platéia]. *Isso é um inferno, essa Febem, rapaz.”*

*“Quem paga isso é o povo... sabe, dinheiro que podia sê usado prá dá alimento prá creche, é... educação, pá comprá mais caderno, mais livro, pá botá mais polícia na rua... nós vamo te que pegá esse dinheiro, reconstruí a Febem, que é um negócio que funciona muito mal e a gente sabe disso.”*

Nesse recorte, encontramos uma articulação entre dois discursos: o discurso econômico, que defende a privatização da FEBEM como solução para o mau uso do dinheiro público pela instituição, e o discurso populista, que envolve um aspecto mais prático da questão, por assim dizer, ao mencionar a participação do povo no processo e ao propor destinos úteis e bem concretos para o dinheiro. O movimento da argumentação vai, assim, do mais “teórico” (“estudá um filho em Nova York”, “privatizá essa história aí”) para o mais “pé-no-chão” (“dá alimento pá creche”, “botá mais polícia na rua”). Aparentemente, os argumentos se afastam do real problema, mas, ao mesmo tempo, eles ajudam a criar no público espectador um senso de envolvimento e co-participação na questão. As coisas vão mal, e “a gente sabe disso”.

***Voz do caçador de audiência e controlador da produção :***

*“Não desliga a câmara [sic], fica aí ligado, vamos mostrá pro Brasil, Eduardo. Vê se cê leva um pé do ouvido também prá vê se dá mais audiência, vai.”* [risos do repórter]

[Aparentemente falando com seu diretor, bravo:] *“Vai prá intervalo comercial, não. Não vai prá intervalo comercial. Vai ficá plantado aí, eu quero mostrá pro Brasil. Não vai prá intervalo* [entusiasmo da platéia]. *Vamo esperá. Vamo... vamo mostrá a entrada da polícia aí, eu quero vê como é que funciona. Nós temos que entr... nosso programa tem que sê testemunha* [entusiasmo da platéia]. *Vai aí...”*



*“Agora... Américo, se você quisé í pro intervalo comercial agora, pode í, mas já voltamos na hora que a polícia vai entrá, tem que cortá o comercial e entrá, tamo combinado? Então tá, voltamo dentro de um minutinho só, vai lá.”*

[Ao voltar dos comerciais, o apresentador não chama diretamente a reportagem, mas sim faz uma propaganda de um curso de memorização].

Ratinho expõe o carácter montado da reportagem, chamando a atenção para mecanismos internos de produção. A brincadeira com o repórter, que deveria levar um “pé do ouvido”, incorpora o lúdico ao discurso e confronta sem mascaramento a seriedade da reportagem com o objetivo de aumentar o índice de audiência. Ainda que Ratinho lance a brincadeira como um comentário paralelo, seu efeito é obviamente o de ser ouvido. Ou seja, a brincadeira dificilmente se separa do conteúdo principal da ação. A reportagem é um pacote completo: tudo entra nela como em um caldeirão em ebulição. Ainda, a discussão sobre a chamada dos comerciais está, nesse mesmo raciocínio, longe de ser uma mera questão técnico-operacional. Ela envolve decisões estratégicas na busca de audiência, e devem ser tomadas rapidamente.

***Voz do comentarista curioso e desconfiado:***

*“Parece aquelas guerras romanas, né? Tem aqueles troço na frente.”*

[Diante das imagens explícitas de um interno atingido por um tiro da polícia na perna:]

*“Uai, o cara num chora? Num dói? Rapaz, mas foi pesado, hein? É um rombo aquilo ali. Foi um rombo, ô loco! Tá saindo tripa prá fora ali.”*

*“É... tô achando que... vamo vê se foi tiro aí também, às vezes o cara... num foi tiro, négo fala que é tiro prá impressioná. Aqui é confiá desconfiando.”*

*“Ás vezes tem coisa que o Brasil num precisa... num precisa falá, é só mostrá que o povo entende, né Eduardo? Só mostrá, vai firme aí.”*

Por alguns momentos, Ratinho se coloca na posição de espectador curioso, que reage às ações ao vivo como um espectador comum o faria. As imagens falam por

mil palavras, ainda que essas imagens venham acompanhadas de alguns comentários. A menção às guerras romanas soa como um comentário pitoresco, sem qualquer conseqüência. Já a dúvida sobre o sofrimento do rapaz baleado aponta para um desejo mórbido de que a dor se explicita, ou seja, que se torne mais crível, visto que a imagem de sangue por si só não é suficiente. Também a menção às tripas responde ao desejo de criar sensação, de chocar com imagens repugnantes, ainda que elas não estejam de fato acontecendo.

***Voz do subdesenvolvido:***

*“Se isso fosse num país de primeiro mundo, essa molecada de 17 ano ia tudo tê que trabalhá prá pagá o pre...prejuízo.” [E: Iam tê que trabalhá prá pagá o prejuízo.] “prá pagá o prejuízo [entusiasmo da platéia], sabe? É uma barbaridade isso daí. Agora, culpa é exatamente do governo que num toma providência, mil e quinhentos moleque enjau...enjaulado, num é possível segurá, ninguém segura isso. Isso daí é humanamente impossível.”*

*“Eu tava vendo, os mai... os melhores colégios do Brasil, onde se interna a criança, os melhores custam quatrocentos e cinquenta, quinhentos, dando uma educação de primeiro mundo...”*

A referência ao chamado primeiro mundo, feita duas vezes pelo apresentador, evoca o discurso já meio ultrapassado, mas não menos recorrente, de que nós brasileiros somos um país de terceiro mundo. Essa definição por alteridade cria aqui dois efeitos: o primeiro é o de que no primeiro mundo, diferentemente daqui, se faz justiça ao tratar os menores como responsáveis pelos seus atos (“Iam tê que trabalhá prá pagá o prejuízo”, raciocínio reiterado pelo repórter); o segundo efeito é de que a educação dada nas escolas do primeiro mundo é necessariamente superior, mas nossas melhores escolas, pela metade do custo de um interno na FEBEM podem chegar a oferecê-la. No entanto, a associação internacional-eficiência das escolas contrasta com a relação internacional-ineficiência da FEBEM, o que cria um outro efeito retórico no mínimo curioso.

***Voz do teórico da conspiração:***

[No início da conclusão:] *“Olha, num sei não... eu tô aqui pensaaando, tal e coisa, vem cá um pouquinho [chama a câmera para um close], vem cá, presta atenção: será que por trás da destruição... da Febem... num tem alguma construtora interessada em destruí pá construí de novo? [aplausos da platéia] Fiquei pensando, é por causa de um jogo de futebol... uma pelada, se destruí um organismo desse daí?”*

Ratinho evoca motivos ulteriores que justificariam o interesse em destruir a instituição, embora não avenge os possíveis interessados. O recurso do apresentador de se aproximar da câmera para mediar uma “intimidade sigilosa” com o espectador também aqui cria pelo menos dois efeitos distintos. De um lado confere ao apresentador uma astúcia, um poder de dedução – ainda que totalmente vago – que o credencia como analista crítico e bem a par da situação. Por outro lado, sua atitude de suspeita (“eu tô aqui pensaaando...”) o aproxima de um cidadão comum, que, como já apontamos, estando do lado de fora das coisas, só pode mesmo “assuntar”.

***Voz do cidadão cobrando dos políticos:***

*“Eu... realmente, Dr. Mario Covas, o senhor vai me desculpá, mas eu não consigo entendê. Se eles quiserem entendê, que entendam eles, eu num consigo entendê.”* [música dramática ao fundo]

[Retomando o assunto no dia seguinte, dia 27/07:] *“Ô Doutor Mario Covas, ô governador, num adianta ficá bravo... sabe, todo mundo sabe que aí é uma palhaçada, é... é... todo esse esquema aí. [...] Põe pá trabalhá, Doutor Mário Covas. Bota essa cambada pá consertá... bota no chicote, sabe?”*

O recado franco e direto ao governador de São Paulo qualifica o apresentador como um porta-voz indignado, cujo apelo é o apelo do cidadão comum. E Ratinho consegue se aproximar do que projeta ser “o povo” (representado por seu público) por meio de duas estratégias em princípio contraditórias: a primeira é a de assumir sua ignorância diante da situação (“Eu não consigo entendê”) e, com isso, se afastar dos que insistem em entendê-la (“Se eles quiserem entendê, que entendam eles”); a

segunda é a de simplificar as coisas apelando para o bom senso populista, possivelmente calado na garganta de muita gente: “Bota essa cambada pá consertá... bota no chicote, sabe?”. Aqui Ratinho parece saber o que fazer para remediar o problema, ainda que não saiba o que o causou.

***Voz do defensor dos trabalhadores:***

[Retomando o assunto no dia seguinte, dia 27/07:] *“Porque o que irrita no povo... é sabê que essa história de direitos humanos... existe direito humano pá bandido, mas num existe pro trabalhador, porra! É isso que irrita na população.”*

O povo, a população, o trabalhador se alinham aqui numa só identidade, identidade que Ratinho defende por que dela, também ele, faz parte. Sua credibilidade e prestígio atingem nesse momento um grau tal que lhe permite criticar levemente (e sem maiores detalhes) “essa história de direitos humanos” e escapar ileso da tarefa.

É preciso fazer uma ressalva sobre um aspecto aparentemente óbvio, mas cuja relevância é decisiva na análise que acabamos de propor. Refirimo-nos ao modo como a divisão de vozes proposta aqui é fruto ela própria de uma interpretação localizada de nossa parte. As falas de Ratinho nesse episódio, por se revelarem tão heterogêneas, certamente dariam margem para outros recortes, outros agrupamentos, ou outras classificações. Porém, para que possamos desenredar a trama de interdiscursividade criada pela superposição de formações discursivas, temos de partir de algum nó, de algum lugar de interpretação.

#### **4. Ludicidade e polissemia**

Para finalizar este capítulo, gostaríamos de nos remeter a uma análise pioneira feita sobre o *Programa Silvio Santos* há pouco mais de 10 anos, a fim de

contrastá-la com o ponto que estamos tentando desenvolver a respeito do *PR*. Em um estudo sobre o discurso autoritário do apresentador Sílvio Santos em seu programa dominical, Rocco (1989) aponta para o que chama de reprodução especular, mecanismo pelo qual se refletem as múltiplas inter-relações verbais que ocorrem ao longo dos diferentes quadros do programa. No *Show de Calouros*, por exemplo, essas inter-relações envolvem o apresentador e o júri, o apresentador e o auditório, o auditório e o júri e o júri entre si. A autora conclui que apesar dos níveis de significação aparentemente se expandirem nesse largo âmbito de reprodução, é o discurso do apresentador que se impõe:

No final das contas, (...) o espelho multifacetado, na verdade, reflete, *antes e mais*, as muitas faces, os vários recortes da enunciação de um emissor único, ou seja, as interfaces textuais e discursivas de Sílvio Santos. (Rocco, 1989: 165)

Embora encontremos no *PR* uma situação semelhante, onde boa parte do discurso se sustenta na interlocução dos participantes com o apresentador, também temos aqui, parece-nos, uma situação um pouco diferente. Se, como bem observa a autora, no *Programa Sílvio Santos* não há evidência de polissemia, nem de ludicidade nos enunciados”, e o texto “fecha-se sobre si mesmo, configurando-se como um discurso autocentrado e auto-referente” (op. cit.: 168), no *PR* a auto-referência é acentuada em parte pelo próprio grau de ludicidade e polissemia. Existe no *PR* – e de certa forma isso é uma tendência nos programas populares da década de 90, como já discutimos anteriormente (vide capítulo I, seções 3 e 8) – uma insistência em exhibir as falhas e arremedos por detrás das câmeras, uma vocação para quebrar regras, criar situações circenses, onde por mais que se trate de uma questão séria, reina a modalidade do ridículo. Isso é visível tanto nos comentários de fundo (principalmente os dos bonecos Xaropinho e Tunico), como nas imagens grotescas (dos assistentes que “apanham” nas brigas entre convidados, por

exemplo), ou mesmo na trilha sonora e nas legendas que “explicam” as ações no palco.

Em outras palavras, a ludicidade está a serviço da auto-reflexividade, que, por sua vez, está a serviço da polissemia. Esse processo funciona como mais um fator que evidencia e explicita a interdiscursividade do programa em um nível mais amplo, além obviamente da interdiscursividade dentro do próprio discurso do apresentador, como acabamos de demonstrar com a análise do episódio da FEBEM.

É dessa forma que no *PR*, por mais que a voz do apresentador comente, aglutine, “resolva”, ela também se submete a esse espaço polissêmico (e polifônico) criado pelo programa. Os casos em que as brigas no palco se tornam incontroláveis e o discurso caótico e simultâneo dos querelantes ofusca qualquer possibilidade de negociação sensata ilustram bem o caso. Diferentemente de Sílvio Santos, Ratinho não pode fazer grande coisa além de assistir ao circo pegar fogo. Quando muito, o apresentador se esforça em entender os argumentos dos partidos opostos, na tentativa de promover apaziguamento. Como bem coloca Munson a respeito do papel do apresentador de talk show:

Apesar dos argumentos incisivos e, mais ainda, dos egos inflados dos apresentadores, o discurso de que eles são os “mais” (informativos e interativos) e os “últimos” (bastiões do discurso livre) para os “menos” (os “joão-ninguém”) [não passa de] uma série de superlativos inflamados justapostos ao contra-argumento de que eles são meros catalisadores e não instigadores, o que compensa seu status ameaçador com uma [certa] dose de isenção. (Munson, 1993: 94)

Dir-se-á, em contrapartida, que os tais partidos opostos tampouco eles têm seu discurso legitimado, já que se expressam de modo tão emocional e pouco cooperativo. E o argumento faz muito sentido. Porém, é nas brechas criadas por esse “direito de defesa” que os participantes exercitam sua liberdade de falar, xingar,

desabafar. Por alguns minutos, o palco é deles, e eles estão livres para nele encenar suas mazelas. Sem a pressão do que Rocco chama de “pseudodiálogos, diante dos quais os interlocutores limitam-se a repetir respostas já embutidas na pergunta do apresentador” (1989: 168), os participantes podem até nos surpreender.

Se a polissemia contemplada por momentos como esse no *PR* não passa de mais um simulacro de interlocução, e se o poder de falar e ser ouvido está mesmo concentrado na figura populista do apresentador deixam de ser, nesses momentos, questões óbvias, e passam a exigir uma reflexão mais cuidadosa que envolva a relação entre poder e saber. É a essa tarefa, portanto, que nos dedicaremos no capítulo seguinte.

### Capítulo III

#### PODERES-SABERES EM MEDIAÇÃO

No capítulo anterior, vimos como se constroem as identidades das figuras que compõem um programa popular como o *PR*. Intimamente ligada a essa discussão sobre identidade está a questão do poder (ou poderes) que se conferem a essas figuras, ou que a elas está associado. Para investigar a questão do poder no espaço do programa popular, recorreremos neste capítulo às idéias de Michel Foucault, em especial as que dizem respeito mais diretamente às configurações discursivas dos poderes-saberes (1975/1997; 1975-6/1999; 1979) e do desejo de verdade (1971/1996; 1975-6/1999; 1979). Tais idéias nos permitem abordar não apenas o constante deslocamento de conceitos e “verdades” em circulação nos programas do gênero, como também a própria desconstrução de posições de poder pré-configuradas pelas condições de produção do discurso desses programas.

Uma primeira análise do corpus transcrito apontaria para a observação de que o *host*, figura centralizadora do programa, é capaz de garantir poder, em grande parte, pelo gerenciamento habilidoso das diferentes vozes que são autorizadas a falar nesse espaço. Através dessa habilidosa interação nos mais variados diálogos, o *host* exercitaria seu poder de manipulação de modo mais atenuado e mediado, mascarando-o, por assim dizer, sob cores demagógico-populistas.

No entanto, uma análise mais cuidadosa – o que já começamos a delinear no capítulo anterior – nos irá mostrar como é frágil e precipitada a pré-concepção de que o o apresentador *detém* o poder e os demais são por ele vitimizados, mesmo que de forma sutil e indireta. De fato, como aponta Munson sobre a construção de identidade dos apresentadores:



A questão do poder se infiltra constantemente na e por trás da auto-definição dos apresentadores. Estes constroem uma posição ambivalente e refutável com respeito ao poder e aos efeitos socio-políticos do poder. Sensíveis às acusações de que seria “um bando de pessoas de credenciais questionáveis manipulando as emoções do povo”, eles afirmam estarem se deferindo ao “povo” e se limitam ao papel de “facilitadores” comunicativos. (Munson, 1993: 95)

Julgamos ser necessário problematizar, logo de início, a definição reducionista de poder em termos do binômio opressão-manipulação, e redimensioná-la em vista da complexidade de relações que envolvem os diferentes sujeitos das diversas formações discursivas nas sociedades contemporâneas. E é precisamente essa problematização que Foucault se propõe a fazer na fase genealógica de sua obra. Passemos, pois, a uma breve exposição dessas idéias.

