

O avesso do avesso do avesso. Linhas retas e oblíquas da paródia na telenovela brasileira

*Biagio D'Angelo**

RESUMO: As telenovelas brasileiras, transmitidas durante o bloco horário das 19h00, exploram, com frequência, o terreno fértil da paródia, outorgando vitalidade a um gênero televisivo que, a partir do folhetim clássico, desenvolve os mesmos clichês. Teóricos da cultura e da literatura, como Bakhtin, Baudrillard e Block de Behar, entre outros, demonstram as convergências existentes entre cultura de massa e reflexão literária.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela, paródia, literatura.

ABSTRACT: Brazilian soap operas broadcasted at 7 p.m. frequently explore the fertile territory of parody, giving vitality to a TV genre which, since the classic feuilleton, has developed repeated clichés. Theorists of culture and literature, such as Bakhtin, Baudrillard and Block de Behar, among others, show the existing convergences between mass media culture and literary thought.

KEYWORDS: Brazilian soap opera, parody, literature.

E foste um difícil começo
afasto o que não conheço
e quem vem de outro sonho feliz de cidade
aprende depressa a chamar-te de realidade
porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
(Caetano Veloso, *Sampa*)

* Professor doutor de Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

“Aprende depressa a chamar-te de realidade”, canta Caetano Veloso na sua homenagem poético-musical à cidade de São Paulo. A realidade contemporânea apresenta uma riqueza inter-semiótica extraordinária, multiplicada, como afirma a crítica uruguaia Lisa Block de Behar (1990),

por uma “congestão comunicativa”, em que a realidade tem que ser decifrada em uma floresta signica que oscila entre o visual e o verbal, entre o elitista e o popular. Essa oscilação constitui a hibridez, condição da contemporaneidade, segundo a célebre definição de García Canclini, que não deixa indiferente o leitor ou o espectador de hoje; ao contrário, trata-se de um hibridismo que absorve, critica e até polemiza com as formas do presente, enfatizando uma dialética que se interroga, mais uma vez, sobre a reprodutibilidade da realidade e da intervenção da imaginação. Essa “pluralidade de códigos e médios” se compendia em uma “zona de intervalo” que o observador atravessa:

“Divisiones, visiones diferentes, visiones reales y otras visiones, son atisbos que entrevé cada observador aspirando a conjeturar entre cantos o cántaros quebrados una unidad - previa, primera, global- de la que quedan restos, textos que se salvan por repetición y silencio” (ibidem, p.12).

No caso do discurso semiótico de códigos de meios comunicativos como a literatura e o cinema, seria superficial restringir-se a uma simples constatação de hierarquia de “doações”: quem doa mais a quem... Ambos os signos se doam em um proveitoso e recíproco intercâmbio.

A literatura não se dispersa na televisão ou no cinema; ao contrário, ela empurra a observação da realidade até novos conhecimentos, que se articulam em renovados modelos de instrução e erudição. A televisão contribui para o processo ativo da linguagem literária, superando a rigidez de uma escrita que trasborda os limites das páginas e da tela.

Falando de “tela”, não temos nome mais apropriado que isso, que reúne o significado de “tecido” (do *textum* latino, e daqui o texto) e o painel de projeção de filmes. De Milan Kúndera – escritor que, entre levezas do ser e testamentos traídos, não caberia no discurso previsto e anunciado na mensagem do título – foi publicado recentemente *El telón* (2005), um conjunto de ensaios sobre literatura que dedica amplo espaço a autores como Fielding,

Proust, Gombrowicz. Em algumas páginas, onde o escritor boêmio continua a sua investigação sobre a figura central de Cervantes no mundo ficcional do romance moderno, Kúndera (2005, p.114) modela uma síntese do verdadeiro descobrimento da literatura: “*Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero andante en toda la desnudez cómica de su prosa*”.

Cervantes, acolhendo a tradição dos contos e da fabulação, ferramenta que governa o discurso narrativo e a sua empatia no público de ouvintes (como era na Idade Média e, em particular, nos tempos quase míticos de *As mil e uma noites*) e leitores (como é a partir da era cervantina), reinventa o romance como sistema de histórias interpoladas que suscitam a curiosidade e o interesse pelo seguimento do núcleo central da fábula. O exemplo do relato de Luscinda e Cardenio, que começa no capítulo XXIV da primeira parte, segue e se intercala com os relatos de dom Fernando, Dorotea e a princesa de Micomicona, até o capítulo XXXVI, várias vezes interrompido e enriquecido de artifícios literários, típicos de narrações como o *Burro de ouro*, de Apuléo, o *Decameron*, ou *Lazarillo de Tormes*.