### **1. Poder como relação: saber, resistência e verdade**

Foucault propõe uma visão de discurso como elemento ativo na constituição e construção das sociedades. Tal visão o leva a focalizar as condições de possibilidades que geram regras de formação de sujeitos, objetos de conhecimento, relações sociais e conceitos em geral através do discurso; isto é, as condições sob as quais surgem os saberes (vide Fairclough, 1992: 39-49). Essa preocupação com o como se originam (localmente) e se estruturam (institucionalmente) os saberes marca a fase arqueológica de sua obra, concentrada nos anos 60. Nessa primeira fase, Foucault também discute a questão da intertextualidade, seguindo uma linha de reflexão semelhante à da análise do discurso inspirada em Pêcheux (vide capítulo II, seção 2). Como observa Fairclough, Foucault enfatiza:

(...) a interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição: os textos sempre se baseiam em e transformam outros textos contemporâneos e anteriores historicamente (...), e qualquer tipo de prática discursiva é gerada na combinação de outras, e é definida por sua relação com outras práticas discursivas. (Fairclough, 1992: 39-40)

Já na fase genealógica, que surge em meados dos anos 70, Foucault se concentra nas questões do poder e sua relação com o conhecimento, buscando revelar como a sociedade articula discursivamente os mecanismos de poder que a atravessam, mecanismos esses nunca totalmente explícitos, e que funcionam sob constante renegociação. Nas obras dessa segunda fase – incluindo *Vigiar e Punir* e as aulas no Collège de France –, o filósofo francês propõe não um modelo de análise propriamente dito, mas uma discussão de conceitos que se revelam bastante propícios ao tipo de análise que desenvolvemos aqui. Entre esses conceitos estão o do caráter fluido e relacional do poder, e o do desejo de verdade (“will to truth”) ligado ao desejo de poder (“will to power”).

Para Foucault, poder e conhecimento – ou, mais apropriadamente, poderes e saberes – são instâncias indissociáveis. Contrariando toda uma tradição de pensamento segundo a qual (os verdadeiros) poder e saber só podem se desenvolver em condições que os excluem mutuamente, Foucault postula que essas duas instâncias humanas estabelecem entre si uma relação de dependência constitutiva. Nos dizeres do autor, temos de admitir que:

(...) poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. Essas relações de “poder-saber” não devem então ser analisadas a partir de um sujeito do conhecimento que seria ou não livre em relação ao sistema do poder; mas é preciso considerar ao contrário que o sujeito que conhece, os objetos a conhecer e as modalidades

de conhecimentos são outros tantos efeitos dessas implicações fundamentais do poder-saber e e suas transmormações históricas. (Foucault, 1975/1997: 27)

O saber, dessa forma, nunca é arredo ao poder: ele não existe idealmente, como que livre das injunções e interesses do poder. As formas possíveis de conhecimento (os poderes-saberes) surgem justamente através dos embates que constituem historicamente as relações de poder. Nesses termos, depreendemos que o desejo de conhecimento que habita o discurso em suas diversas formações, em sua intertextualidade e conseqüente heterogeneidade, traduz-se como desejo de poder, em uma relação circular de constantes deslocamentos.

Embora não tenha tratado de maneira particular os produtos da mídia, a teoria de Foucault aponta decididamente para as práticas discursivas que se desenrolam no interior de emissões como as que analiso neste trabalho. Acreditamos ser possível contemplar como o poder circula de maneira ao mesmo tempo hegemônica e transformadora no discurso dos talk-freak shows, através não apenas da fala dos diversos participantes envolvidos – apresentador, convidados, platéia, representantes da produção –, como também nas próprias condições de produção do formato talk show de maneira mais ampla.

No entanto, é preciso ter bem claro que o poder, conforme preconiza Foucault, não se confunde com repressão, nem é prerrogativa de sujeitos pré-estabelecidos como poderosos; isto é, nenhum sujeito *detém* o poder; o poder não é um fato localizável, mas uma relação que se dá dentro do discurso. Nesse sentido, não se pode pensar no poder como algo que se impõe do lado de fora, mas algo que se movimenta e se negocia dentro de uma dada estrutura social. O poder é multifacetado e ramificado até o limite da instância mais localizada. Roberto Machado, no prefácio à sua organização de textos de Foucault intitulada *Microfísica do Poder* (1979), nos lembra que os poderes não se encontram em um ponto específico da estrutura social, mas sim:

[Os poderes] funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica idéia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. (...) Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação.” (Machado, in: Foucault, 1979: xiv)

Se o poder é, então, uma relação, qualquer forma de resistência ao poder deve se dar do lado de dentro mesmo dos mecanismos desse poder. Com efeito:

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar de resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social. (op. cit., op. cit.)

Dessa forma, fazendo a ponte com os programas populares de televisão, não podemos assumir de antemão que o apresentador de um programa seja mais ou menos poderoso que seus entrevistados, ou que, pelo fato de ser proferido por um especialista convidado, um comentário tenha maior ou menor peso de verdade do que uma manifestação leiga mais acalorada de um ou outro membro da platéia. Devemos antes observar como o poder se configura e se desloca no interior do momento único da enunciação, construindo seus campos de força e gerando suas próprias resistências.

Outra relação fundamental especificamente discutida por Foucault se dá entre poder e verdade, ou efeitos de verdade. Segundo o autor, toda prática discursiva tem a capacidade de gerar efeitos de verdade mais ou menos potentes e duradouros. Tal possibilidade de criação de efeitos de verdade no e pelo discurso se deve a um elemento inescapável aos sujeitos desse discurso: o desejo da verdade ("will to truth"). O desejo da verdade, originário da divisão historicamente construída entre verdadeiro e falso, nada mais é do que o desejo excludor do poder. O discurso "verdadeiro", assim, não passa de uma ilusão necessária para que os sujeitos lutem pelo poder dentro do discurso. É importante ressaltar esse fato de a luta se dar no interior mesmo do discurso: não podemos enxergar a "verdade" pois sempre-já nos alocamos a uma posição de sujeito circunstanciado ao enunciarmos o que quer que seja. No ensaio "A Ordem do Discurso", Foucault conclui que o discurso verdadeiro:

(...) não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder; na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder? O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascarar-la. (Foucault, 1971/1996: 20)

A visão de discurso de Foucault aponta, dessa maneira, para novas possibilidades de discussão crítica sobre linguagem e significação que escapam de certo determinismo materialista presente, por exemplo, nas teorias neomarxistas de Althusser (vide capítulo 2, seção 2). Enquanto para este último a ação da ideologia, ancorada pelas diversas instituições de poder e materializada na linguagem, mascara sutilmente a verdade, para Foucault não há "uma verdade" a ser desmascarada, uma verdade que a linguagem representa ou esconde. Não há nem mesmo um ponto último de localização das desigualdades de poder socio-econômico. Ao contrário

disso, são regimes discursivos relacionados ao desejo de saber que produzem sentido. Como resume Pennycook, a concepção foucaultiana de discurso nos permite entender como:

(...) o sentido é produzido não por vontade de um sujeito humanista unitário, não como qualidade de um sistema lingüístico, e não como determinado pelas relações socio-econômicas, mas sim através de uma gama de sistemas de poder-saber que organizam textos, criam as condições de possibilidade para diferentes atos de linguagem, e estão inseridos em instituições sociais. (Pennycook, 1994: 128)

Ora, julgamos que a investigação do discurso dos talk-freak shows também deve contemplar questões de poder-saber. É possível examinar, por exemplo, como o conhecimento especializado, investido tradicionalmente de uma carga de autoridade científica, encontra-se de certa forma desprestigiado ou submetido ao discurso da “experiência concreta” do público leigo que, frente a uma câmera cada vez mais ávida pela emoção crua e “autêntica”, reencena suas paixões e dores pessoais tais quais as vivesse ali, no espaço restrito do programa.

É possível entender também, em conexão com essa questão, como as acusações constantemente lançadas sobre certos talk shows de que constroem histórias falsas, com convidados falsos, fazendo-os passar por verdadeiros, reassumem um outro enfoque quando lançamos mão da noção de efeitos de verdade de Foucault. Acreditamos que é possível enfocar o debate sobre o que é ou não verdadeiro sob o ângulo de um conflito entre pelo menos duas modalidades de poder distintas: o poder da representatividade, de um lado – isto é, a possibilidade de se fazer ver e ouvir em um veículo de altíssima influência – e o poder institucional, de outro, ligado entre outros fatores à competição desenfreada por audiência.

## 2. Poder midiático: representatividade, performance e ação

Uma das primeiras questões relativas a poder que se podem analisar no discurso do nosso talk-freak show é a da representatividade popular. Ninguém mais questiona o poder da televisão como instituição no Brasil. Um programa de televisão como o *PR*, exibido em horário nobre diariamente na segunda maior rede de televisão do país, tem um alcance de algumas dezenas de milhões de espectadores. Só essa penetração massiva já confere ao veículo amplos poderes, maiores talvez que os que qualquer outra instituição pública possa vir a alcançar. Sem dúvida a televisão, sob esse ponto de vista, se constitui como força aglutinadora sem rival. Ora, quando essa televisão traz como um de seus mais destacados produtos um programa proclamadamente popular, tanto em seu apelo como em sua estruturação, vemos acrescentado à fórmula de sucesso um ingrediente bastante relevante: a inclusão do povo na TV para além da mera figuração.

Isso significa que o espectador de classes mais desfavorecidas pode esperar encontrar no programa um retrato de sua própria realidade, gente que passa pelo mesmo tipo de problema que ele, que fala a mesma língua que ele, que gosta da mesma música, que admira os mesmos artistas, e assim por diante. Em outras palavras, cria-se um regime de inclusão, uma economia que reconhece e representa a cultura popular. Não só isso, essa economia contribui para a legitimação da cultura popular, conferindo a ela uma certa aura de poder. O mecanismo é relativamente simples: todo o suporte institucional de prestígio, ancorado pelo profissionalismo técnico e comunicativo, aparece como que a serviço dessa cultura, dando-lhe voz, relembando-lhe de seu poder, enfim, justificando-se em função dela.

É preciso deixar claro que quando nos referimos aqui a cultura popular, temos em mente o conjunto de poderes-saberes que surgem das microesferas das relações sociais no interior das diversas comunidades e que de alguma forma provocam ressonância com os valores, gostos e ambições comuns aos membros dessas

comunidades. O “popular” da expressão “cultura popular” significa, no entender de Lull, que:

(...) os impulsos e imagens culturais se originam nos ambientes quotidianos e são posteriormente assitidos, interpretados e usados por pessoas comuns – às vezes, mas nem sempre, de maneiras resistentes – depois de terem sido transformados em mercadorias e circulado pelas indústrias culturais e os veículos de massa. (Lull, 1995: 74)

Tal ênfase no popular implica também a discussão de questões públicas que afetam a população de maneira geral. Como argumenta Andersen, os talk shows, por aparentarem ser verdadeiramente participatórios, oferecem uma espécie de “alternativa aos noticiários oficiais”, o que nos levaria a acreditar que eles sejam “valiosas ferramentas democráticas” (1995: 155). De fato, é comum o apresentador Carlos Massa se referir ao noticiário da emissora líder Rede Globo, o *Jornal Nacional*, como anti-popular, no sentido de que não explica para o povo o que querem dizer os termos do “economês”, por exemplo, ou como as decisões do Ministério da Fazenda podem afetar diretamente o bolso do trabalhador.

Porém, como a própria autora logo adverte, o discurso do talk show não se constitui verdadeiramente como uma alternativa ao discurso democrático oficial, na medida em que promove apenas uma pseudoterapia:

Se [os talk shows] fossem realmente um fórum para se discutirem questões de interesse público – por um discurso participatório que avançaria os objetivos da prática democrática – eles teriam que incluir pelo menos um pequeno espectro de conexões sociais, culturais e econômicas com o sofrimento humano que eles tão efetivamente exploram. Mas a discussão de tais conexões levaria à percepção de que, em muitos casos, somente melhorias econômicas podem aliviar problemas pessoais. Poder-se-ia ainda descobrir que somente a participação social e o envolvimento de cidadãos no processo político pode acarretar



mudança. Mas o fenômeno impressionante do talk show impede literalmente milhares de pessoas de fazer tais conexões, oferecendo, ao invés disso, auto-reflexão como solução dos nossos problemas. (Andersen, 1995:162-3)

Mas será mesmo cabível esperar dos talk shows de participação popular que funcionem como um fórum democrático de debates de assuntos públicos? Ou será que a representatividade, a inclusão por si só, das pessoas que vivem as questões em seu dia-a-dia já configura poder semelhante de contestação? No caso do nosso talk-freak show, a resposta não parece tão previsível. O programa trata, sim, de assuntos de interesse nacional, e, quando o faz, está longe de reproduzir o discurso político oficial que se conhece a respeito. Porém, fica a questão: quais são as relações de poder que se refletem no tratamento que o programa dá a tais assuntos?

Parece-nos que seria preciso analisar mais de perto o discurso do programa no seu filão “editorial” para avaliarmos melhor a situação. Com esse intuito, começaremos com a análise de um monólogo de Ratinho apresentado no quadro *Cassetada do Dia*. Nele, o apresentador se dirige a um importante político brasileiro, o Senador Antônio Carlos Magalhães, comentando sua recente proposta de lei. Cabe ressaltar desde já que, embora a discussão sobre relações de poder não se restrinja, obviamente, ao campo político, esse pequeno trecho funciona como boa ilustração de algumas questões fundamentais relativas a essa discussão.

## **2.1. Vox Populi**

O quadro, exibido no P7, abre com uma reportagem narrada a respeito da proposta do Presidente do Senado Antônio Carlos Magalhães (ACM) de criação de um Fundo de Combate e Erradicação da Pobreza. A reportagem é pontuada por imagens de pobreza, especialmente de crianças em favelas e outras regiões pobres.

São mostradas também algumas imagens de empresas, dentre as quais uma montadora de automóveis. O tom da narração é de incerteza quanto à validade de um fundo como esse. Ao final da reportagem, de pouco mais de três minutos, o apresentador Ratinho inicia seus comentários em close para a câmera:

*Olha... Senador... Senador Antônio Carlos Magalhães, querê criá imposto... em cima do povo... prá... falá que vai acabá com a pobreza? [entusiasmo da platéia] O Brasil é um dos países que mais pagam impostos! Senador... Senador, [imagem congelada do senador é mostrada por alguns segundos] o que acontece, é que o dinheiro que nós pagamos impostos, Senador, é mal distribuído, que ele é mal arrecadado, mal distribuído, e mal colocado, Senador, certo? [entusiasmo da platéia] Dinheiro tem, Senador, é que ele é mal usado. Teve os Cacciola da vida, teve os donos da Encol, esses ladrões que não vão prá cadeia, Senador, viu Senador? [entusiasmo da platéia] Criá impostos não vai... não é a solução. Se fosse assim, a coisa... o... o... qualquer Presidente da República criaria mais impostos, Senador, sabe? [entusiasmo da platéia] Senador... pega os deputado que estão devendo para o Banco do Brasil... os governadores... vamo pará com essa história de dá... incentivo prá empresa que vem dos quinto dos inferno... e toma nosso dinheiro, pô! [entusiasmo da platéia, que é focalizada] Tá errado, Senador, criá mais imposto... inventa outra coisa! E outra: tão falando tirá dinheiro do SEBRAE, ótimo! Mas num é só do SEBRAE... tem que tirá do SEBRAE, tem que tirá do SESI, do SESC, do SENAC. [vinheta do Ratinho imitando jogo de futebol e música]*

(...)

*Ninguém sabe aonde vai esse dinheiro! A Fundação Banco do Brasil é a mais forte entidade financeira do Brasil, de fundação. Ela tá comprando de tudo, só que num dá um tostão... pá acabá com a pobreza do Brasil! Sabe, é umas coisas fáceis de resolvê... mas aí é mais fácil fazer imposto, que o povo paga, né? É, conversa fiada! [entusiasmo da platéia] Eu até gosto... eu até gosto do estilo do... do Antônio em alguns aspecto, porque ele...ele é pesado memo, joga pesado, eu até gosto desse estilo, até gosto... agora, criá imposto prá cima de quem já tá pagando, aí é conversa fiada, então... então faz imposto acima de quem ganha... acima de cem mil por mês, aí tudo bem...aí, tudo bem... aí eu concordo, e o Lafon tá ferrado. [O diretor artístico é focalizado e o apresentador ri.]*

Um primeiro aspecto que nos chama a atenção nesse segmento é o fato de o monólogo ser construído todo ele como um diálogo imaginário com um interlocutor ausente. É claro que esse tipo de comunicação acontece o tempo todo na televisão, onde a câmera funciona como mediador de um diálogo entre o telespectador e os

participantes do programa. Esse fenômeno faz parte, aliás, da gramática básica da comunicação televisiva. Como já vimos anteriormente, o que é dito na TV é para ser ouvido em diversos níveis de alcance (vide capítulo II, pp. 73-4). Mas o que ocorre aqui nesse nosso episódio é algo bastante particular. A fala do apresentador se constitui como uma espécie de acerto de contas do cidadão comum para com o (seu) representante político, com a diferença de que esse último não pode responder ao vivo. Esse importante detalhe confere ao apresentador uma seqüência de enunciação livre, não sujeita a interrupções ou apartes. Podendo falar o quanto quiser, o apresentador se isenta, pelo menos em princípio, da reverência que uma figura política de tal importância exigiria em um contato direto, ainda que transmitido pela televisão por meio de uma entrevista, por exemplo.

O que se sobressai aqui, ao contrário da reverência, é o tom informal, quase amistoso. E como isso se dá? Ratinho começa por criar um efeito de proximidade com ACM por meio de um recurso que transparece na superfície lingüística: a repetição constante do vocativo “Senador”. Em alguns casos, esse vocativo é precedido de uma marca maior de afinidade (ou baixa modalidade, nos termos de Hodge e Kress, 1988: 122-8 <sup>1</sup>) em relação ao interlocutor, como em “ô Senador”, “viu Senador?” ou “sabe, Senador?”. Essa proximidade funciona como um atenuador que permite a Ratinho ser mais incisivo em sua crítica, como em “Tá errado, Senador, criá mais imposto... inventa outra coisa!”, ou “agora criá imposto prá cima de quem já tá pagando, aí é conversa fiada”. Ratinho segue nesse jogo de “morde e assopra” quando, em seguida a uma breve pausa para fôlego, pondera sobre o valor do Senador, seu estilo pesado de que “ele até gosta”.

Um segundo aspecto, diretamente ligado a esse tom ao mesmo tempo informal e crítico do apresentador, tem a ver com a suposta representatividade popular que ele assume em seu discurso. A idéia é de que Ratinho tem uma “procuração popular”

---

<sup>1</sup> Na visão sociosemiótica dos autores, a modalidade é um componente pervasivo em qualquer interlocução. Através do código verbal, ela reflete e estrutura, de maneira sutil, “a relação entre os participantes, respondendo à afinidade em função do gênero, classe, idade e contexto social” (op. cit., op. cit.:127).

para cobrar do político uma atitude que beneficie os pagadores de impostos que somos todos nós. Essa “procuração”, no entanto, implica no caso da *Cassetada do Dia* um discurso populista que não se contenta em apelar para o componente racional dos fatos (“O Brasil é um dos países que mais pagam impostos!”). Como se os argumentos técnicos ou estatísticos – ancorados em informações sobre o uso de recursos financeiros pelas diversas instituições citadas, por exemplo – não bastassem por si só para justificar a crítica indignada do apresentador, é preciso lançar mão de um “discurso-porrete” (vide o nome do quadro). Esse tom de discurso dialoga de pertíssimo com o estilo popular de se indignar (“... e toma nosso dinheiro, pô!”), estilo esse consagrado em veículos como o tablóide diário *Notícias Populares*.

O “discurso-porrete” cria, de fato, um efeito considerável de verdade. Seu peso se faz sentir em trechos como “vamo pará com essa história de dá... incentivo prá empresa que vem dos quinto dos inferno...”, onde a superfície lingüística desvela o prodigioso efeito discursivo de resumir o poder público e seu alcance de decisões técnicas e políticas a um (mero) esforço voluntário, coletivo e popular de bom senso. Tudo parece muito mais fácil para o povo, já que o discurso populista de Ratinho faz todo o sentido do mundo; quer dizer, é um discurso coerente com a visão de justiça que uma sociedade democrática pressupõe.

Elementos não-verbais acessórios à fala do apresentador contribuem ainda para um crescendo populista que só vem a reforçar nossas hipóteses. Por exemplo, os aplausos pontuados da platéia podem ser interpretados ao mesmo tempo como sinal de aprovação (equivalente ao “Esse é o meu patrão!” do boneco Tunico) e combustível para mais e mais indignação (“A cobra vai fumá, Ratinho. Aqui tem café no bule!”). Outro exemplo, a vinheta do programa evocando as transmissões de jogos de futebol, estrategicamente acionada no auge da inflamação do nosso comentarista, bem corresponde a um gol, uma manifestação apoteótica do poder de resistência popular.

Propomos concluir desse breve episódio que o poder supremo do Senador, o poder político, é questionado diretamente em nome de um bom senso que resulta não simplesmente de evidências estatísticas (poder do conhecimento técnico), nem tampouco do debate no campo das idéias (poder do conhecimento ilustrado, intelectual e crítico), mas também, e fundamentalmente, do aspecto performático do discurso que constrói esse mesmo bom senso. Como propõe Lyotard, o poder na condição pós-moderna é baseado mais na performatividade discursiva, “máxima performance, independente de qualquer meta-narrativa legitimizante”, do que propriamente em uma “verdade ideal ou de uma razão anterior à linguagem” (1979 *apud* Munson, 1993: 13).

A performance populista de Ratinho mitiga o poder político no que esse também tem de populista. Quer dizer, se a proposta de ACM confere um poder de popularidade a seu proponente, dado que os objetivos de sua proposta seriam indiscutivelmente nobres (enfim, acabar com a pobreza!), o contraponto crítico a essa proposta conduzida no show de televisão popular desponta com uma arma similar: a performance populista do apresentador. E quanto ao povo, esse experimenta um aparente acréscimo de poder, uma vez que encontra no apresentador um porta-voz à altura, que é capaz de tratar ACM de igual para igual em um poderoso veículo da mídia, sem sequer ser contestado “aqui e agora”.

## **2.2. “Vamos cuidá desse caso aí”**

A nossa próxima análise – mais uma vez ligada à questão do poder performático do apresentador – vem da primeira parte de uma reportagem, exibida no P8, sobre o que chamaremos de “O Fantasma da Navalha”. Aparentemente, o apresentador Ratinho inicia o programa nesse dia já de olho no marcador de audiência. Com

menos de um minuto no ar, ele chama o intervalo comercial, mas sem antes anunciar em tom de urgência que “o fantasma da navalha atacou novamente.”

Trata-se de um caso que vinha sendo noticiado no programa havia algum tempo envolvendo uma família pobre da capital do estado da Paraíba. Essa família vinha sofrendo ataques de um suposto fantasma, que parecia contar com navalhas afiadas que cortavam o corpo das pessoas repetidamente. Ao voltar dos comerciais, Ratinho chama imediatamente a reportagem, na verdade pré-gravada. No entanto, mal começa a ser exibida, ele pede a sua produção que a interrompa para dirigir-se à platéia e lançar a pergunta: “Quem aqui acredita em fantasma?” Várias mãos se levantam.

Com uma música de filme de suspense ao fundo, está lançado o tom de mistério que irá marcar boa parte da reportagem. O mistério, de fato, aparece logo nessa primeira intervenção do apresentador, que na falta de um termo mais apropriado para definir o fenômeno, refere-se a ele como “coisa do outro mundo, negó’ de espírito [*sic*], capeta, troço aí.” Além disso, a pergunta lançada à platéia não passa de uma pergunta retórica, já que ninguém propriamente é ouvido, exceto os bonecos figurantes do programa (Xaropinho e Tunico) que fazem gracejos incompreensíveis ao fundo.

Recomeça então a reportagem, que irá mostrar uma entrevista com Dona Lucicleide, vítima preferida do “fantasma da navalha”, acompanhada de imagens explícitas de cortes que ela e membros de sua família teriam sofrido. Como que reforçando a necessidade de provar que aquilo tudo é verdade, o repórter Jaimacy Andrade faz perguntas e comentários bem específicos sobre o ataque: menciona a quantidade de pontos que Lucicleide levou, o grau de profundidade dos cortes, e o formato dos cortes deixados sobre um colchão que, usado para proteger o corpo de seu filho, teria sido todo retalhado. Além disso, Jaimacy lança a hipótese de que os cortes, no total de cinco em um pedaço determinado do colchão, se assemelham a unhas, como se o fantasma dispusesse de navalhas no lugar dos dedos.

Tudo na reportagem é muito visual, tudo muito mostrado, e com vários cortes sutis de edição. Como que buscando causar impressão e choque, o discurso da imagem é tão, se não mais, importante que o verbal. Esse aspecto da reportagem se evidencia quando Dona Lucicleide retira “para a câmera” os curativos sobre o corte profundo sofrido em sua perna e grita de dor ao aplicar umas gotas que parecem ser de algum remédio receitado. Ainda que essas imagens não nos acrescentem nada que propriamente contribua para entender melhor o caso, somos todos lançados para dentro do sofrimento de Dona Lucicleide e levados, como conseqüência, a simpatizar com ela.

Ao entrevistar a sogra de Dona Lucicleide, Jaimacy obtém a confirmação de que os ataques são precedidos por um estremecer da casa e o cair de telhas. Nesse momento, é mostrado o telhado com várias telhas faltando. A conclusão do repórter é de que “o estado da família é lastimável”.

Algumas imagens de vizinhos e de um pastor evangélico são ainda mostradas antes que Ratinho, no estúdio, inicie os seus comentários. Ele basicamente sugere que a “produção tem que ir lá, comprar uma casa pra essa mulher, tirar essa mulher de lá..., viu, num é a primeira vez que eu tô pedindo.” Como se não pudesse lidar com a situação por outros meios, a solução de mudar a família de casa surge como a solução populista por excelência. A platéia, levada pelo ritual mais ou menos previsível desse momento *tête à tête* com o apresentador em sua intervenção mais contundente, entusiasma-se com a idéia. Como se observa no programa do dia seguinte (vide capítulo IV, seção 2), a sugestão de Ratinho é tomada como promessa. O efeito primeiro que se cria é o de que justiça será feita, pois, afinal, quem se oporia a solucionar os problemas materiais da família de Lucicleide?

Na verdade, o apresentador não entra em detalhes sobre o que acabou de ver, mesmo porque para ele trata-se de “negócio intrigante... que num dá pá entendê”. Tudo o que pode fazer é se “comprometer” a ajudar a família, ao mesmo tempo em que seu diretor de produção agilmente lhe manda a informação pelo ponto de ouvido

de que um repórter irá dormir na casa de Lucicleide para ver se presencia algum ataque. Junto com ele, informa o apresentador, irá uma equipe do programa, com parapsicólogo, “comprá uma casa prá família.”

Os comentários do apresentador Ratinho em seqüência à exibição da reportagem sugerem-nos por si sós uma série de observações e caminhos de interpretação. Podemos começar pela afirmação, direta e categórica: “Vamos cuidá desse caso aí”. Embora o sentido mais imediato que a afirmação configure é de que Ratinho e sua produção irão de fato “resolver” o problema da família – evidenciando seu poder de ação concreta sobre as dificuldades materiais do povo – , propomos que ela seja entendida como sintomática de uma série de práticas ou instâncias discursivas interligadas circulando simultaneamente nesse segmento do programa.

Em uma primeira instância, temos um esforço de produção do programa de criar sensação a partir da história do “fantasma”. Com o reforço de uma série de elementos técnicos – música de fundo, imagens marcantes repetidas constantemente, interrupções seguidas da reportagem pré-gravada – , a história aparece mesmo construída como um “caso”. Essa palavra pode ter várias acepções, mas aqui parece acenar para a noção de caso como construto ficcional. No terreno da ficção cinematográfica, por exemplo, filmes de suspense e mistério são tradicionalmente feitos de casos a serem resolvidos, geralmente por investigadores astutos ou especialistas da mente humana. Enquanto construto ficcional, pois, o caso exerce seu poder de fascínio sobre platéias sedentas de ficção em horário nobre. Em outras palavras, o *PR* exerce aqui seu poder de magnetizar platéias com a promessa de uma “ficção real”.

Em outra instância, podemos dizer que a produção está realmente “cuidando do caso” à medida em que está dando a ele um tratamento de atenção todo especial. Ainda no aspecto ficcional, a história de Dona Lucicleide vinha sendo abordada no programa sob a forma de episódios, quase como uma telenovela. A cada dia, aprendíamos novos detalhes no desenrolar dessa trama, novas descobertas e



possíveis reviravoltas. A julgar pela comoção que a presença da reportagem causaria na comunidade onde mora a família – o que se evidencia no “capítulo” do dia seguinte – , a história do fantasma da navalha rendeu audiência e “pano para manga”.

A própria definição do fenômeno como o “ataque do fantasma da navalha” circunscreve o sentido de maneira particular: àquilo que não se pode ainda explicar de maneira inequívoca – o sentido nunca o é – atribui-se uma configuração mística e/ou de “entretenimento” que a platéia é capaz de reconhecer facilmente em seu tom de ritual. No entender de John Fiske (1987: 7), “uma parte importante da habilidade de um texto produzido em massa de atrair uma vasta diversidade de audiência é a facilidade com que se pode fazer suas convenções interagir produtivamente com as convenções da comunidade discursiva dentro da qual ele está circulando.” No Brasil, um dos rituais culturais mais estabelecidos é o da telenovela. O espectador está acostumado, por assim dizer, ao “suspense arrastado” típico desse formato, e portanto é capaz, teoricamente, de reconhecê-lo quando surge em outras emissões.

Pierre Bourdieu vai mais além ao propor um outro aspecto dessa questão. Segundo o autor, quando se lança no discurso uma “idéia feita”, o efeito é de que “o problema está resolvido. A comunicação é instantânea porque, em certo sentido, ela não existe. Ou é apenas aparente. A troca de lugares-comuns é uma comunicação sem outro conteúdo que não o fato mesmo da comunicação” (1997: 40).

Nesse caso, um fenômeno que, pelo menos em princípio, poderia ser investigado sob diversos ângulos – parapsicológico, religioso, fenomenológico, espiritual – precisa ser acomodado provisoriamente sob um título chamativo, de apelo popular, que potencializa a manutenção da audiência ao mesmo tempo em que a prepara para a “serialização” da história. Quer dizer, enquanto não se chega a uma solução a contento, há tempo para lançar uma série de elementos “complicadores” da trama que supostamente prenderão a atenção do espectador.

“Vamos cuidá desse caso” pode ainda ser lido como a tentativa mais ou menos consciente de reforçar a imagem do apresentador como aquele que tem o poder de atender aos apelos da população freqüentemente “mal-informada” e desprovida de recursos materiais. A imagem do apresentador atuante, que não tem medo de enfrentar os problemas de frente tem, de resto, contribuído muito para a sua popularidade. Acontece que o caso do fantasma da navalha é “negócio intrigante”, e Ratinho está “ficando meio cismado com esse trem”. Ele não acredita em assombração, mas rende-se às “evidências” de que elas existem. Isso nos permite dizer que os poderes de ação do apresentador e de sua produção esbarram em seu contraponto imponderável. Isto é, o saber (ou falta de) gerado pelo misterioso fenômeno funciona como agente modalizador do poder pragmático de ação sobre a condição dos sujeitos diretamente afetados. Qualquer decisão a ser tomada deverá ser provisória se de fato o mistério continuar a ser tratado como um mistério, impermeável a uma solução clínica mais precisa.

Mas quando se tem recursos para comprar uma casa nova para a mulher, essa questão parece não importar tanto. É muito mais produtivo que Ratinho invista em seu poder de populista benfeitor nesse momento. Embora o caso não se afilie, pelo menos aparentemente, a qualquer questão política, o apresentador evoca para si o poder do político que resolve, político que promete e cumpre. Em sua discussão sobre populismo e o papel do herói populista na mídia, Lusted propõe:

Enquanto modalidade cultural, o populismo cultural tem de ser visto como incorporando a experiência e as aspirações de grupos marginalizados socialmente em sua linguagem de coletividade e barreira social, e fazendo-o, crucialmente, no nível afetivo, no nível não da cognição, do conhecimento, mas do sentimento, incluindo o sentimento contra as exclusões dos grupos de elite. (...) Figuras populares se tornam populistas quando, [como Ratinho], e apesar do seu sucesso e riqueza no showbiz, a diferença entre eles e nós não é tão marcada quanto a sua semelhança. Eles são vistos trabalhando pelo dinheiro, como nós,

não somente através da ação de seu talento e performances mas também através da energia que eles dedicam a incorporar o “nós” com o “eles” no interior de um *continuum* populista e no espaço de uma cultura populista. (Lusted, 1998: 179-183)

Dessa forma, pode-se dizer que as diversas posições subjetivas que se deixam entrever na fala curta e altamente significativa do apresentador, incluindo as posições de “piadista gozador” – ao sugerir que o repórter poderia ter seus genitais atacados pelo fantasma – e de “caipira desconfiado” – “Eu tô ficando cismado” – , competem entre si num espectro populista dentro do qual a imagem do benfeitor acaba se sobressaindo.

Chega a soar esquizofrênica a afirmação de que “amanhã vai... uma equipe nossa, com parapsicólogo, vai comprá uma casa prá família”, ou mesmo a sugestão – criada pela justaposição das idéias – de que se a família não sair da casa, “esse diabo desse capeta que tá com a navalha lá, vai cortá o pescoço dessa família aí, ó.” O discurso da solução é entrecortado por vozes díspares que confluem para um efeito de sedação. É como se o alívio imediato do sofrimento da família devesse vir, pela lógica desse discurso, sob a forma de um pacote mal ajambrado contendo alternativas várias, uma das quais funcionará satisfatoriamente no final.

É, enfim, o poder de ação (ou pelo menos sua promessa) que, ancorado pelo poder de representatividade popular e de performance do apresentador, garante nesse episódio o aplauso imediato, ainda que orquestrado, da(s) platéia(s). O senso comum de justiça (o “resolver” o problema), tão freqüentemente contrariado pelas prioridades políticas e sociais do governo, volta aqui a ser encarado em sua obviedade: se o senso é comum, então é simples, e portanto pode ser abordado de modo voluntariamente pragmático. Tudo o que se espera do público, no final, é crer que o caso está sendo “cuidado”.

### 2.3. “Tem água ou não tem?”

Um terceiro episódio que nos permite aprofundar a análise das características do poder discursivo no programa popular foi exibido durante os P2, P3 e P4. Trata-se de uma reportagem sobre a abertura de um poço em uma região do nordeste em que o problema da falta de água é crônico.

A reportagem, conduzida em tom de suspense quanto à possibilidade real de se extrair água de uma propriedade qualquer no sertão nordestino, começou a ser preparada quando a produção do *PR* enviou uma equipe liderada pelo repórter Ney Inácio à região por aproximadamente quinze dias para colher retratos da seca. Durante essas visitas, o programa escolheu uma fazenda em Arco Verde, Pernambuco, como campo de teste para perfuração de um poço artesiano. Com uma equipe de técnicos em perfuração levada até lá, o prazo para se encontrar água era de seis dias; porém, em menos de dois já era possível vê-la jorrar. Assim, o *PR* promoveu a abertura do poço como um evento para ser transmitido ao vivo durante a emissão. Muitas pessoas da comunidade se reuniram em torno de um altar e entoaram cânticos em louvor a Padre Cícero, padroeiro do sertão. O Senhor Rafael, proprietário da fazenda e homem bastante simplório, guiava os procedimentos, não cessando de agradecer a Ratinho pela iniciativa.