A estrutura narrativa cervantina leva à perfeição o sistema que regra também os mecanismos típicos do folhetim televisivo. Em particular, se consideramos as suas variantes paródicas, o folhetim televisivo parece recobrar nova vida, transformando situações bem familiares ao telespectador, e às vezes repetidas até o enjôo, sob o eixo da ironia e da polêmica sagaz.

Bakhtin (1998), em *Questões de literatura e de estética*, apresenta o romance como uma constante atualização de uma forma artística no seu presente histórico, uma forma que, por sua natureza, deveria ser julgada como incompleta, em um fluxo irrefreável, um anel de Moebius narrativo, evitando o perigo de estabilização da mesma forma.

A comparação entre o romance e a novela revela-se muito estimulante. Bakhtin ajuda na leitura de certas mudanças estruturais dos fenômenos culturais realizadas, qua-

se sempre naturalmente, embora o seu eixo paródico se constitua sempre como ato voluntário de deformação e “totalizador” por excelência, apesar da sua marginalidade canônica.

A paródia contribui para o devir de formas como o romance e a novela, determinando, também, o “drama” que está atrás das *coulisses* da criação artístico-verbal, e, finalmente, absorve o grotesco e o burlesco como variantes literárias do espírito popular folclórico.

Da mesma maneira que o romance, a novela cômica (que possui uma nova significação do cômico como híbrido, no sentido de um gesto renovador e contagioso, e nunca como riso grosseiro e trivial) procede “fragilizando” o *status* “normal” da novela. Contudo, a fragilidade adquirida por efeito da comicidade transforma a novela em uma contra-novela, ou antinovela, porque a desordem irônica e a fragmentação dessacralizada escondem o verdadeiro rosto da novela que, no seu mecanismo mais clássico e de maior recepção, resulta ser, por sua vez, sofrimento, caos, angústia, violência, morte. Bakhtin (1998, p.453) vê no gesto paródico do romance um sinal de modernização do discurso literário:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente, e mais rapidamente, a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução de toda a literatura. Desse modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque essa órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda a literatura.

A novela televisiva comporta-se, em seus mecanismos, da mesma maneira que a idéia do processo narrativo propalado por Bakhtin. Jean Baudrillard (1997, p.146) focaliza a sua atenção nessa direção: “Desde o momento em que estamos diante da tela, não percebemos mais o texto como texto, mas como imagem”. O texto oral e o texto visual estão entrelaçados e produzem um novo “texto” que se introduz como forma complexa no imaginário e na expectativa do telespectador. Víktor Shklovski (1979, p.139), que se interessou pela análise dos mecanismos e dos procedimentos técnico-formais do romance, em particular do *Don Quixote* cervantino, resume em uma frase a consequência da linguagem narrativa e do estudo da composição textual da obra: “O efeito consiste no fato que as personagens se intercambiam a máscara, o que faz sentir como novo o velho material”.

As novelas - da Rede Globo propostas ao público da assim chamada *novela das sete* - exibem um espaço singular de representação paródica e experimentação, em certas ocasiões, realmente audaz. Essas “linhas oblíquas”, como poderíamos definir as franjas do material novo, se apresentam dentro de um mecanismo velho, estereotipado, repetitivo - já que o público da telenovela psicologicamente sempre gosta de *remake* -, não se isolam nunca de maneira completa: o oblíquo mistura-se às linhas retas, ordinárias, linhas de uma “normalidade”, e começa já a perder sua rigidez e seu esquematismo. A presença conjunta de ambas as linhas depende de uma gradual proposta ao público: o destinatário da mensagem é quem decide sobre o sucesso de uma novela, assim como decide sobre um livro ou uma música, embora os campos semióticos possuam diferentes gradações de chegada e de ressonância no público e na crítica. Essa hibridez, que justamente encontra a sua ponta de diamante na anomalia do discurso novelesco e na irregularidade das situações, tocou o seu apogeu na novela *As filhas da mãe* (de 2002), de Sílvio de Abreu. O mesmo título, na verdade, era mais amplo e ironizava sobre a expressão grave e coloquial de “filho-da-

mãe”, reunia lembranças épicas e textos primigênicos paródicos: “A incrível batalha das filhas da mãe nos jardins do Éden”.

A novela não podia ter o sucesso que se merecia: 125 capítulos (o que é relativamente breve por uma novela dessa última década, que, a diferença das novelas antigas, compreendem pelo menos 150 capítulos), uma abertura belíssima, muito sofisticada, e alguns dos atores mais requeridos e apreciados pelo público, como Tony Ramos e Fernanda Montenegro. Mas justamente os protagonistas foram rechaçados talvez porque a caracterização deles não entrava no esquema habitual de sofridos e heróis de outra franja horária. Contudo, essa novela exibiu algumas das páginas televisivas mais antológicas da Globo, como a revelação de Ramón/Ramona (Cláudia Raia) nas vestes de um transexual e as proezas sexuais do mafioso Manolo Gutiérrez (Tony Ramos) e de sua mulher Aurora (Cláudia Ohana), que se oferecia a ele parodiando, por sua vez, a personagem mais famosa de Sônia Braga, aquela Gabriela, de que Aurora cantava a música sedutora na voz de Gal Costa que a novela de Walter George Durst immortalizou (“Eu nasci assim/ Eu cresci assim/ Eu sou mesmo assim/ Vou ser sempre assim”). Dessa maneira, a paródia se introduzia no hipotexto da novela, inspirada no romance de Jorge Amado. A comédia assustou pela sua agressividade, como sempre faz a paródia. Lulu de Luxemburgo, a personagem de Fernanda Montenegro, recebe um Oscar pela carreira de modista, ao contrário da perda do Oscar na vida real da atriz brasileira (pelo filme *Central do Brasil*, de Walter Salles); o “anjo mau” da novela, interpretado por Thiago Lacerda, falava com a telecâmera antes de cometer suas maldades; um *rap*, composto para resumir as cenas da novela, foi rejeitado por causa da sua excentricidade; a censura brasileira tentou boicotar as cenas de diálogo sobre sexo de Ramón/Ramona, indicadas como fora do horário; a linguagem e a edição da novela eram tão desconhecidas que o público, muitas vezes despreparado para sofisticadas referências culturais, não percebeu a elegância e a originalidade da novela.

Com efeito, a parodia “intelectualiza” a novela, reformula cenas, diálogos, personagens; precisa-se, portanto, de um fruidor inteligente, acostumado a tais mudanças repentinas, brilhantes, que saiba reconhecer o hipotexto daqueles heróis ou novelas antigas que fizeram a história da teledramaturgia brasileira e, às vezes, internacionais. Se, por um lado, pela parodia não é necessária a assimilação popular, por outro, uma paródia reconhecida demonstra a capacidade intelectual de um povo. Mesmo assim, o preconceito ganhou plano e a novela acabou contentando esse público inexperiente, que ficou abalado entre a história típica do gênero *sitcom* norte-americano e as referências folhetinescas disseminadas na tevê.

Sílvio de Abreu, que deu à televisão brasileira alguns dos folhetins mais cômicos e divertidos, como *Guerra dos sexos* (1984), *Cambalacho* (1986) e *Sassaricando* (1988), multiplicou as citações televisivas com filmes e mitos norte-americanos, e atrizes cujo figurino e maquiagem foram inspirados nas divas de Hollywood. Sílvio de Abreu é o parodista por excelência das novelas da Globo.

Muito próximo a ele, Miguel Falabella renova a função paródica da novela com seu estilo de comédia romântica e chanchada. *A Lua me disse* (2005), por exemplo, é um verdadeiro pastelão, com um núcleo estereotipado de bons e malvados, e vários outros núcleos em que aparece muito evidente uma discreta e feliz homenagem ao estilo de cinematografia de Pedro Almodovar. Os vestidos das três irmãs já adultas (que têm nomes de fábula, como em *Cinderela* – Ademilde, Adail e Adalgisa – e de que re-apresentam os módulos narrativos) lembram as cores das atrizes nos filmes do cineasta espanhol, sobretudo em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). Além disso, a irreverência de personagens como as duas “negrinhas” que se acham brancas e, por isso, mudam os seus nomes próprios de Juracema e Anastásia em Whitney e Latoya (com evidentes referências às cantoras Whitney Houston e LaToya Jackson) revela como a teledramaturgia pode tratar um tema delicado, como o rechaço da própria raça, com ironia e realismo. Tam-

bém a croata que não fala quase nada de português, muito apaixonada por um brasileiro (que, por enquanto, não fala nada de croata), que se perde na praia carioca, até chegar ao *Domingão do Faustão*, é uma personagem memorável, original, e que faz a paródia do mito do Brasil para os estrangeiros. Por fim, a personagem de Débora Bloch que, como boa perua parasita, começa a trabalhar como vendedora de produtos na televisão, é um golpe de gênio cômico e burlesco de Falabella, que consegue uma autocrítica da televisão “sem humilhar a inteligência do público”, como escreveu Bia Abramo (2005) na *Folha de S.Paulo*:

Há também uma espécie de identidade de procedimentos, ou seja, a manipulação consciente das convenções do gênero, que ora são respeitadas e aparecem em sua forma mais eficiente; ora são anarquizadas. O espectador, ao mesmo tempo em que pode usufruir do prazer do previsível, é também surpreendido e até afrontado. Claro que tudo no âmbito modesto do entretenimento televisivo, mas, ainda assim, bem mais do que se espera das novelas atuais, conferindo à obra um ar quase “autoral”.

Nesse fragmento da jornalista e crítica televisiva, lêem-se algumas considerações que justificam nossa abordagem porque apresenta uma confluência possível entre texto literário e texto fílmico, no seu sentido mais amplo. Em Falabella, assim como nos roteiros de Sílvio de Abreu, os textos são paródias, ou seja, “manipulação consciente das convenções do gênero”, em que o leitor é realmente desafiado a reconhecer marcas do passado e empurrado para novas conexões mentais e imaginárias: os velhos tabus da menina que quer ser jogadora de futebol, sem perder a sua feminilidade; a paixão *gay* de Samovar por um “varão” levemente ambíguo; a índia submissa e maltratada, que se revela uma bruxa, quebrando assim o mito do bom selvagem, fazem refletir sobre as mudanças culturais atuais, os novos paradigmas da sociedade, e como o discurso das novas mídias audiovisuais poderão, quiçá, ser um aliado na educação e na formação dos públicos contemporâneos.

É também verdade que a novela de Falabella desconcerta porque a paródia toca, também, em pontos cruciais da vida da sociedade atual, e nem sempre seria aconselhada a um público jovem, embora os jovens de hoje sejam, em muitos casos, nossos mestres... Miguel Falabella ridiculariza o uso malsão da *chat-line*, que conduz a personagem de Arlete Salles na novela (Ademilde, cujo *nickname* no *chat-line* é genialmente “Azeitona Madura”) a se encontrar, em um *blind date*, entre outros, com o Cachorrão Polaco, um divertido masoquista cinquentão, revelando assim as deformações que provêm da solidão do sujeito contemporâneo.

Falabella sabe brincar com a ficção televisiva e parodia a cena mais clássica e repetida da televisão brasileira, sem medo de que a paródia perca o valor de comicidade e “desrespeito”, e, sobretudo, sem cair no mau gosto do *kitsch*: trata-se da cena da noiva abandonada no altar, que tinha sido imortalizada por Janete Clair em *Selva de pedra*. Duas observações a esse propósito: a cena é triplamente paródica: primeiro, também a personagem de Sônia Braga, em *Chega mais* (autoria de Carlos Eduardo Novaes, 1980), era abandonada no altar por seu namorado que finge um seqüestro; segundo e terceiro, a paródia se confunde aqui com questões sociais, com uma delicada piscada ao público mais esperto: Neide, que é uma personagem secundária, está se casando para salvar as aparências de um casal homossexual; mas em uma declarada homenagem a Zapatero, Falabella, que como ator tinha também participado do segundo *remake* de *Selva de pedra* (1986), permite que o casal saia alegremente da igreja e que a pobre Neide rasgue o seu vestido de noiva, com violência e desespero, permitindo, assim, que o telespectador lembre com saudades os velhos tempos, talvez não apenas Dina Sfat e Christiane Torloni...

Mas o que pede agora o telespectador? Como interage com as imagens paródicas? A paródia permite modificar o sentido do telespectador, não mais apenas um passivo observador que recebe uma mensagem, sem nenhuma reação, senão um protagonista que emerge entre as paredes do cotidiano (o verdadeiro desafio da novela) e da fantasia

(o sonho misturado à realidade). Baudrillard (1997, p.146) observa, porém, que, diferentemente de tempos passados, existe uma ambigüidade que “concorre, na atualidade, para a abolição desse corte: a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador?”. Essa pergunta vai nos acompanhar na segunda parte da nossa reflexão.