Mas enquanto a abertura do poço constituiu o elemento-espetáculo da reportagem, isto é, seu auge como evento televisivo, ela serviu como pano-de-fundo para uma campanha mais ampla lançada pelo programa na tentativa de convocar empresários para tomarem iniciativa semelhante e “adotarem” um poço em determinada comunidade, sendo responsáveis pela abertura e manutenção dele. Antes mesmo de exibir a “prova” (P3 e P4) de que é possível encontrar água em todo canto – como mais tarde insistiria em reafirmar o repórter Ney Inácio – ,

Ratinho do estúdio começa a mobilizar a campanha (P2), revelando os bastidores da iniciativa numa espécie de *making of*:

*Bom, amanhã, amanhã neste programa, amanhã neste programa, eu vô pedi autorização pro Sílvio Santos, num pedi ainda... mas sei que ele vai deixá... eu vô fazê a... uma campanha..., não de arrecadá dinheiro, que isso eu num tenho, num num num tenho interesse nisso. Eu vô fazê uma campanha... prá... arrumá poços... lá nessa região. Vô fazê uma campanha com os empresários [aplausos] ... empresário que quisé ajudá, num precisa mandá dinheiro prá cá, precisa não. Ele vai lá, contrata uma empresa, nós damos a localização... porque é, é terrível, é terrível vê uma criança... uma senhora daquela de idade, que já trabalhô a vida inteira, lá morrendo de sede? Sabe? É um negócio... que num dá prá acreditá.*

Já aqui nos deparamos com uma primeira relação de poder a se analisar: a relação produto-instituição. Como o *PR* faz parte de uma instituição determinada (o SBT), presidida por determinado comunicador (Sílvio Santos), é de se supor que o programa seja submetido a regras institucionais mais ou menos estabelecidas quanto ao que pode ou não pode ir ao ar, ao que pode ou não pode ser dito, e aos conteúdos que atraem ou não mais audiência, o que afinal é o maior objetivo da emissora em relação aos seus produtos.

No entanto, não seria de se esperar que o andamento de negociações entre a instituição e seus produtores escapasse dos bastidores e fosse debatido frente às câmeras. Ora, quando Ratinho menciona Sílvio Santos, o chefe, aquele que tem a palavra final, ele se coloca em uma posição supostamente submissa. Seu discurso sugere que existe uma hierarquia, e que existem limites de ação para os diferentes membros dessa hierarquia. Acontece que essa vulnerabilidade aparente dificilmente se sustentaria às custas da perda de credibilidade do programa, muito menos do seu apresentador, figura central. Em outras palavras, dificilmente o programa se arriscaria a “dar a cara para bater” lançando uma campanha séria, que realmente se propusesse a agir sobre uma questão social importante, sem que houvesse já um aval institucional, um “OK do patrão”.

Dessa forma, podemos concluir que a mitigação do poder do apresentador e do programa diante da deliberação suprema da instituição não vai além de um jogo discursivo, apenas mais uma estratégia de apelo popular do veículo. Não queremos dizer com isso que o apresentador está mentindo, que está sendo falso ao mencionar a necessidade da aprovação de Sílvio Santos. Afinal de contas, a campanha em si não parece ser fato consumado, minuciosamente planejado; ao contrário, ela ainda terá de ser discutida em seus detalhes. O que nos interessa aqui é como a relação de poder é mediada diante das câmeras: como ela é exposta de maneira auto-reflexiva, deixando entrever um elo da complexa rede de relações de bastidores envolvendo inúmeras decisões, entre os mais diversos funcionários da instituição, em busca do efeito produtivo. Com efeito, no dia seguinte Ratinho iria se referir à iniciativa de abrir o poço na propriedade do Sr. Rafael como “uma atitude muito decente, uma decisão de todo o programa... de sabê: tem água?”.

O que nos traz para um segundo aspecto relativo à discussão sobre poder: sua relação com o saber e com a verdade. O tempo todo a própria existência da reportagem parece se justificar em função de um desejo de verdade, o desejo de responder à pergunta que “ninguém no Brasil nunca fala”: tem ou não tem água no nordeste? São incontáveis as repetições dessa questão por parte do apresentador e do repórter, e são várias as vezes também em que o Sr. Rafael, diante das evidências, é instado a respondê-la.

O percurso em busca da verdade (o “will to truth” de Foucault) começa já no anúncio da reportagem a ser exibida no dia seguinte:

*Então nós vamos conseguí... eu devo começá essa campanha amanhã. Primeiro nós vamos abrí o poço... amanhã você vai vê neste programa... se lá tem ou não tem água, se a água é boa ou se não é. Você vai saber neste programa amanhã. Eu até ia prá lá, mas a viagem é muita longa, não dá tempo de eu voltá. Mas a nossa equipe da... e ao vivo, você vai ver amanhã se tem água ou se não tem. Você vai vê se nós vamos fazê jogá água prá cima ou vamos descer as lágrimas dos olhos com água somente. Você vai vê amanhã... nesse programa.*

Aqui, aliado ao discurso já tradicional de chamada à audiência (“Você vai vê amanhã... nesse programa”), vemos se materializar o discurso da investigação da verdade, da evidência que tanto se busca (“você vai ver se tem água ou não tem”). Essa investigação parece ser tão importante que o apresentador gostaria (?) de estar lá pessoalmente, possivelmente para conferir legitimidade ainda maior à empreitada.

No dia seguinte, Ratinho faz referência explícita a um discurso mistificador que, segundo ele, tem impedido o povo de saber a verdade:

*Atenção, Brasil! Quantos anos de mentira foram colocados dizendo que não se tinha água... quantos anos de enganação... né? Este programa tomou uma atitude que eu acho muito decente, sabe, decisão de todo o programa... de sabê: tem água? Tem. Onde é que tá a água? Não, não tem. É água saloba? Não, não é. Por que que o povo sofre tanto por falta d'água? Qual é o problema? Será que a gente não tem o direito nem de tomá água, nem de matá a sede... sabe? Essa é a pergunta que todo mundo faz. E agora a gente vai mostrá, a gente vai mostrá agora, se tem ou não tem água, se a água é ou não é boa, o Brasil vai sabê o que nunca ninguém fala. Um fala uma coisa, outro fala outra, neste programa vai falá somente a verdade, e a gente vai consegú. Nós vamo fazer uma... e é só um começo só, porque nós vamo fazê muuuuito mais muita coisa, é só o começo, tá?*

Mentira e verdade são contrapostas aqui numa operação discursiva de alteridade: nós somos a verdade (“neste programa vai falá somente a verdade”); eles são a mentira (“quantos anos de enganação, né?”). Quem são “eles” Ratinho se abstém em nomear – seriam provavelmente as autoridades, os políticos, os fazendeiros; mas quais, e de onde falam? – ; o que importa é que a sensação de indignação nos irmana a todos, como um Brasil projetado (“Atenção, Brasil”), ao vivo, pela televisão. Mais uma vez, a instância da representatividade se vê reforçada no discurso do apresentador, já que todos nós queremos saber a verdade: “essa é a pergunta que todo mundo faz”. Saber, enfim, nos leva à verdade. E a verdade, por sua vez, configura poder de resistência, mesmo que a um poder sem nome ou local determinados.

Ainda sobre a questão da verdade como construto discursivo, localizamos nas cenas ao vivo da abertura do poço um apelo simbólico visual muito forte que

corroborar a autenticidade da experiência das pessoas daquela comunidade. Além de fazer o Sr. Rafael repetir diversas vezes que há, sim, água para dar e vender – o técnico de perfuração garante: há um potencial para 14 mil litros de água por dia –, o repórter Ney Inácio convoca, em determinado instante, alguém da comunidade a tomar um banho naquela água. Um rapaz prontamente se apresenta e, de roupa e tudo, se enfia debaixo d'água. Em outras tomadas da reportagem gravada, grupos de crianças também não se contentam em só beber a água e aproveitam para brincar embaixo dela. A abundância de água é, dessa forma, mostrada, comprovada e aproveitada em toda a sua exuberância material. A respeito dessa espécie de “autenticação corpórea” da experiência vivida, Shattuc argumenta:

Curiosamente, na era dos simulacros pós-modernos, o discurso é consumido em corroborar a autenticidade da experiência vivida como uma verdade social. Ele se apóia nos sinais tangíveis ou físicos da experiência de seu público: testemunhos, emoções, e o corpo. (Shattuc, 1997 *apud* Gamson, 1998: 96)

Dessa mesma modalidade de representação, o fechamento da série de reportagens no P4 prova ser caso exemplar. Nele, vemos a imagem triunfante de uma mangueira erguida aos céus, jorrando água a toda potência por sobre um raio de sol escaldante. Ao fundo, o texto narrado por Ney Inácio:

*Este é apenas o começo. Por todo canto tem água boa. O sertanejo ergue o jato d'água como um troféu. Este prêmio é um direito: ele quer, é dele, herói-personagem, não na central, mas no nordeste do Brasil.*

Essa última discussão nos conecta a uma outra caracterização do poder, já apontada nas seções anteriores deste capítulo. Trata-se do poder da performatividade, que nesse episódio emerge em toda sua expressividade, pontuando a reportagem com um senso elevado de indignação. Em sua fala emocional sobre o sofrimento das comunidades afetadas pelo problema, por



exemplo, Ratinho sugere que fazendeiros estariam adicionando óleo em seus poços para que a população não pudesse tomar de sua água. O apresentador apela aqui novamente para o “discurso-porrete”:

*E, e muitos fazendeiros, mesmo tendo água, vocês viram ali, tem água... alguns, é o dono do poço, então ele coloca óleo na água prá esse pessoal... óleo de... de caminhão na água, prá pessoas não tomarem aquela água, que ele qué vendê aquela água... qué dizê, isso é o maior absurdo que eu já vi. Um cara desses tem que levá porrada na cara... tem que apanhá de cinta [aplausos da platéia] ... sabe?*

E imediatamente parte para o maniqueísmo de tom político:

*Tem certas horas, viu prefeito [dirigindo-se ao prefeito de Ponta Grossa que visita o programa na platéia], embora eu seja muito a favor da democracia... eu sô um democrata, graças a Deus... mas tem hora que a democracia num funciona, tem hora que eu queria sê um ditador, prá í lá e metê-lhe a mão na cara do cara, fazê ele comê merda, cara que nega um copo d'água [aplausos da platéia].*

Comentários tão veementes possivelmente se sobreponham em efeito a qualquer informação sobre “fatos concretos” que a reportagem venha a fazer. Em seu discurso, Ratinho reduz a questão da seca à necessidade de punição, com as próprias mãos, dos “responsáveis” pelo problema social. De uma certa forma, ele contribui aqui para a polarização da questão de um modo contraditório, porém particularmente produtivo para fins de espetáculo e entretenimento: de um lado, louva a iniciativa de ação concreta representada pela abertura do poço e propõe o lançamento de uma campanha junto aos empresários; por outro lado, esbraveja infantilmente contra o suposto inimigo, apelando para um discurso de crueldade (“fazê ele comê merda”) e autoridade militar-paterna (“tem que apanhá de cinta”) pouco condizentes com o democrata que afirma ser.

Mas Ratinho ainda é capaz de evocar o discurso religioso no mesmo fôlego, e conclui seu longo discurso em tom exacerbado, chamando os empresários à ação:

*Sei também que todo o dinheiro que você ganha, irmão, você não vai levá pro seu túmulo... e que Deus há de abençoá ainda mais o seu... o seu trabalho, a sua empresa, e que esse poço que você vai ajudá... a construí... a matá a sede de crianças nordestinas, não vai te fazê falta, ao contrário, Deus que lhe dará milhares e milhares de poços como este.*

Ação é, afinal, o que se espera; porém, ela não virá necessariamente como resultado dos apelos inflamados de Ratinho em seu programa. O poder maior do programa se encerra em sua performance populista; o que vier daqui para a frente “é lucro”.

### **3. Construindo os saberes**

A análise dos três episódios que acabamos de propor aponta para pelo menos duas características comuns relativas ao poder. A primeira é que os poderes são antes negociados no espaço discursivo de um programa popular como o *PR* do que pré-construídos. A segunda é que esses poderes negociados geram saberes, que por sua vez engendram novos poderes, por meio de um processo fundado em grande parte na performatividade. Nesse momento, é possível evocar a discussão que Munson faz sobre a construção pós-moderna do conhecimento no talk show para religar mais uma vez dois dos vértices de análise que têm guiado nossa dissertação: identidades e saberes.

A hermenêutica modernista tem uma fé fundamental no mundo, em seus sinais legíveis, e na verdade como conhecível, muito embora a percepção do sujeito possa estar obscurecida. Mas é pelo fato de a construção do conhecimento pelo apresentador ser simultânea à performance pública mediada que a externalidade da verdade definitivamente conhecível pode ser questionada. O conhecimento se torna uma mercadoria performativa interessada, inseparável da personalidade que o produz. O apresentador de talk produz conhecimento ao ligar

subjetividade, instituição, aparato [técnico] e até o espectador, através da interatividade. O saber entra novamente em confluência com o sabedor. (Munson, 1993: 135)

Em outras palavras, o conhecimento jamais pode ser neutro, algo absolutamente analítico ou mensurável. O conhecimento (ou o conjunto de poderes-saberes) tal como circula em um produto midiático como o programa popular de televisão se torna inseparável da experiência de quem se propõe a atuá-lo, e por isso sua natureza permanece essencialmente discursiva e performática. Acrescente-se aí a conclusão presumível de que também as performances e os discursos do “povo na TV” lhes possam conferir um estatuto de poder, ainda que simbólico. A possibilidade de desestabilizar a hegemonia dos saberes oficiais, cientificistas ou meramente exploratórios que supostamente se investem contra o povo mais simples contraria, enfim, uma primeira análise fatalista do poder do talk show de manipular e influenciar negativamente suas platéias. Os saberes populares em suas manifestações mais espontâneas têm sim espaço nessa constelação de vozes que é o *PR*, ainda que as pequenas estrelas dessa constelação tomem emprestado parte de seu brilho do astro-mór, que é o apresentador.

Para o capítulo final desta dissertação, reservamos uma análise mais aprofundada da segunda parte da reportagem sobre o “Fantasma da Navalha”, buscando retomar a relação de interdependência entre saber e poder. Pretendemos demonstrar aí uma tendência corrente dos programas populares que aponta para a legitimização do conhecimento popular em oposição ao conhecimento tido como científico.

## Capítulo IV

### SABERES POPULARES E SABERES ESPECIALIZADOS

Como já sugerido nos capítulos anteriores, o público leigo encontra no talk-freak show um *locus* de expressão dificilmente disponível em outros formatos da televisão dos anos 90. Embora sujeita a restrições de várias naturezas – tempo, grau de articulação e de representatividade dos diversos grupos participantes, para citar algumas – a voz do conhecimento leigo assume um papel de destaque frente ao conhecimento especializado, ora contrapondo-o, ora superpondo-se, ora simplesmente desbancando-o. Livingstone e Lunt chamam a atenção em especial para esse novo “poder comunicativo”:

À medida em que o público se torna não apenas ouvinte mas também falante, através da programação interativa, torna-se aparente que as pessoas comuns, ao contrário, ironicamente, dos especialistas, podem se comunicar de um modo simples a uma audiência comum e, de fato, elas estão se tornando melhores comunicadores na televisão conforme vão ganhando familiaridade com o meio. É claro que desta forma elas podem apenas comunicar conhecimento comum, não especializado. Portanto, à medida em que pessoas comuns participam em debates públicos na televisão, o discurso muda: o conhecimento do especialista é desvalorizado e o discurso leigo, elevado. (Livingstone & Lunt, 1994: 97)

O programa de Jerry Springer (vide capítulo I, seção 3) ilustra bem a questão. No final de cada programa, a platéia submete os convidados, cujas narrativas foram se delineando ao longo dos blocos, a um verdadeiro “julgamento informal”: do comentário simpatizante até a crítica mais severa, passando pelo ocasional embate físico entre convidados e elementos da platéia, os espectadores no estúdio são instados a se manifestar para muito além dos meros aplausos, vaias e bordões

habituais. Nesse contexto, como observa Gamson (1998: 118), as palavras finais (o “final thought”) de Jerry na tentativa de dar coerência ao aparente caos encenado ao longo do programa soam no mínimo destoantes.

No *PR*, membros da platéia também são chamados a dar opiniões individuais, embora isso ocorra mais esporadicamente, sem hora marcada. Já observamos também em programas não gravados para o nosso corpus casos de “bate-boca” entre membros da platéia e convidados no palco em que aqueles reprovavam incisivamente a conduta moral destes. Mais freqüente, porém, é a tentativa por parte do apresentador de “amarrar” ele mesmo as questões, como pudemos observar na análise de episódios como a rebelião da FEBEM (capítulo II) e o da seca no Nordeste (capítulo III). Em grande parte, Ratinho faz as vezes do comentarista especializado, que poderia estar ali como um convidado, analisando as questões com uma visão mais abalizada. Ainda assim, quando o assunto parece mais polêmico, misterioso, ou passível de múltiplas interpretações, é comum vermos se confrontarem no palco convidados representando áreas de conhecimento distintas, defendendo seus pontos-de-vista ao vivo, e espremendo seus comentários no espaço de tempo normalmente restrito para esse tipo de intervenção. Com isso, mais saberes se agregam ao “fórum de debates”.