Em uma cultura que vive da sua visualidade, a paródia entra na força retórica que possui a imagem. Às vezes, até o texto escrito está subordinado à imagem. Um bom exemplo que resume as técnicas modernas de comunicação na telenovela é a simpática abertura da novela *Uga Uga* (Carlos Lombardi, 2000). Nela se mostrava uma história em quadrinhos muito animada, na qual se misturavam imagens da selva amazônica e do Rio de Janeiro (lugares do enredo da novela), enquanto os créditos da novela eram apresentados dentro dos balões característicos dos diálogos dos *comics*. O recurso utilizado parodiava as aberturas românticas, idealizadas, de certas novelas, e sublinhava a verve cômica do texto novelesco. As imagens paródicas precisam, portanto, de um autêntico espectador-consumidor, que, como qualquer outro signo imagético, tem “seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (Pellegrini et al., 2003, p.16).

A paródia tem, indubitavelmente, um efeito extraordinariamente “pedagógico”, sobretudo se consideramos o seu uso na telenovela: em um discurso semiótico, formado pela repetição de triângulos, circunstâncias, maldades, finais felizes, ao telespectador se pede uma maior maturidade; ele percebe e “vive” a técnica paródica da novela com uma inteligência que outros produtos semióticos não lhe oferecem: o espectador vive, assim, um apogeu, que bem pode ser o fim da etimologia de seu termo (*espectador* – observador); é, na realidade, a reformulação da sua essência ontológica (*espectador* – aquele que espera alguma coisa nova, alguma “releitura”, como testemunha “visual” de um acontecimento).

Novelas como *Que rei sou eu?*, *Kubanacan*, *Roque Santeiro*, *Da cor do pecado*, *Saramandaia*, ou minissérie como *O quinto dos infernos*, demonstram a validade da força paródica e uma certa vertente nova que desestabiliza um gênero literário ou uma interpretação histórica para reconstruir, na diversão, uma mensagem política. Em outras palavras, a novela televisiva, no seu componente paródico, formula um discurso alegórico que reescreve a situação da nação e de suas atrapalhadas personagens principais. A novela paródica se constitui como resposta a uma cultura de massa adquirida, de sucesso, em que “vale tudo”: vallem o conjunto das suas variantes, suas significações virtuais e públicas, suas prolongações narrativas e fílmicas. Na novela *A lua me disse*, por exemplo, o problema da corrupção do governo Lula e o “mensalão” entraram nos diálogos, quase a refletir parodicamente as conversas habituais do povo brasileiro. Falabella não hesitou em colocar na boca de picaretas e sirigaitas do Beco da Baíuca certas apreciações que, no fundo, são dele e do intelectual televisivo que ele representa.

Ao mesmo tempo, contudo, a paródia televisiva, verdadeiro lugar-comum das manifestações estéticas dos últimos tempos, permite observar que a “uniformidade pedagógica”, que mencionávamos antes, é apenas uma faceta de um discurso mais complexo, que corrobora as leis mercadológicas contemporâneas. A “pedagogia” da paródia é substituída, portanto, por outras ferramentas, cujo aspecto negativo é posto em evidência por Hardt & Negri (2003, p.342) que definem esses “novos mecanismos” do espetáculo como “redes híbridas de participação” do sujeito, “manipuladas do alto”:

De fato, a cola que segura os diversos corpos e funções da constituição híbrida é o que Guy Debord chama de espetáculo, um aparato integrado e difuso de imagens e idéias que produz e regula o discurso e a opinião públicos. [...] O espetáculo destrói qualquer forma coletiva de sociedade – individualizando atores sociais em seus automóveis pessoais

e diante de suas telas separadas de vídeo – e ao mesmo tempo impõe uma nova sociedade de massa, uma nova uniformidade de ação e pensamento. (ibidem, p.342-43)

A visão catastrófica de Hardt & Negri sublinha, justamente, a política “diabólica” impulsionada pelas mídias. A manipulação, argumentada também por Fredric Jameson a propósito do cinema contemporâneo, alcançaria níveis conspiratórios, que lembram a assustadora atualidade do Big Brother orwelliano. Porém, seria cair no extremo oposto admitir que a paródia seja uma estratégia de corroboração do capitalismo moderno. Há um lado positivo do discurso paródico que não pode ser silenciado. Se é verdade que a linguagem sofisticada e a polissemia, geradas pela sociedade do espetáculo, podem escravizar o público com estratégias mais sutis e perigosas, é inegável que o processo de parodização pode ser considerado um elemento indispensável e “condicionante da formação de circuitos de produção e circulação” (ibidem, p.339).