Em vista desse tipo de discussão, propomos a seguir uma breve caracterização do conhecimento especializado em relação ao conhecimento popular: como esses conhecimentos se apresentam, como se contrapõem, como se confundem e como se transformam no espaço discursivo do talk show, em especial do nosso talk-freak show. Mas antes de mais nada, uma ressalva: propomos essas caracterizações sem nos esquecermos do fenômeno inescapável da interdiscursividade (conforme o discutimos no capítulo II), que, em última análise, nos impediria de traçar uma distinção tão clara e homogênea entre os dois blocos de conhecimento. Se a distinção é feita aqui, é com o objetivo de explicitar uma tendência ao desequilíbrio de poder que julgamos haver entre esses blocos nos programas populares. Na

seqüência, veremos como se configura esse desequilíbrio através da análise extensiva de um episódio do *PR* que já começamos a investigar no capítulo anterior.

### **1. Especialistas em xeque**

Um primeiro aspecto a ser considerado sobre a participação de especialistas em uma emissão de televisão do gênero talk tem a ver com os critérios de seleção, ou as credenciais que tornam tais profissionais – e não outros – convidados potenciais. Afinal, quem são esses especialistas que costumamos ver repetindo participações em programas às vezes tão distintos, em canais diferentes?

Segundo Munson, os especialistas (ou “experts”) são aqueles convidados que, em virtude de suas credenciais de experiência ou de um conhecimento especial qualquer, se qualificam para ocupar a posição de juízes e conselheiros dos necessitados e dos que se encontram na posição de vítima. Tal prerrogativa confere aos especialistas “a aura modernista do conhecimento objetivado, um traço residual da cultura da especialidade”. Dessa forma, essas figuras seriam, pelo menos em tese, repositárias do conhecimento: as pessoas certas, reconhecidas e legitimadas como tal, para ajudar os participantes do programa, “cujo conhecimento é meramente experimental e presumivelmente mais intuitivo” (1993: 80).

Em um programa como o de Sílvia Poppovic, por exemplo, observa-se a presença de um(a) especialista que ocupa o centro do palco, ouve as histórias e intervém de tempos e tempos. Quase sempre consultado(a) como a voz do conhecimento abalizado, esse(a) profissional está ali para esclarecer os pontos mais confusos ou obscuros, ponderar sobre os comportamentos exibidos e narrados, enfim, chamar a discussão para a luz do saber profissional e científico. Como o programa trata majoritariamente de questões de relacionamento humano,

envolvendo sexo, casamento, família, namoros e amizades, os especialistas convidados são normalmente médicos, psicólogos ou psiquiatras. Esses profissionais, além de contribuir para o aprofundamento da discussão sob o ponto de vista do saber técnico, que só eles ali podem dar, acabam também funcionando como opinadores quando lançam às suas intervenções uma perspectiva mais “humana”, mais solidária aos participantes.

Com efeito, os especialistas não poderiam simplesmente se apegar ao rigor técnico e científico de seus saberes e transmiti-los do modo que o fariam em uma situação profissional formal. Há que se levar em conta o fato de eles estarem sendo “deslocados” de seu ambiente de trabalho habitual para um meio que lhes exige simplicidade e eficiência na comunicação. Afinal, eles estão aparecendo em um veículo marcado por uma série de restrições, dentre as mais importantes o exíguo tempo de apresentação e o grau de coloquialidade da linguagem.

Os efeitos desse “deslocamento” podemos já pressentir. Comentando de Certeau (1984), Livingstone e Lunt argumentam:

(...) a expectativa crescente e comum de que os especialistas devem falar em um domínio público, não especializado – para se popularizarem, para serem acessíveis, para disseminarem, para serem responsabilizados – resulta inevitavelmente em uma perda de expertise. Uma vez que o conhecimento especializado não pode ser comunicado em um domínio público, não especializado, sem transformação e empobrecimento significativos, a única qualificação para falar que eles têm é baseada na autoridade a eles concedida em função de seu conhecimento especializado, mais do que no conhecimento especializado propriamente dito. (Livingstone & Lunt, 1994: 96)

Isso equivale a dizer que os especialistas encontram dificuldades em administrar a complexidade de seus argumentos, ou mesmo a apresentação de evidência científica

– estatísticas, estudos, etc. – que os apóie, uma vez que sua credibilidade como falantes não resulta “espontaneamente” desse conhecimento objetificado.

Em seu instigante estudo sobre a condição do conhecimento nas sociedades ocidentais contemporâneas, Lyotard (1979/1997) aponta para um desequilíbrio de forças entre o conhecimento científico e o conhecimento narrativo. Mais especificamente no que diz respeito à necessidade de auto-legitimação desses conhecimentos, propõe o filósofo:

(...) o conhecimento narrativo não dá prioridade à questão da sua própria legitimação e ele se afirma na pragmática de sua própria transmissão sem ter de recorrer à argumentação e à prova. É por isso que sua compreensão dos problemas do discurso científico é acompanhada com uma certa tolerância: ele aborda esse último primordialmente como uma variante na família das narrativas culturais. A recíproca não é verdadeira. O cientista questiona a validade das declarações narrativas e conclui que estas nunca são passíveis de argumentação ou prova. (Lyotard, 1979/1997: 27)

Como conseqüência desse esforço penoso de legitimação de seu próprio estatuto, o discurso científico acaba por relegar o conhecimento narrativo a um plano obscuro, primitivo e subdesenvolvido, marcado pela ignorância e pelo preconceito. Quando muito, esse obscurantismo é abordado com o objetivo de educar e civilizar os que nele crêm.

Mas como o próprio autor nos lembra, seria impossível a qualquer discurso que se queira verdadeiro e legítimo prescindir do recurso à narrativa no processo de sua transmissão. Sem tal recurso, o discurso científico “estaria na posição de pressupor sua própria validade e estaria se curvando àquilo que ele condena: implorando a questão, procedendo com preconceito” (Lyotard, op. cit.: 29). Assim, a polaridade inicial torna-se insustentável.

A discussão recai, portanto, e novamente, na questão da performance. Nos produtos da mídia, os especialistas estão sujeitos a exigências e restrições



performáticas como quaisquer outros participantes. Talvez a pressão sobre eles seja ainda maior, justamente por que são cobrados a exibir qualidades dificilmente conciliáveis em um espaço de tempo tão limitado. Espera-se deles o dom da simplicidade, mas não o recurso da super-simplificação; a acessibilidade, mas não o linguajar vulgarizado; a concisão, mas não o laconismo; o equilíbrio, mas não a frieza. Espera-se que sejam “claros e memoráveis em seus argumentos; que cheguem a conclusões; que sejam genuínos ao invés de camuflados; responsáveis, ao invés de evasivos; públicos ao invés de privados” (Livingstone & Lunt, 1994: 123).

Se os especialistas falham nesses requisitos, tornam-se figuras pouco midiáticas. Isto é, tornam-se passíveis de crítica e rejeição por parte dos produtores, apresentadores e espectadores dos programas, que tendem a julgá-los em termos antes leigos que especializados. Possivelmente os profissionais que não conseguem ser acessíveis em seus comentários, ou que se estendem muito em suas considerações, serão preteridos em favor de alguém mais comunicativo e empático, alguém que pareça mais próximo do “povão”.

Enquanto “a complexidade ideacional excessiva é mais ou menos proscrita pelo formato do talk show” (Gamson, 1998: 182), a modalidade oral das narrativas – o *storytelling* – ganha mais e mais terreno nesse tipo de programa. Tipicamente associada ao conhecimento popular, a modalidade narrativa oral traz à superfície a experiência concreta do participante-espectador. E tal experiência vem expressa freqüentemente em um tom de emoção autêntica, emoção vivida, o que qualifica o narrador como “especialista do dia-a-dia”. Em princípio, qualquer um de nós tem algo autêntico e singular a dizer, e não há ninguém mais qualificado que nós mesmos para fazê-lo.

Mas como esse conhecimento leigo, experimental, pode fazer frente às tentativas sistemáticas de encerramento das questões por parte dos especialistas? Como se manifesta concretamente essa espécie de pujância do saber popular? Em

primeiro lugar, os narradores das experiências pessoais, assim como os especialistas, devem ser vistos como dignos de credibilidade. Discursivamente, isso tem a ver com a relação de convergência entre locutor, autor e personagem da enunciação: se a mesma pessoa que viveu a experiência é capaz de reproduzi-la espontaneamente em sua performance no estúdio, revelando nuances, avivando detalhes, enfim, “encarnando” a personagem da narrativa, então maior será sua credibilidade. Enquanto o especialista só pode falar de fora, comentando a experiência alheia com base no interdiscurso que fundamenta seu saber especializado, o participante popular vive essa experiência como testemunha, incapaz de separar aqueles três componentes da enunciação. Se “a autenticidade e a credibilidade, ao invés da argumentação intelectual ou experiência verificada, estão sendo construídas como as regras do discurso”, torna-se cada vez mais difícil ao especialista treinado no rigor acadêmico – e inversamente mais fácil ao participante leigo – “construir uma persona de credibilidade na telinha” (Livingstone & Lunt, 1994: 129-30).

Além da credibilidade, construto claramente discursivo, o saber popular tal como é apresentado nos nossos programas populares conta ainda com o elemento variedade para reforçar sua presença. Como bem lembram aqueles autores:

O foco sobre experiências individuais diversas distrai a atenção de quaisquer contradições ou oposições entre as histórias pessoais. Através de sua diversidade e particularidade, as histórias também resistem às explicações dominantes ou institucionais, convergindo o público e o privado ao impor o privado, a realidade vivida, por sobre o controle público e as inadequações institucionais. (op. cit., op. cit.: 140)

Quando discutimos no capítulo III (vide seção 3.3) as querelas sobre paternidade e os infalíveis exames de DNA solicitados no *PR*, pudemos observar como cada lado da questão parece ter sua verdade. Cada parte defende ferrenhamente sua versão da experiência, colocando em xeque, por vezes, o saber

mais “seguro e certo” de que fulano é e sempre foi o pai da criança, ou que a mulher nunca teve relacionamento com outros homens, por exemplo. Ora, cabe à performance narrativa dessas e de outras partes envolvidas (testemunhas, sogras, vizinhos) construir o “saber verdadeiro” da história. O resultado do exame de DNA apenas vem selar cientificamente a questão. Já foram apresentados casos em que o resultado do exame tivesse surpreendido a própria mãe – e também a nós espectadores que acompanhamos o desenrolar dos fatos – , mesmo quando tão certa da paternidade de seu filho. Isso só se explicaria pelo fato de a mulher ter conseguido construir em torno de si uma aura de credibilidade e autenticidade em suas narrativas dificilmente questionável aos olhos emocionados dos espectadores (e talvez dela própria).

Podemos concluir de toda essa discussão que a celebração de formas alternativas de saber, apoiadas no conhecimento leigo em circulação em um programa como o *PR*, concorre para a desconstrução das oposições entre: de um lado, o leigo como subjetivo, emocional, particular, concreto; de outro, o especialista como objetivo, racional, generalizador, abstrato. Se essas oposições constroem saberes que conferem poder a um grupo em particular, como propõe Foucault, os programas populares constituem (discursivamente) um desafio a essa relação de poder, na medida em que eles adotam “uma posição anti-elitista (...), oferecendo uma reavaliação do mundo cotidiano, repudiando críticas à pessoa comum como sendo incompetente ou ignorante, questionando a deferência tradicionalmente devida aos especialistas (...) e afirmando, em seu lugar, o valor do ‘homem comum’” (*apud* Livingstone & Lunt, 1994: 102).

No entanto, há que se qualificar a celebração fácil do conhecimento narrativo, temendo conclusões precipitadas que garantiriam aos saberes populares o estatuto de consenso. Nunca é demais nos lembrarmos da contaminação inerente dos discursos, da dificuldade de delimitar mesmo as categorias leigo e especialista. Cada vez mais trata-se de confundir os discursos, e a mídia televisiva atual está aí capitalizando

com o resultado. Ainda que as distinções entre conhecimento leigo e conhecimento científico sejam funcionais na construção de posições subjetivas no discurso, resta a constatação de que nem um nem outro escapa da condição provisória, local e heterogênea em que a materialidade histórica dos discursos populares da mídia os têm configurado.

## **2. O que terá acontecido em João Pessoa?**

A segunda parte do episódio do “Fantasma da Navalha” (P9) nos fornece uma ótima ilustração da discussão que vimos traçando. Nele encontraremos uma variedade de saberes, mais ou menos leigos, mais ou menos especializados, que concorrerão para a tentativa de explicação de um fenômeno oculto, de difícil definição. Procederemos à análise desse episódio em partes, obedecendo a uma descrição detalhada da reportagem em toda a sua extensão.

O apresentador introduz a reportagem repetindo a pergunta do dia anterior: “Quem tem medo de fantasma?” Ele resume a história para que as pessoas se lembrem, e em seguida reexibe trecho de uma reportagem introdutória sobre o caso. Também é reprisada quase toda a matéria do dia anterior, quando o repórter Jaimacy Andrade esteve na casa da família de Dona Lucicleide em João Pessoa, Paraíba para acompanhar um novo ataque do suposto “fantasma da navalha”.

Na seqüência, começa a ser exibida nova reportagem, possivelmente gravada na noite anterior, mostrando o repórter e sua equipe em vigilância na casa de Dona Lucicleide. Em destaque, um grupo de católicos e evangélicos que compareceram à casa para orar pela família:

*J: Meia-noite em ponto, o grupo orava enquanto Lucicleide e o marido tentavam descansar. No meio da oração, Lucicleide foi derrubada da cama. Nossa câmera por pouco não flagrou a hora certa que o fantasma da navalha atacou.*

Após um breve corte de câmera, Sérgio, o marido de Lucicleide aparece sem camisa e mostra suas costas retalhadas. O pastor, dirigindo-se a ele como em exorcismo, ameaça:

*P: Mas, nunca mais... olhe prá mim: nunca mais... olhe prá mim... em nome de Jesus, olhe prá mim, Sérgio...*  
*R [comentando ao fundo]: Ô, pastor, ele num é o capeta não, rapaz!*  
*P: ... nunca mais o capeta vai lhe tocá.*

Nesse momento ouvem-se gritos de Lucicleide vindos de dentro do quarto, e o grupo de oração, que estava na sala, corre em sua direção. Um pastor evangélico do grupo, com uma bíblia na mão, pede calma aos presentes, toca a mulher e evoca o nome de Jesus, em uma oração mais forte. Lucicleide, com o rosto tampado chora desesperadamente, gritando que não agüenta mais.

Um primeiro aspecto a se considerar aqui é o modo como a reportagem do *PR* se propõe a acompanhar ao vivo, “aqui e agora”, o desenrolar dos fatos. Tendo praticamente se instalado dentro da casa da família-vítima, o repórter Jaimacy Andrade comanda uma equipe que buscará documentar cada detalhe de um possível novo ataque. Ora, não é de se ignorar o fato de que tal presença, tão intrusa e tão visível, tenha causado uma certa comoção na comunidade de João Pessoa, e que, com isso, muitas pessoas tenham sido atraídas até o lugar. Isso torna mais fácil entender como o grupo de oradores que encontramos na sala da casa de Dona Lucicleide possa ser composto ao mesmo tempo de católicos e evangélicos, comunidades religiosas tradicionalmente divididas. Temos já de início uma primeira confluência (ou pelo menos uma co-presença) de poderes-saberes, que aqui buscam um objetivo comum: é preciso rezar para Dona Lucicleide e sua família; é preciso

mobilizar a fé em torno de um desejo de solução, ainda que essa fé advenha de convicções diferentes.

Mas se o fantasma da navalha é mesmo um fantasma, ele aparece como uma manifestação do “capeta”, e sua resposta às orações é imediata: Dona Lucicleide sofre mais um ataque justamente enquanto o grupo orava. Curiosamente, Dona Lucicleide e seu marido, os mais atingidos, não estão junto ao grupo, e o suposto ataque ocorre longe do olhar flagrante da câmera. Porém, não nos cabe julgar a honestidade da programa nesse momento particular da reportagem. Devemos ter claro que manipulações narrativas podem muito bem acontecer quando o objetivo é aumentar o efeito dramático dos acontecimentos. Aliás, qualquer intervenção da equipe de reportagem, por mais neutra e documental que se proponha a ser, irá de algum modo alterar o decorrer da ação, ora compondo-a para a câmera, ora repetindo-a para melhor resultado. Isso é inevitável. O que nos interessa, mais do que isso, são os efeitos de sentido que se constroem a partir de uma seqüência como essa. E o efeito mais marcante que se depreende aqui é o de que estamos diante mesmo de uma força maligna, de algo que desafia a força da fé, agindo com armas próprias, armas violentas e irracionais; enfim, trata-se de um saber alheio, oculto, e por isso mesmo indomável.

Os sinais da violência incontrolável são, de fato, bastante explícitos, e a reportagem se encarrega bem de mostrá-los. Outro corte de câmera, e o repórter Jaimacy, mostrando as costas de Sérgio com vários cortes, e um lençol também com alguns furos, afirma que o rapaz foi atacado no momento em que Lucicleide foi derrubada da cama. Em seguida, o repórter pergunta ao rapaz se ele viu quando “eles pegaram sua esposa”. Sérgio afirma que viu só quando ela caiu e confirma que sentiu os arranhões sendo dados de uma vez só, simulando com as mãos o movimento de unhas. Ele diz que ultimamente os ataques não têm tido hora para acontecer, mas que ontem e hoje foram depois da meia-noite. Confirma ainda que a mulher foi puxada pelos cabelos quando caiu. A reportagem segue mostrando as

crianças acordadas, assustadas, e depois cobertas com lençóis para evitar ataques. O grupo de oração, que continuou no local, aparece cantando uma música religiosa.