Ao não ser que a novela tenha se tornado argumento de mitologia contemporânea, não se perceberiam as cenas, as personagens, os diálogos como representações coletivas de sistemas semióticos e culturais. Se a novela *Saramandaia* (1976) tentou renovar o gênero, inserindo na tela pequena o discurso dos anos 1970 do “realismo mágico”, então, outra novela, como *Que rei sou eu?*, pode ser considerada a alegoria da nação em tempo de guerra, os mesmos tempos de agora e de sempre. Em *Saramandaia*, Dias Gomes rejeitou a idéia de estar parodiando o romance fantástico do boom latino-americano. O realismo fantástico de Dias Gomes não tem nada de sofisticação cultural, nem de afastamento da linha popular, pedida pela teledramaturgia. Com efeito, a música da bela e original abertura da novela, “Pavão misterioso”, representa uma adaptação do *Romance do pavão misterioso*, de João Melquíades Ferreira da Silva, um dos mais célebres exemplos de literatura de cordel nordestina. A televisão se misturava assim com os elementos dos cordéis, isto é, a imagem se apropriava de elementos

da oralidade, dando início a um extraordinário processo de diálogo interdisciplinar.

A literatura de cordel é *mediação*. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. [...] Estamos diante de outra literatura que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e escárnio. Que em lugar de inovar estereotipa, mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carreadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas também do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular. (Barbero, 2003, p.158)

Os elementos da novela de Dias Gomes mexiam com a política daquele tempo, mas não por isso deixavam de ser poéticos e originais: dona Redonda, que explode de tanto comer; o rei Pedro I e Tiradentes que se encontram com o professor Aristóbulo em suas vagabundagens de sonâmbulo por anos infinitos; o seu Cazuzu que, ao se emocionar, poderia cuspir o seu coração; e, finalmente, o protagonista, João Gibão (Juca de Oliveira) que escondia, como corcunda, um par de asas que queriam simbolizar a liberdade em tempo de ditadura militar.

Na novela *Que rei sou eu?* (1989), o reino de Avilan era obviamente uma paródia do Brasil dos anos 1990: um país que “mostrava a sua cara”, como dizia Cazuzu, da corrupção, mediante recursos como a moeda que muda de nome, a instabilidade financeira, a miséria sempre mais evidente, o complexo de uma consciência latino-americana em busca de um espaço de identidade real. Uma história de capa-e-espada, que renovou o gênero folhetinesco, porque conseguiu demonstrar que o telespectador de novelas não é privado de bom sentido e de gosto; antes, ele foi capaz de avaliar a originalidade da proposta de Cassiano Gabus Mendes e ler, nas entrelinhas, que o entusiasmo é apenas uma pausa para tomar o fôlego, mas que a vida apresenta situações mais controvertidas. O bruxo Ravengar, a rainha Valentine que gargalhava monstruosamente, a doce prin-

cesa Juliette, paródica figura feminina dos folhetins de Dumas, povoavam um roteiro que se desenvolvia três anos antes da Revolução Francesa. Todos, porém, conhecemos como acabou a história.

Muito próxima a *Que rei sou eu?*, Carlos Lombardi escreveu, em 2004, *Kubanacan*, uma verdadeira homenagem ao autor das melhores *novelas das sete*, Cassiano Gabus Mendes. A novela parodiava a ditadura de algumas nações latino-americanas (e centro-americanas, em particular) mediante a recriação de um país imaginário, que muito de perto lembrava Cuba, onde todas as personagens (Carlos Camacho, a vedete Perla Perón, a ditadora Mercedes na interpretação de Betty Lago, o desmemoriado Adriano Allende) são significativamente indicativos de uma alegoria política dos governos do continente.

Roque Santeiro (1985), um dos êxitos da televisão brasileira, contou com a re-proposição do mesmo argumento de Dias Gomes, numa novela que foi “censurada”, limitada pelos assuntos tratados no ano de 1975. Paródia dos mitos brasileiros, das crenças e lendas da mescla de raças no país, *Roque Santeiro* pode ser indubitavelmente considerado o *Macunaíma* das novelas. Só um grande conhecedor dos costumes brasileiros como Dias Gomes poderia ter a coragem de escrever para o grande público uma novela que renovou o espírito e o pensamento do brasileiro médio: na novela se discutiam problemas de religião, de misticismo coletivo, de política; enfim, do que é um povo. *Roque Santeiro* foi uma excelente representação coral, polifônica do Brasil popular sem nunca decair em um populismo sem saída. A novela parodiou a idéia mesma de “mito” (segundo a função catalisadora moderna da palavra: um mito é o que sintetiza os ideais de um grupo social) e, ao mesmo tempo, “impôs” uma relativização da verdade sem *happy ending* ou outras banalizações, dando à novela uma atmosfera literária dificilmente alcançada depois.