Como já apontamos na análise da primeira parte do episódio (vide capítulo III, seção 2.2), a reportagem se preocupa em exibir e reexibir imagens explícitas dos corpos arranhados, num esforço claro de autenticação do fenômeno. É preciso tornar visíveis as marcas deixadas pelo fantasma, e para tal missão, a reportagem acentua sua proximidade com o saber investigativo e pericial, ao mesmo tempo em que transforma os corpos em peças de exibição. Quer dizer, acreditamos que se o objetivo é documentar em detalhes os efeitos do ataque do fantasma, o recurso funciona mais a serviço de um exibicionismo gráfico – a criação de um efeito sensacionalista e chocante – que propriamente de um relatório legista, a se conduzir por um profissional que detenha conhecimento especializado o suficiente para lançar nova luz ao caso.

Na seqüência, iremos aprender um pouco sobre a repercussão do fenômeno entre os membros da comunidade onde vive Dona Lucicleide e sua família. Ratinho chama um *link* ao vivo de João Pessoa. Jaimacy se encontra na rua, em frente à casa de Dona Lucicleide, cercado de policiais e dezenas de curiosos, muitos dos quais crianças:

*J: [...] Depois daquele corte profundo que Dona Lucicleide... sofreu... todo o Brasil, e principalmente a Paraíba, está assustada. Na Paraíba não se fala de outra coisa, a não ser esse fenômeno que tá acontecendo aqui. Mas nossa re...*

*R [interrompendo]: Ô... ô Jaimacy, ô Jaimacy...*

*J: Fala, pode falar.*

*R: ...num... essa... essa família, se ela mudasse prá outra casa, num teria uma solução?*

*[Aparece em um frame dividindo a tela.]*

*J: É isso que a família está querendo, Ratinho, inclusive quando cê fez aquele... aquela promessa ontem, de que iria comprá uma casa, a produção iria comprá uma casa, a família ficou muito sa... muito alegre, achando que esse problema aqui vai se acabar se sair dessa casa.*

*R: Ah...eu...eu acho que o... bom, eu vou conversá aqui... aqui... com alguns... algumas pessoas que entendem do assunto, porque é um assunto prá gente tão inusitado, tão diferente, que a... eu sô um completo ignorante desse aspecto... desse assunto, então eu*

*num vô nem... é... cobrá muito de você. Mas, ô Jaimacy, as pessoa... a vizinhança, el... só ataca essa casa? Só essa casa, a vizinhança num é atacada?*

*J: Só essa casa é atacada, Ratinho. Mas nós tivemos informações hoje de que nesta rua, chamada Rua Nova, já aconteceram outras manifestações, não iguais às que estão acontecendo na casa da Dona Lucicleide, mas coisas estranhas acontecem nessa rua chamada Rua Nova, num... distrito chamado Várzea Nova. [A tela abre para mostrar a rua, onde várias pessoas estão sentadas em cadeiras em frente a uma casa, inclusive Sérgio e sua mãe.]*

*R: E... e o que o pessoal aí pensa disso, Jaimacy, o povo de forma geral?*

*J: Ratinho, muita gente não acredita...*

*R: Num credi...*

*J: ... acha que Lucicleide está se cortando, está inventando, certo? [simulando]*

*R: Ah, mas como é que o nêgo vai se co... cortá aqui nas costas, rapaz, num tem jeito!*

*J: Pois é... mas a maioria acredita que realmente é um fenômeno estranho, é o satanás que está tomando conta aqui da casa de Dona Lucicleide.*

Novos aspectos nos chamam a atenção a partir desse segmento. Ao se confessar um ignorante em assuntos inusitados como esse, Ratinho segue tateando em busca de mais informações. Assim, a situação de Dona Lucicleide, mostrada dentro de seu microcosmo, documentada inicialmente como um drama familiar restrito ao espaço geográfico de sua casa, começa a acenar para um contexto mais amplo. Dona Lucicleide faz parte de uma comunidade chamada Várzea Nova e é habitante da Rua Nova. Esses detalhes especificados pelo repórter ajudam a compor o quadro social em que vive a família; eles funcionam como legendas para as imagens que se expandem por sobre o espaço físico da região. O efeito criado é de que a família de Lucicleide não é de modo algum diferente das demais famílias da comunidade, pelo menos não sob essa visão panorâmica do lugar. Embora se ressalte que os ataques só têm acontecido naquela casa, atenta-se ao fato de que outras coisas estranhas – não especificadas pela reportagem – já aconteceram ali, o que poderia levantar suspeitas sobre a peculiaridade do bairro, mais do que propriamente da casa.

Mas como também já havíamos visto na primeira parte do episódio, Ratinho prometera uma nova casa para a família, antecipando-se ao processo de investigação do caso. O caso, pois, torna-se mais confuso com suas diferentes abordagens: por um lado, existe uma tentativa “física” e a curto prazo de solução, representada pela



simples transferência da família de um local para outro; por outro, a busca contínua, a longo prazo, de solução profissional-terapêutica para a questão. A possibilidade de se manterem simultaneamente as duas perspectivas revela agudamente o caráter inclusivo do programa, que investe nas mais distintas direções em busca de um resultado final vendável e atrativo para toda as partes envolvidas.

E na guerra das explicações, a “teoria do capeta” parece predominar nas opiniões do povo, como fará questão de “comprovar” o repórter Jaimacy ao longo de suas entrevistas e comentários. Mas antes, é preciso ouvir diferentes especialistas sobre a questão, e o primeiro deles, vindo diretamente de São Paulo para acompanhar os fatos, já tem a apresentar um veredito bastante sedutor. Transcrevemos o trecho na íntegra para discutirmos melhor sua progressão:

*R: Bom, teve... teve... teve um rapaz de São Paulo, que... é conhecido como Pedro o Mago, né, ele tá aí com você, Jaimacy?*

*J: Está aqui, Ratinho.*

*R [interrompendo]: Diz que ele vai resolvê esse prob...*

*J: Pedro... pois é, Pedro, o mago...*

*R: Tá, ele tá...*

*J: ... está aqui prá... resolvê o problema, foi enviado pela produção do Programa do Ratinho...*

*R: Vamo vê se ele vai resolvê...*

*J: ... está prometendo resolvê. Pedro, o que está acontecendo nessa casa?*

*M [engravatado, com ar professoral, e pontuando a fala com gestos categóricos] : O caso é o seguinte: eu já vi isso várias vezes, em várias casas humildes do Brasil. São certos pontos que vão se fechando, e vão se atraindo o quê? Não fantasma, fantasma num existe! [imagem de fundo das costas retalhadas de um rapaz] Fantasma num levanta telha, num corta ninguém! Coisa muito mais forte... coisa do demônio... mas também é fácil falá [evocando a voz do povo?]: “É coisa do demônio, vamos rezá, que vai acabá”... e num acaba nunca. [dirigindo-se para a câmera, prometendo] Vai acabá! Vai acabá até amanhã, porque eu vô ficá hoje, e só saio quando essa coisa acabá. Porque eu tô em dúvida entre dois demônios: ou é Belzebu...*

*R: Ah...*

*M: ... ou é outro demônio...*

*R: [falando junto] Esse aí é pesado.*

*M: ... que se chama Belaor. Quando eu soubé o nome certo dele, acabô o problema...*

*R: [falando junto] Com o Belzebu eu num quero conversa não.*

*M: ... com a família! Ratinho, a casa num tem nada... a casa num tem nada. Tanto é que tem uma casa ali a duas quadra... duas casa dali, que era centro de macumba, dessas coisa*

*de pai-de-santo, matá bicho, num-sei-quê-lá, a casa num tem nada. É coisa é na família! É do demônio mesmo.*

*J: Pedro, você já inves... investigô hoje a tarde toda... que sinais diabólicos você constatô nessa casa?*

*M: Os sinais diabólicos são o seguinte: como a família se encontra, o estado que a família tá... de amor, de união, de dinheiro, de uma série de fatores... e principalmente: agora são convertidos a uma religião, mas antes só tinha uma religião. A Dona Lucicleide, pelo que eu ouvi comentário dos vizinhos dela, ela era até de outra religião. Ela... incorporava, ou ia atrás dessas coisas... só que uma coisa eu aviso: vocês... principalmente vocês, que gastam dinheiro tolamente nessas porcaria de pai-de-santo, que esfolam vocês vivo, e qualquer coisinha: “Minha filha, vamo fazê um trabalho... vamo matá um galo”. Isso atrai o demônio!*

*R [em tom de moleque]: Eu mato o galo aqui, mas é prá fazê arroz de puta.*

*M: Você... Justamente. [ri do comentário, que o interrompe, mas volta ao tom anterior imediatamente] O que eu falo é o seguinte: você... tem que sê uma pessoa inteligente... você vai num local com pouco dinheiro, desesperado, a pessoa fala assim: “Pá resolvê o teu caso, sai quinhentos real...”*

*R: Ô Pedro... Pedro...*

*M: Pois não, Ratinho.*

*R: E se... o Belzebu catá você aí...*

*M: Como?*

*R: ... e dá umas unhada? E se o Belzebu fô pegá você e te dé umas unhada aí, cê num tá com medo?*

*M: O quê que é?... eu com medo aqui?*

*R [falando junto]: É... dele pegá você...*

*M: Mas que que é isso, Ratinho, eu faço isso há muito tempo!*

*R: Ahn?*

*M: [em tom sério] Não, o demônio é sutil, Ratinho... eles são sutil. Não pense que aquele negócio de Polstergeit [sic], que vai levantá tudo, aquela pessoa vomitando... Demônio é sutil... ele é inteligente... ele pode com quem ele sabe que pode. Tanto é que... ontem aconteceu a coisa, hoje já chegamos aqui, tamos investigando, tá tudo no mais santa calma. E eu te falo o seguinte: quando eu sair daqui, esquece, acabô o problema.*

*R: Tá bom.*

*M: Não é com a casa, é com a família. Pode apostá nisso, Ratinho.*

*R [falando junto]: Pode cortá... tá bom. Fica um pouquinho, Pedro, num vai embora não... Jaimacy, também num vai embora, fica aí... estamos ao vivo... Que horas são aí, Jaimacy? Que horas são aí?*

*J: Nós estamos agora às dez horas e vinte e nove minutos aqui na Paraíba, Ratinho.*

*R: Exata... exatamente.*

O primeiro especialista chamado a se manifestar surge com ares de sábio, desafiando o desconhecido com tom professoral. Mas sabemos que o discurso de Pedro, o Mago – como enfatiza Jaimacy – está pré-incumbido de uma missão.

Chamado para solucionar o caso (“vamo vê se ele vai resolvê”, “está prometendo resolvê”), o mago não pode escapar dessa prerrogativa. Seu discurso é esperado como definidor, e ele precisa aproveitar o espaço ao máximo com uma boa performance. Ainda mais que sua introdução na reportagem é feita com um certo tom de desconfiança, ele deve deixar sua marca de originalidade, imprimir seu saber diferencial. Isto é, se for para confundir mais, Pedro, o Mago, poderá ser descartado como mais um charlatão.

Assim, ele começa sua fala garantindo ter familiaridade com fenômenos desse tipo, ocorridos, segundo ele, “em várias casas humildes do Brasil”. Essa garantia inicial é importante do ponto de vista do sabedor, na medida em que naturaliza um fenômeno que a todos vêm causando surpresa. Alguém que já “viu isso várias vezes” tem a autoridade de um médico que conhece bem os sintomas das doenças, e que com um rápido examinar é capaz de diagnosticá-la. Já temos aqui um exemplo de especialista utilizando o recurso da narrativa de experiência como auxílio à autenticação de seu discurso.

Mas o mago apressa-se em rejeitar a explicação que atribui o fenômeno a um fantasma. “Fantasma não existe”. A coisa é muito mais poderosa: é “coisa do demônio”. De alguma maneira, a alternativa soa mais próxima daquilo que o povo conhece (e em que acredita) do que a hipótese original. Ao negar tão seguramente a idéia de fantasma, o mago não está substituindo o conhecimento popular por um parecer técnico; ao contrário, está assegurando ao povo que o fenômeno é resultado da ação de uma força secular, um elemento de identificação mais imediata e possivelmente menos problemática em significação que “fantasma”. Enquanto um fantasma pode assustar por ser tão “peculiar”, tanto no fato de poder ser *uma* pessoa tal que voltou dos mortos para atemorizar os vivos, quanto no fato de ser uma figura lendária, o demônio, ao contrário, inspira temor, pois é a antítese do bem, força oposta à de Deus. (“Com Belzebu eu num quero conversa não.”) É claro, tudo isso

são especulações, mas especulações correntes no imaginário popular com o qual nosso especialista está tão habilmente lidando.

A versão, digamos então, mais confortadora – de que estamos diante de obra do demônio – não é, todavia, garantia de solução do problema. Como adianta o rapaz, a proposta imediata e coletiva de rezar para afastar o diabo não se qualifica, pois não seria conduzida por um especialista como ele. Rezar todos podem, mas o problema só acabará quando o especialista – e só ele pode fazê-lo – identificar a categoria exata de demônio que está se manifestando. Há Belaor e há Belzebu, e cada um, supõe-se, detém poderes diferentes e atua de maneiras distintas. Enquanto não se souber qual deles produz os ataques, a situação permanecerá inalterada. Eis aqui o diferencial de saber do nosso primeiro especialista.

Pedro, o Mago, segue em seu percurso de justificar a versão-demônio recorrendo aos chamados “sinais diabólicos”. Esses sinais apontam para problemas envolvendo não a casa, mas *a família*. É dentro do contexto específico dessa família que se devem buscar as causas. Foi essa família que, segundo terceiros, se envolvera em outros tempos com cultos afros (“essa porcaria de pai-de-santo”). Aqui, observa-se uma nova rejeição: dessa vez não do totalmente oculto – o fantasma – mas da credence, do culto que “esfola você vivo” por dinheiro.

Por fim, a mística sobre o poder do mago de resolver o problema se intensifica quando Ratinho, visivelmente curioso e interessado na questão – ao mesmo tempo em que faz piadinha sobre o uso de galos mortos – , questiona o poder de Pedro diante de um possível confronto com o diabo (“cê num tá com medo?”). Não, diz este, o demônio é sutil, não se manifesta de formas óbvias como “aquele negócio de Polstergeit”. Ele é sutil, e para lidar com ele é preciso um conhecimento especial, especializado, enfim, um poder-saber que se faz crer “exclusivo”.

O *link* é suspenso. No estúdio, Ratinho imediatamente se dirige a outros “especialistas” convidados, que o aguardam em pé no palco. Logo se vê que não sabe exatamente quem são ou quais são seus nomes. Aliás, aí estão dois aspectos

iniciais a se considerar nessa seqüência de entrevistas que Ratinho irá conduzir até o final da reportagem: primeiro, o fato de esses especialistas terem de ficar todos de pé, lado a lado, sem o conforto do sofá ou poltronas habituais; segundo, eles são, pelo menos aparentemente, apresentados a Ratinho ali no momento, o que nos faz supor que as entrevistas ocorrerão sem prévia estruturação, e que os especialistas terão de “dar o seu recado” bem direta e sucintamente.

O primeiro entrevistado causa já certo estranhamento. Trata-se de um padre que se diz exorcista:

R: (...) *Você é padre?*

PE [afirmativamente]: *Hum hum.*

R: *Padre, essa situação... você é um padre exorcista...*

PE: *Exorcista.*

R: *Cê já fez... então cê já fez várias... [gesticulando] já encontrô muitas coisas dessas...*

PE: *Sim, muitas vezes.*

R: *E Padre, como é que funciona isso?*

PE: *Bom, são pessoas que... têm forças maléficas, né, espíritos malignos no corpo, e... acontece essas coisas, às vezes... até pior do que isso. Todos os domingos lá no santuário, vai... milhares de pessoas assim, que sofrem com problemas espirituais, e nós fazemos exorcismos, lá no santuário todos os domingos.*

R: *É... o senhor... você é padre da igreja católica...*

PE: *Não, da igreja católica EXORCISTA.*

R: *Hum hum.*

PE: *É... [inc] exorcista.*

R: *Nós podemos um dia filmá um negócio desse aí?*

PE: *Pode.*

R: *Pó filmá?*

PE: *Pode.*

R: *Atenção, produção, quero filmá... quero filmá... quero filmá o padre fazendo exorcismo lá na...na... na igreja dele...*

PE: *Pode.*

R: *...e... vamos... pegamo um capeta bem enfezado! Isso que tá acontecendo na família, o que que pode sê, padre?*

PE: *É problema espiritual.*

R: *Problema espiritual.*

PE: *Problema espiritual.*

R: *Dá pá... pá...tem solução?*

PE: *Tem, porque prá Deus não tem nada impossível... né?*

R: *Hum hum.*

PE: *Para Deus não há nada impossível, a solução...*

*R: Se precisá, você iria com a produção lá?*

*PE: Olha, é... eu já venho...vendo este caso, e... quando as pessoas têm problemas espirituais... principalmente desse jeito, é muito forte... a pessoa deveria... ela deveria vir ao santuário...*

*R: Ah... nós podemos trazê a família então prá cá?*

*PE: ... porque nós temos... pode trazê... porque nós temos o santuário...*

*R [falando junto]: Atenção produção, se num dé solução, temo mais aqui um caso.*

*PE: Exatamente.*

*R: Olha...*

*PE: Nós temos lá no... no santuário um local específico prá isso.*

*R: E o santuário fica aonde, padre?*

*PE: Lá na Rua Guarapuava, ao lado do metrô Bresser, no centro de São Paulo.*

*R: Muito bem.*

A estranheza quanto ao fato de o padre ser um padre exorcista, da igreja católica *exorcista*, dá a tônica desse segmento. Trata-se da tentativa de cercamento do sentido no discurso. Ao longo de toda a entrevista, observa-se o esforço por parte do convidado de estabelecer autoridade através da definição precisa dos sentidos que ancoram sua formação discursiva.

Logo no início, ele garante já ter visto muitas vezes fenômenos semelhantes e, em seguida, acrescenta que coisas piores que essas às vezes acontecem. Outra tentativa de marcar bem a autenticidade do que está dizendo se dá na repetição da palavra “santuário”, local onde “milhares de pessoas” vão todos os domingos. O santuário, localizado à “Rua Guarapuava, ao lado do metrô Bresser, no centro de São Paulo” é “um local específico para isso”, para se resolverem problemas como o de Dona Lucicleide. A ênfase repetida na informação contribui para um duplo efeito de sentido: de um lado, reforça-se a concretude da experiência ritual do suposto exorcismo; de outro, e simultaneamente, funciona como uma espécie de propaganda, de apelo a que as pessoas conheçam e freqüentem o local.

De sua parte, Ratinho acaba também investindo na informação, já que se propõe a ir filmar “um negócio desse aí”. A possibilidade de acompanhar, através de uma equipe da produção do programa, o ritual de exorcismo nessa igreja anima o apresentador. E aqui também temos um duplo efeito de sentido: Ratinho se coloca

em uma posição de investigador cauteloso (ou desconfiado) em busca de uma comprovação visual do ritual e, ao mesmo tempo, antecipa o possível retorno em audiência de uma reportagem dessa natureza, em que “um capeta bem enfezado” renderia um bom material.

Mas nenhum sentido sai tão reforçado dessa primeira entrevista do que aquele que abarca a experiência sob o rótulo de “problema espiritual”. A causa-explicação do mistério se resume essencialmente a esse rótulo simples, direto e acessível a todos. No início, o padre tateia a questão com as expressões “forças maléficas” e “espíritos malignos no corpo” antes de mencionar os tais “problemas espirituais” dos freqüentadores de seu santuário. Porém, quando instado por Ratinho a definir o que está acontecendo com a família paraibana, o padre se fixa nessa escolha de palavras, cuja repetição pelo apresentador e depois pelo próprio padre parece circundar a questão de maneira mais ou menos satisfatória. Poderíamos, dentro de uma perspectiva de análise pós-estruturalista da significação, argumentar que a expressão “problema espiritual” ocupa aqui, temporariamente, o centro nebuloso do sentido, centro esse sondado por outros significantes já dispersos. Em outras palavras, a complexidade do fenômeno torna possível a “candidatura” de significantes os mais díspares e contraditórios a caminho de uma determinação do sentido – e, em sua esteira, do próprio saber – escorregadio.

Ocupada essa função-centro de regulação da significação <sup>1</sup> no transcorrer desses rápidos segundos de entrevista, impõe-se ao apresentador a pergunta, o próximo passo: “Tem solução?” Sim, se a família se dispuser a “vir (cá) ao santuário”.

Ratinho conversa ainda com um segundo convidado, que também se apresenta como padre exorcista. Secretário do primeiro, ele aproveita para mencionar que juntos têm um programa de rádio. Ele apenas confirma que pensa exatamente como o seu colega quando Ratinho lhe pergunta se “dá para tirar o capeta”.

---

<sup>1</sup> Baseamo-nos aqui no conceito proposto por Jacques Derrida em sua discussão sobre a arbitrariedade do signo (vide Derrida, 1978/1989 e Marshall, 1992 cap. 2)

Surpreendentemente, porém, ele confere a Pedro, o Mago, uma dose de credibilidade. Segundo ele, todos esperam que o rapaz consiga resolver o problema – que, admite, é muito sério – ; mas caso isso não aconteça, ele garante poder fazê-lo, pois já viveu situação semelhante. Afinal, parece não haver por parte desse padre a necessidade de desqualificar o discurso alternativo do mago. Pelo menos, ele não adota o procedimento bastante esperável de negação do outro. Caso o fizesse, o padre estaria possivelmente reforçando a autoridade, de resto bastante suspeitável, dessa “facção” da igreja católica. Seja como for, Ratinho repete o compromisso que irá no santuário filmar o trabalho deles.

Na seqüência, o apresentador passa para o terceiro convidado. Este se apresenta como Victor, um psiquiatra que trabalha para o estado e a prefeitura, e que também é, como faz questão de acrescentar, parapsicólogo.

*R: [...] Doutor, e... e agora, como é que nós fazemo?*

*V: [...] O caso é simples...*

*R: [falando junto] É... é capeta, não?*

*V: ... é simples... não, é uma depressão coletiva, né, um quadro de depressão coletiva associado ali... talvez a estigmas... estigmas é o que os santos, os místicos, os católicos tinham...*

*R: Fala bem dentro do microfone.*

*V: ... é um complexo de crucificação, a pessoa tem na mente um complexo mental de crucificação, daí ela somatiza pro organismo... somatiza cortes, é... estigmas na... nas mãos...*

*R: Mas a pessoa sente alguém deu uma... [imitando um movimento vertical de arranhar]*

*V: Sente, sente, mas vem de dentro, é... é endógeno, é um processo...*

*R: É de dentro pá fora?*

*V: ... é... é uma auto-hipnose que a pessoa faz, uma auto-hipnose, onde a... a mente, o complexo de crucificação, a pessoa se auto-hipnotisa...*

*R [falando junto]: E tem jeito, tem solução?*

*V: ... e tem lesões. Tem solução: tratamento psicológico, psiquiátrico, tem que tê...é psiquiatra e psicólogo da região atuando já lá, prevenindo a doença sen... e nada de exorcismo, que isso daí é loucura, hein... isso é loucura. Exorcismo...*

*R [com ar de ignorante]: Num...num... dá?*

*V: ... num... num tem nada a vê. Belzebu... sabe o que significa?*

*R: Que que é Belzebu?*



*V [apontando o chão]: Deus das moscas... os antigos num conheciam, viam putrefação, as moscas em vol... em volta da... nas fezes, da putrefação, achavam que tinha um demônio no meio. Hoje a gente sabe que é bactéria, coisa putrefeita...*

A entrevista com o Dr. Victor representa talvez o momento mais ilustrativo de confronto entre saberes populares e saberes especializados. O parapsicólogo é o primeiro convidado a “complicar um pouco” o discurso rumo à explicação do fenômeno, justamente quando Ratinho parece querer fechar a questão em torno da explicação “capeta”. Abordado com provocativos “E agora, como é que nós fazemo?” e “É capeta, não?”, Dr. Victor terá de se desfazer do embaraço sem perder a perspectiva do discurso cientificista que caracteriza sua área de atuação profissional.

Suas primeiras falas introduzem uma série de termos específicos, como “quadro de depressão coletiva”, “estigma” e “somatiza”, que apontam para uma direção, digamos, opacizante sob o ponto de vista do linguajar popular. Sensível a esse “perigo material” do discurso especializado, Ratinho se apressa (inconscientemente) em restituir o elemento concreto, físico do discurso, fazendo acompanhar sua próxima intervenção – “Mas a pessoa sente [que] deu uma...” – de um movimento vertical de arranhar. Nessa mesma linha de reação, Ratinho “rejeita” o termo “endógeno” ao parafraseá-lo: “é... de dentro pá fora?”

Mas se Dr. Sílvio acena positivamente com a cabeça para tais intervenções de Ratinho, ele não deixa de imprimir seu *ethos* de expertise. Sua tarefa é, de fato, super restringida; ele precisa se aparar, como o fizeram os padres exorcistas, a palavras chaves, marcadores que guiem o andamento de sua fala truncada. É o que ocorre quando, no mesmo enunciado, faz justaporem-se o conceito (não-ainda-dito) de auto-hipnose e o conceito (já-dito) do complexo de crucificação, em meio a repetições: “uma auto-hipnose, que a pessoa faz, uma auto-hipnose, onde a... a mente, o complexo de crucificação, a pessoa se auto-hipnotisa.”

Além dessas características, o discurso do Dr. Victor promove aquilo que o dos padres exorcistas não havia suscitado: a desqualificação frontal do discurso concorrente. A solução para o problema, nesse momento apressadamente questionada pelo apresentador, está, segundo o especialista, em um tratamento profissional conduzido por psicólogo e psiquiatra da região, e não no exorcismo. Mas o debate verbal não existe, pelo menos não na forma de aparte: os padres, ali de pé ao lado do Dr. Victor, não têm tempo ou espaço para rebater a acusação. Ao contrário, Dr. Victor ganha, ainda que diante de um ar falso-maroto de Ratinho, o direito de explicar a origem etmológica da palavra “Belzebu”, reduzindo o conceito a mera credice e superstição. A explicação gera, ainda, uma piadinha “em off”, em que o apresentador, “aproveitando o ensejo”, acusa alguém de sua produção de ser um Belzebu em virtude de seu mau cheiro.

Assim, nesse “pingue-pongue” rápido com o apresentador, Dr. Victor vai tecendo sua fala no esforço de ter sua formação discursiva legitimada. E isso implica também esquivar-se do poder de seu “oposto”, que aqui aparece sob a marca da simplificação – e até ironização – característica do discurso popular.

Em uma linha de interação semelhante, Ratinho passa para o último convidado, Dr. Sílvio, que trabalha com Dr. Victor e a equipe do Padre Quevedo, renomado parapsicólogo. Sílvio afirma que o caso não é novidade. Perguntado por Ratinho se ele tem medo do capeta, responde: “De jeito nenhum”. O apresentador brinca, “convocando” a capetaiada de plantão que estiver assistindo a assustar o parapsicólogo. Este afirma que casos como esse já foram tratados na clínica onde trabalha, e mostra uma revista com a foto de um homem com sangramentos no peito, segundo ele, vítima de um fenômeno bem semelhante. Ele ainda alerta que, como há um envolvimento psicológico muito sério nesses casos, o fato de a cidade toda estar mobilizada, e as pessoas estarem reunidas na porta de casa, só estimula a manifestação de seus inconscientes cada vez mais, o que piora a situação. O ideal, segundo ele, seria essas pessoas se afastarem da casa da mulher para que ela e sua

família possam ter paz e, possivelmente, ser deslocadas para uma clínica para um tratamento psicológico. Conclui que a ajuda espiritual pode ser apenas um paliativo, pois o fenômeno voltará a se manifestar.

Qual dos nossos especialistas soa mais convincente? Que poder-saber se sobressai aos demais nessa breve rodada de entrevistas? Difícil arriscar uma resposta, já que não se trata propriamente de um debate formal entre saberes. Temos mais, nos parece, uma dispersão de saberes, saberes que só tendem a se relativizar à medida em que entram em contato mútuo, justapostos assim de modo casual.

Enfim, chega o momento de o povo do local ser ouvido, e a essa altura a questão se encontra polarizada. Ratinho volta a chamar o repórter Jaimacy ao vivo, pedindo a ele que entreviste algumas pessoas do lugar sobre se acham que se trata de um caso espiritual ou parapsicológico. O repórter, porém, não mencionando nenhuma das opções, faz perguntas mais “acessíveis” e diretas sobre o que eles acham que está acontecendo. O primeiro entrevistado acredita se tratar do diabo – em resposta a “É o diabo ou não é?” – e admite que tem medo dele. O segundo também acha que é o capeta, mas afirma não ter medo dele, pois tem fé em Deus, apesar de afirmar que não teria coragem de dormir sozinho na casa da mulher. Muitas crianças estão em volta, e algumas riem quando ouvem a palavra “capeta”.

O modo com que Jaimacy aborda esses entrevistados merece consideração. Ele praticamente ignora a complexidade do fenômeno face às últimas intervenções no palco. As possibilidades de explicação aumentaram e o fenômeno continua tão ou mais misterioso que de início; porém, aos olhos do povo do local, a teoria do capeta permanece a mais forte, talvez a única. Dessa forma, quando Jaimacy pergunta se é ou não o capeta, parece já ter se decidido sobre a resposta. Sua comunicação com o povo local é simplificada e imediata, na medida em que vem reforçar um mito, um fenômeno maior que desafia a todos, um fenômeno do mal contra o bem supremos. E a palavra “capeta” – assim como inicialmente a palavra “fantasma” – assume nesse processo a força mágica de evocar e resumir toda a história, ocupando esse

centro esvaziado e carente de significação. Como Dr. Sílvio colocaria ainda mais adiante, no final da reportagem: “Com todo o respeito, até à platéia, à população, normalmente quando não se tem uma explicação, joga-se a critério de Deus ou do demônio.”

Ratinho chega a perguntar ao repórter se a história não teria começado com um suposto pacto com o diabo feito por Sérgio, o marido de Lucicleide. O repórter confirma que existe esse “boato”, mas diz que o rapaz o nega. Aproveitando que o rapaz está sentado ali perto, vai até ele e pergunta se é verdade que ele fez pacto com o diabo. Sérgio (com um forte sotaque) assegura que é mentira, e que quando bebia, costumava dizer que não tinha medo do diabo, e que ele podia vir; dizia também que era filho do diabo, mas nega ter feito o pacto. Acrescenta que sente muita dor quando é atacado. Ele acredita que o fato de ter “chamado o nome [do capeta]” novamente na última semana foi o que trouxe o problema de volta.

A reportagem vai chegando ao fim e a solução para o problema tem de vir de alguma forma. Ratinho curiosamente reitera seu compromisso de dar uma nova casa à família. Apesar de o Dr. Sílvio, retomando a palavra a pedido, alertar para o fato de que a nova casa em nada resolveria e que a abordagem deveria ser psíquica, a solução populista se impõe. Ratinho afirma que sua equipe irá falar com psicólogos da região para tratar o problema. Mas isso leva tempo: é preciso sair dessa história com alguma recompensa material, ainda que ilusória.

Ratinho procura encerrar rapidamente a reportagem, mas ainda concede rapidíssimos segundos a Dr. Victor, que tenta mostrar, ilustrado em uma revista, mais um caso de estigmas e complexo de crucificação de uma mulher. Também o segundo padre pede a palavra para se colocar à disposição, juntamente com o primeiro padre, a ajudar a família, caso o problema não seja resolvido. Ratinho agradece aos convidados, despedindo-se logo deles. Aproveita para emendar o assunto a um anúncio de remédio contra a azia, eficaz seja ou não o desconforto provocado pelo capeta.

### 3. Dispersão polifônica

Esses últimos instantes da reportagem suscitam um interesse para além da mera convencionalidade das despedidas. O apresentador já havia selado o destino da história, porém ainda há tempo para os especialistas “espremerem” seus apelos finais. A tentativa apressada de fechamento do caso perde, em tese, seu impacto, e a sensação de dispersão de significações, identidades e poderes-saberes se acentua. Não que isso represente uma distribuição democrática de falas, ou uma mitigação generosa do poder. Ao contrário, vimos como a solução proposta por Ratinho, por parecer ser a que mais “agrada a todos”, acaba por reforçar o poder do apresentador. No entanto, a análise extensiva que fizemos questão de traçar da reportagem do “fantasma da navalha” não deixa de evidenciar o modo como os poderes e saberes, sejam eles de quem for e de onde vierem, vão se confundindo, se enfraquecendo, tornando-se incapazes de se sustentar por muito tempo. Os fios dessa “teia interdiscursiva” se constroem através da adição cada vez mais complicadora de um novo fato, de uma nova intervenção. E isso está longe de representar um fechamento. Enquanto um programa de cunho mais jornalístico-investigativo como o *Globo Repórter* da Rede Globo – que na edição de 12 de maio de 2000 se dedicou a fenômenos inexplicáveis bastante semelhantes ao do “fantasma da navalha”<sup>2</sup> – buscaria a todo custo conduzir suas histórias para vereditos categóricos de especialistas, preferencialmente médicos e cientistas, o que o talk freak show faz é espalhar o mistério, dispersar ainda mais as interpretações possíveis. Em sua análise sobre o talk show apresentado por Geraldo Rivera na televisão americana, Munson

---

<sup>2</sup> O apresentador Sérgio Chappelin alerta na introdução que não cabe ao programa julgar a autenticidade dos fatos exibidos, e que os telespectadores poderão tirar suas próprias conclusões. O primeiro bloco traz o relato de Dona Maria, uma senhora de quase 80 anos que se diz com poderes mediúnicos, e que há muitos anos teve sua família atacada por o que hoje está convencida serem espíritos “mandados por alguém” para lhe prejudicar. Dentre os ataques, arranhões a um de seus filhos quando ainda era bebê de colo. O psiquiatra Dr. Sérgio Felipe, apresentado, na seqüência, como alguém que dedicou uma carreira investigando processos mediúnicos e telepáticos, aponta em tomografia cerebral o possível “órgão da mediunidade”: a glândula pineal, já contemplada, segundo ele, por Descartes há mais de 400 anos, e que em pessoas envolvidas em cultos e atividades afins parece ter composição diferente da normal.