A TV Globo desempenhou um papel decisivo na popularização da telenovela, realizando a “transformação do gênero

folhetinesco, melodramático e estrangeiro numa novela ligada à realidade brasileira”. Dias Gomes identifica nesse abasileiramento da telenovela a conquista de uma tipicidade televisual nacional. (Melo, 1988, p.49)

A idéia de revisão de mitos e clichês do povo brasileiro chegou novamente com a novela do estreador João Emanuel Carneiro, *Da cor do pecado* (2004), que além de um enredo folhetinesco pouco original, mas do gosto do grande público, colocou junto com a paródia da religião nordestina a reescrita da *situation comedy* norte-americana. Vários elementos presentes na novela parodiam não apenas os lugares-comuns da vida dos brasileiros, mas alegorizam a televisão como meio expressivo de repetições populares. Em outras palavras: assim como a literatura de cordel permite que se tornem leitores os que não sabem ler, a cultura popular ganha, na pequena tela, terreno e veracidade; além disso, ela se constitui como ferramenta geradora de uma nova forma de cultura “aberta”, isto é, uma cultura que não se limita à produção intelectual elitista, mas propõe o surgimento de uma reflexão híbrida, contribuindo, assim, para o desenvolvimento das massas e procurando uma reunificação das culturas baixas e altas, por meio de uma participação “educada” do público. Na bem-sucedida novela de João Emanuel Carneiro, a família Sardinha parodia o estilo dos desenhos, como Mandrake, já que os filhos, apaixonados jogadores de luta livre, aumentam a força musculosa graças a uma prodigiosa sopa da mãe, Mamuska (uma variação dos espinafres de Popeye); um pai-de-santo, interpretado com fina ironia por Francisco Cuoco, fala com a galinha-d’angola; a generosa viúva Tancinha e o aprendiz pai-de-santo Helinho assistem, estremecidos e em primeira pessoa, à transmigração da alma de Feitosa, o marido de Tancinha, cujo espírito está “preso” em um lenço e pode “evaporar” de um momento para o outro.

Talvez tenha razão Alberto Moreiras (2001) em identificar na insistência de uma “produção neotradicional da diferença” o verdadeiro risco do latino-americanismo atual.

Se seguirmos as contribuições de Moreiras, a própria tele-novela, no momento de desmistificação paródica, tocaria o ápice da homologação cultural. O efeito de dois gumes da paródia televisiva é a ameaça de uma globalização cultural cínica e superficial.

O resíduo não-moderno latino-americano, tal como evocado no discurso jornalístico, cinematográfico, e mesmo acadêmico, é hoje freqüentemente não mais que um pretexto já constituído para uma invenção epistêmica através da qual a pós-modernidade metropolitana narra-se para si mesma pelo desvio de uma heterogeneidade presumida, que, por sua vez, nada mais é do que a contraparte da total estandardização universal, a matéria da qual esta se alimenta a fim de produzir a si própria. (Moreiras, 2001, p.61)

É fundamental, portanto, nessa altura, uma educação para uma mudança da expressão estética que rejeitasse o discurso do sublime separado da experiência cotidiana; essa educação deveria lograr a sensibilizar uma mentalidade crítica e irônica que pudesse distinguir ou defender a percepção do “gosto” da acusação de “mau gosto”.

A paródia, portanto, não relativiza nem “reduz” a intenção do autor originário, mas permite “deduzir” que, junto à linguagem “básica”, uma série de conjeturas e releituras que recriam a obra de origem começa a se estratificar. Essa base intertextual da paródia televisiva transpõe o leitor/espectador, com vivacidade e inteligência, a aceitar o processo de aculturação que Bakhtin identificou na Idade Média, na qual, por primeira vez depois de Aristófanes, o espaço popular reclamava o retorno ao discurso da cultura erudita.

Na sociedade do espetáculo, a educação à paródia não deve, porém, esquecer que o distanciamento irônico não é mais binário: se na Idade Média era possível confrontar a rejeição popular à cultura oficial dominante, hoje essa subversão é utilizada para o que Jameson (1996, p.292) chama de “consumismo onipresente da atualidade”, onde, no momento de desvendamento da máscara da ideologia,

o poder continua a insistir na máscara: “Os meios de comunicação oferecem programas gratuitos em cujo conteúdo e composição o consumidor não tem absolutamente nenhuma escolha, mas cuja seleção é depois rebatizada de ‘livre escolha’” (ibidem, p.293).