(1993) resume muito bem esse fenômeno da dispersão no gênero, e cremos que o argumento se aplica perfeitamente ao nosso caso. O autor conclui que, assim como o apresentador do talk show:

(...) os especialistas não detêm um monopólio do conhecimento. Ao contrário, o conhecimento termina disperso entre os participantes, especialistas, e o apresentador. Como parte de uma conversa única investigando uma questão particular, cada uma das partes representa uma voz falando do ponto-de-vista de sua situação particular. A combinação [dessas vozes] é uma construção intencionalmente polifônica de conhecimento. Da mesma forma, a expertise e a investigação combinam com o performativo e o experimental. (Munson, 1993: 80)

Somente acrescentaríamos a observação de que no nosso talk freak show o performativo e o experimental são as vozes que mais reverberam na polifonia. Estão aí os elementos que possivelmente garantem o apelo tão questionado e discutido que o programa têm com os mais diversos segmentos de espectadores na sociedade brasileira.

## CONCLUSÃO

Procuramos ao longo desta dissertação mostrar como um determinado programa popular da televisão brasileira é marcado pela dispersão em diversos níveis. Vimos como as identidades, os poderes e os saberes estão em constante mediação e negociação, por mais que o programa seja composto de padrões previsíveis de funcionamento. Essa mediação e negociação se dá no e através do discurso, este sendo entendido, em sentido amplo, como uma capacidade social humana de estruturar sentidos e conhecimentos construídos historicamente e materializados na linguagem.

No caso específico das identidades, observamos como o apresentador do *Programa do Ratinho* ao mesmo tempo que centraliza o discurso, na medida em que interage com todos os outros participantes da emissão, incorpora também vozes de diferentes discursos – particularmente os discursos tidos como leigos – e ainda oferece a possibilidade de representantes desses discursos falarem por si mesmos, em uma abertura de espaço cada vez mais característica dos programas de televisão com participação popular.

Ao abrir o microfone para o “povo” fazer suas queixas e pedidos, defender suas posições, enfim, contar suas histórias pessoais, o programa contribui, acreditamos, para uma dispersão também de poderes. Não existe aqui o poder dominante e manipulativo a se combater; ao contrário, existem poderes que se confrontam, se alternam e freqüentemente se invertem em um círculo inclusivo de vozes. As relações de poder encenadas no espaço do programa apontam, certamente, para questões como a busca da audiência e o fator apelativo a ela associada; mas essas relações também envolvem resistências, que podem partir dos próprios integrantes e convidados do programa, ou estar incorporadas no discurso do apresentador e das reportagens do programa.

Como pudemos discutir nos últimos dois capítulos, poder e saber são instâncias co-dependentes e que não se excluem. Assim sendo, é importante ressaltar como a negociação das relações de poder no programa em questão encontra sua manifestação mais contundente na valorização discursiva dos saberes populares em detrimento dos saberes técnicos e científicos. Os poderes-saberes populares adquirem, de fato, status de verdade autenticada na medida em que são construídos no programa por meio de diferentes práticas, dentre as quais: as narrativas de pessoas comuns, os discursos inflamados de indignação ou solidariedade do apresentador e as intervenções “desbocadas” dos bonecos figurantes do programa.

Apontamos ainda para a hipótese de que essa tendência à dispersão de identidades, poderes e saberes no programa popular aproxima esse tipo de produto midiático de certa crítica pós-moderna de cultura e sociedade. Como bem lembram Livingstone e Lunt (1994: 94-5), o filósofo francês Michel Foucault, antecipando muito do pensamento pós-moderno, já apontava no final dos anos 60 para o elemento dispersão, em especial no que se refere ao poder. Para o autor, o modo como o poder é disperso entre as instituições sociais (inclua-se aí a mídia) contraria as teorias positivistas e marxistas baseadas respectivamente nos processos racionais e econômicos.

Mais especificamente, uma visão foucaultiana de análise da mídia se oporia à idéia de que os programas com participação popular possam constituir um fórum crítico, em que consensos sejam gerados e poderes oficiais desafiados por meio do debate. Defendida principalmente por Habermas, essa última proposta investe em um ideal de comunicação pública capaz de gerar “o consenso necessário aos processos políticos democráticos” (1984; 1989 *apud* Livingstone & Lunt, 1994: 10). Tal visão tende a centralizar o poder da comunicação em uma instância única, o que o autor chama de “esfera pública”, em oposição ao “poder estabelecido”. No entanto, essa instância central prova ser inescapavelmente heterogênea, povoada por



grupos de interesses diversos (e freqüentemente conflitantes) que não necessariamente representam todos os segmentos do público em geral.

Para Foucault, o poder é disperso, e essa dispersão reflete através do discurso a diversidade de interesses e posições, de modo que, “em contraste com a tentativa de se construir um consenso com o qual desafiar o poder estabelecido, a discussão deveria dar livre vazão à diferença”, incluindo aí “vozes diversas, representando diferentes posições subjetivas com diferentes bases de poder, a fim de gerar um discurso como parte da dispersão social do poder”(Livingstone & Lunt, 1994: 94-5).

Acreditamos que não cabe mesmo aos programas populares construir qualquer tipo de consenso em seus debates. Como vimos anteriormente, o poder associado aos diversos integrantes do programa está mais calcado em seu potencial performático – o quanto sua atitude *espetacular* lhes confere prestígio e popularidade – do que propriamente em sua habilidade persuasiva. Talvez seja mais apropriado dizer que a performance, em seu elemento mais emocional, se alia ao conhecimento experiencial dos falantes – incluindo aí o próprio Ratinho – na composição de uma persona midiática mais ou menos poderosa.

Ainda dentro dessa reflexão, reiteramos aqui a importância do papel dos saberes populares, que garantem presença nas mais diversas práticas discursivas do programa. O predomínio dos saberes populares em detrimento dos saberes técnicos e científicos aponta para a crise de autoridade desse último que marca a condição pós-moderna. De acordo com Lyotard:

(...) a “condição pós-moderna” se apóia em uma nova incredulidade diante das metanarrativas, como a religião, a ciência, o conhecimento, nas quais a legitimidade antes residia. Uma vez que a ciência é entendida como um jogo de linguagem no mesmo nível que todos os outros, onde alguém sempre vem perturbar a ordem da razão, o conhecimento não mais legitima a ação; a ciência não pode levar à emancipação ou ser vista como superior às outras formas do saber. Tanto para a ciência quanto para os saberes leigos, não pode haver

consenso: o conhecimento só pode ser provisório, local e heterogêneo (Lyotard, 1979 *apud* Livingstone & Lunt, 1994: 93).

Não nos esqueçamos, no entanto, de outras características associadas ao pós-moderno, tais como a auto-reflexividade e a ludicidade, que contribuem para essa aproximação entre o talk-freak show – como optamos ainda que provisoriamente chamar o nosso programa popular – e essa vertente crítica. Essas características não são menos marcantes; ao contrário, elas estão presentes em grande parte das ações do programa, lembrando-nos sempre que este não deve ser levado a sério o tempo todo. Lado a lado com a expressão dos problemas vividos pelos participantes do programa, vemos a tentativa de temperar as ações com um toque circense, farsesco. Isso tudo vem acompanhado, é claro, do desejo de arrebatar mais e mais pontos de audiência, de garantir a posição no IBOPE, cujo medidor permanece ligado continuamente nos bastidores.

Um episódio bastante recente do programa (14 de julho de 2000) que tivemos a oportunidade de acompanhar condensa muito bem essas últimas características. Depois de entrevistar uma mulher que teria tido 23 filhos, e uma série de complicações ginecológicas associadas, Ratinho se despede dela mais ou menos com as seguintes palavras: “Desculpe as brincadeiras que fizemos com a senhora, mas esse programa tem de ser alegre. Se a gente levar muito a sério, o povo de casa fala, ‘Ih, hoje tá chato!’ e não assiste mais”. De fato, acabamos de assistir a mais uma pequena peça polifônica, onde se ouviu um pouco de tudo: uma dose do elemento “freak”, representado pelo fato de a mulher ter sofrido a oclusão de sua genitália; um pouco de denúncia contra o sistema de tratamento de saúde pública, lançado de modo inusualmente bem articulado pela paciente; um toque de humor malicioso sugerido pela condição; e, finalmente, a confirmação de que nada ali pode ser levado muito a sério.

Cabe aqui bem a propósito o argumento de Munson de que:

O talk show converge o sensacionalista, o consultivo, o político e o promíscuo em uma inclusão [à guisa] de um salão de espelhos (...) [Sua] escolha de imagens expressa agudamente a lógica inclusiva, contingente e pós-moderna do talk show, tornando-o um híbrido de relações incongruentes e provocativas em função dos índices da audiência. (Munson, 1993: 5)

A história da senhora múltipara pode até chocar, mas esse será apenas um dos possíveis efeitos resultantes da interdiscursividade do episódio. E contanto que se mantenha uma cota de audiência desejável, tudo parece valer.

Mas talvez a questão mais instigante do programa popular enquanto prática social seja mesmo a maneira como reconstrói a divisão entre esfera pública e privada. Como em boa parte dos produtos da televisão na última década, há nos programas populares um apelo crescente à exibição da vida privada de artistas, modelos, atletas e outras personalidades de grande popularidade junto ao público. Não só ocorre a invasão de privacidade, como também a evasão dela. Em um ciclo ininterrupto de demanda e oferta, a cultura da personalidade é cultivada por todos, e a sede de revelar na esfera pública aquilo que tradicionalmente se reservava à vida privada torna-se cada vez maior. Dessa forma, o público comum se aproxima produtivamente – e quase que simbioticamente – desse universo idealizado do espetáculo, em um processo de multiplicação das posições subjetivas, dos poderes e dos saberes com os quais se liga interdiscursivamente. Gamson coloca a questão em termos de “uma guerra pelo espaço público”:

Tornar-se visível na mídia, especialmente se a sua identidade social está enraizada em um status previamente entendido como pertencente ao universo da vida “privada”, suscita a questão de quem possui o espaço público. A questão do que pode ou não ser dito e visto em público, evocada pela exposição coletiva que a televisão tem promovido nos últimos vinte anos, é na verdade a questão de

quem é ou não considerado membro legítimo do “público”. A guerra contínua pelo espaço público e a participação pública é o que faz os talk shows – mesmo quando eles são desprovidos de algo remotamente político – socialmente relevantes, e os transforma em cenários tão toscos, vibrantes e tolos.” (Gamson, 1998: 225)

É pouco provável que o *Programa do Ratinho* seja um agente de mudança social nos termos do projeto modernista de emancipação (o *social empowerment*). Se emancipação for entendida como “uma busca da certeza e controle através do saber definitivo, explicações totalizantes e a eliminação da diferença” (Usher & Edwards, 1994: 31), então ela certamente não será promovida com a ajuda do show. O discurso da emancipação, por melhores que sejam suas intenções, não deixa de ser mais uma forma de poder permeada pelo desejo da verdade, conforma nos lembra Foucault. Isso não significa que alguma mudança social não possa se articular com a participação desse e outros produtos semelhantes na mídia contemporânea.

Muitos têm apontado o *Programa do Ratinho* como o ápice do que há de mais “baixo nível” estético e moral que a mídia tem produzido nos últimos anos. Em especial na mídia impressa, o programa e seu apresentador são freqüentemente acusados de manipulação e populismo barato. A moralidade, no entanto, como afirma Gamson, “é sempre a resposta, mas não exatamente a pergunta lançada pelo [freak-talk] show” (1998:114). Antes de julgar o programa a partir de critérios baseados no “bom-gosto”, “civilidade” ou mesmo “progresso social”, acreditamos ser mais produtiva uma reflexão sobre como esse programa espelha e ao mesmo tempo constrói discursivamente aspectos da cultura fragmentada e dispersa em que estamos vivendo. Foi com essa perspectiva em mente, enfim, que conduzimos este trabalho.

**BIBLIOGRAFIA**

ANDERSEN, Robin (1995) *Consumer Culture & TV Programming*. Boulder: Westview Press.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov) (1929/1997) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 8ª edição.

BAKHTIN, Mikhail (1952-3/1992) “Os gêneros do discurso”, in: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes,

BOURDIEU, Pierre (1997) *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BRAND, George & Scannell, Paddy (1991) “Talk, Identity and Performance: The Tony Blackburn Show”, in: Scannell, Paddy (ed.) *Broadcast Talk*. London: Sage.

BRANDÃO, Helena (1995) *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP.

CARMAGNANI, Anna Maria (1996) *A Argumentação e o Discurso Jornalístico: a questão da heterogeneidade em jornais ingleses e brasileiros*. Tese de Doutorado em Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas. São Paulo: PUC.

CARPIGIANO, Paolo et al. (1990) "Chatter in the Age of Electronic Reproduction: Talk Television and the 'Public Mind'", in: *Social Text* 25-26.

COLLINS, James (1998) “Talking Trash”, in: *Time Magazine*, March 30.

CONDIT, Celeste M. (1994) "The Rhetorical Limits of Polysemy", in: Newcomb, Horace (ed.). *Television – The Critical View*. New York: Oxford University Press, fifth edition.

DERRIDA, Jacques (1978/1989) "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", in: Rice, Philip. & Waugh, Patricia (eds). *Modern Literary Theory*. GB: Arnold.

DOCKER, John (1987) "In Defense of Popular TV: Carnavalesque vs. Left Pessimism", in: *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*. Vol.1 no.2.

FAIRCLOUGH, Norman (1992) *Discourse and Social Change*. GB: Polity Press.

FAIRCLOUGH, Norman (1995) *Media Discourse*. London: Arnold.

FISKE, John (1987) "TV: Re-situating the Popular in the People", in: *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*. Vol.1, no.2.

FISKE, John (1990) "Ideology and Meanings", in: *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge.

FOUCAULT, Michel (1971/1996) *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

FOUCAULT, Michel (1975/1997) *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 20<sup>a</sup> edição.

FOUCAULT, Michel (1975-6 /1999) *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel (1979) *Microfísica do Poder*. Organização e introdução: Roberto Machado. São Paulo: Martins Fontes, 12ª edição.

GABLER, Neal (1999) *Vida – O Filme*. São Paulo: Companhia das Letras.

GAMSON, Joshua (1998) *Freaks Talk Back: Tabloid Talk Shows and Gender Nonconformity*. Chicago: Chicago University Press.

GERAGHTY, Christine & Lusted, David (eds.) (1998) *The Television Studies Book*. New York: Arnold.

GOODWIN, Andrew & Whannell, Garry (eds.) (1990) *Understanding Television*. London and New York: Routledge.

HALL, Stuart (1992/1999) *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 3ª edição.

HODGE, Robert & Kress, Gunther (1988) *Social Semiotics*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

INGLIS, Fred (1990) *Media Theory*. Cambridge (US): Blackwell.

KELLNER, Douglas (1995) *Media Culture*. London and New York: Routledge.

- LIVINGSTONE, Sonia & Lunt, Peter (1994) *Talk on Television: Audience Participation and Public Debate*. London and New York: Routledge.
- LULL, James (1995) *Media, Communication, Culture*. New York: Columbia University Press.
- LUSTED, David (1998) “The Popular Culture Debate and Light Entertainment”, in: Geraghty, Christine & Lusted, David (eds.) *The Television Studies Book*. New York: Arnold.
- LYOTARD, Jean-François (1979/1997) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (English translation). The University of Minnesota Press.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987/1997) *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 3ª edição.
- MARSHALL, Brenda K. (1992) *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. London: Routledge.
- MIRA, Maria Celeste (1990) *Modernização e Gosto Popular: uma história do Sistema Brasileiro de Televisão*. Tese de Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: PUC.
- MONTGOMERY, Martin & Allen, Stuart (1992) “Ideology, Discourse, and Cultural Studies: The Contribution of Michel Pêcheux”, in: *Canadian Journal of Communication*.



- MUNSON, Wayne (1993) *All Talk: The Talkshow in Media Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- NEWCOMB, Horace (1994) “Television and the Present Climate of Criticism”, in: Newcomb, Horace (ed.). *Television – The Critical View*. New York: Oxford University Press, fifth edition.
- ORLANDI, Eni (1999) *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.
- O’ SULLIVAN, Tim (1998) “Nostalgia, Revelation and Intimacy: Tendencies in the Flow of Modern Popular Television”, in: Geraghty, Christine & Lusted, Peter (eds.) *The Television Studies Book*. New York: Arnold.
- PÊCHEUX, Michel (1975/1995) *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- PÊCHEUX, Michel (1983/1997) *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.
- PENNYCOOK, Alastair (1994) “Incommensurable Discourses?”, in: *Applied Linguistics*. Vol. 15, no. 2. Oxford University Press.
- ROCCO, Maria Thereza F. (1989) *Linguagem Autoritária: televisão e persuasão*. São Paulo: Brasiliense.
- SCANNELL, Paddy (1991) “The Relevance of Talk”, in: Scannell, Paddy (ed.) *Broadcast Talk*. London: Sage.

SAENZ, Michael K (1994) "Television Viewing as a Cultural Practice", in: Newcomb, Horace (ed.). *Television – The Critical View*. New York: Oxford University Press, fifth edition.

SHATTUC, Jane (1998) "'Go Ricki': Politics, Perversion, and Pleasure in the 1990s", in: Geraghty, Christine & Lusted, Peter (eds.) *The Television Studies Book*. New York: Arnold.

STRINATI, Dominic (1995/1999) *Cultura Popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra.

TOLSON, Andrew (1991) "Televised Chat and the Synthetic Personality", in: Scannell, Paddy (ed.) *Broadcast Talk*. London: Sage.

USHER, Robin e Edwards, Richard (1994) *Postmodernism and Education*. London and New York: Routledge.

WHITE, Mimi (1994) "Tell Me More: Television as Therapy", in: Newcomb, Horace (ed.). *Television – The Critical View*. New York: Oxford University Press, fifth edition.