A ausência de “livre escolha” e a natureza conformista da paródia são, por sua vez, parodiadas, possibilitando, assim, desvendar processos ocultos, postos em evidência por uma reinterpretação anticonformista dos efeitos atuais do multiculturalismo.

Em outras palavras, o multiculturalismo é uma forma repudiada invertida e auto-referencial de racismo, um “racismo com distanciamento” – “respeita” a identidade do Outro, concebendo o Outro como uma comunidade “autêntica” e autocontida em relação à qual ele, o multiculturalista, mantém uma distância possibilitada por sua posição universal privilegiada. [...] O respeito do multiculturalista pela especificidade do Outro é a forma mesma como afirma sua própria superioridade. (Zizek, 2005, p.32-3)

É a esse tipo de educação à leitura da(s) forma(s) paródica(s) que o leitor e o espectador devem ser encorajados, para mergulhar nas práticas significantes de uma cultura entendida hoje como um processo unitário e, ao mesmo tempo, múltiplo, variado, diversificado.

Mais que uma educação ao cinismo, como aponta Slavoj Zizek, talvez fosse necessário um retorno ao ceticismo de Montaigne, isto é, não um pessimismo cortante e destruidor, mas a constatação de que cada realidade humana não é definível unilateralmente e que é “salutar” a prática da observação realista de todos os fatores em jogo.

Assim, o grande público, que valoriza, com freqüência, só o aspecto repetitivo e estereotipado dos folhetins televisivos, pode perceber, por exemplo, que Sol e Tião (heróis da novela *América*, de 2005) não são bons atores e que não é suficiente disfarçar-se de estátua da liberdade, ou idealizar a figura de um peão que pouco ou nada tem a ver com a realidade, para elevar o ibope do poder cultural. Dessa

maneira, assistir aos divertidos “Solfredora” e “Maygera” de *Casseta e Planeta*, programa paródico e “rabelaisiano”, nem sempre de alto nível, permite que o grande público possa até tornar-se crítico televisivo, com força e dignidade. O público brasileiro é inteligente, e não ficou escravizado.

Referências

ABRAMO, Bia. Falabella e Talma operam milagre às sete. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde15052005.htm>> Acesso em 15 maio 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações*. 2.ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

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

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Dos medios entre dos medios*. Sobre la representación y sus dualidades. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e o mercado. In: ZIZEK, Slavoj. (Org.) *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 279-96.

KUNDERA, Milan. *El telón*. Barcelona: Tusquets, 2005.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo*. São Paulo: Summus, 1988.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

SHKLOVSKI, Víktor. *Teoria della prosa*. Torino: Einaudi, 1979.

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica capital do capitalismo multinacional. In: (Org.) *Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker, 2005, p.11-45.

Silence becomes you: a linguagem híbrida do filme contemporâneo

Brunilda T. Reichmann*

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise da interpenetração dos poemas “The goblin market”, de Christina Rossetti, e “Go and catch a falling star”, de John Donne, com o filme *Silence becomes you* (2005), de Stephanie Sinclair. A fusão dos poemas com a diegese (intermedialidade ou narrativa híbrida), caracterizada pela saturação de cor e de luz das imagens, pelo roteiro não-linear e descomprometido com a realidade, cria uma narrativa fílmica maravilhosa semelhante ao poema de Rossetti.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo maravilhoso, intermedialidade, imagem.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the interpenetration of the poems “The goblin market”, by Christina Rossetti, and “Go and catch a falling star”, by John Donne, with the film *Silence becomes you* (2005), by Stephanie Sinclair. The fusion of the poems with the diegesis (intermediality or hybrid narrative), which is marked by images saturated with light and color, by means of a non-linear script with no commitment to reality, creates a wondrous filmic narrative similar to Rossetti’s poem.

KEYWORDS: Wondrous realism, intermediality, image.

Este trabalho apresenta algumas noções de realismo maravilhoso, mágico e fantástico como introdução à análise do filme *Silence becomes you* (2005), de Stephanie Sinclair. O objetivo principal, no entanto, é trabalhar a relação de intermedialidade com os poemas fantásticos ou maravilhosos “Goblin market”, de Christina Rossetti, “Go and catch a falling star”, de John Donne, e com a canção medieval *Rose*. Os poemas e a canção fundem-se na produção do filme de forma e com visibilidade diferentes, e o produto final também carrega em si marcas explícitas do

* Professora aposentada da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora titular do mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade).