

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Flávio Lunardi

Educação e televisão: a produção de sentidos num programa  
de auditório

Porto Alegre

2005

Flávio Lunardi

Educação e televisão: a produção de sentidos num programa  
de auditório

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Educação da Faculdade de  
Educação da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Educação.

Orientadora:  
Dr.<sup>a</sup> Regina Maria Varini Mutti

Porto Alegre

2005

## Dedicatória

Para Dr.<sup>a</sup> Regina Maria Varini Mutti, cuja dedicação e compreensão me impulsionaram para a realização deste trabalho

Para Dr.<sup>a</sup> Sílvia Carneiro Lobato Paraense que me ensinou o prazer do universo dos poemas

Ao concluir o trabalho, quero agradecer

à Regina Mutti, pela imensa paciência de sua orientação, que me possibilitou olhar meu *corpus* como pesquisador

à Analice Dutra Pillar e à Marlene Teixeira pelas sugestões apresentadas na defesa do Projeto de Pesquisa

ao Grupo de Pesquisa, pelos conselhos que foram tecendo esta dissertação

Aos amigos que me incentivaram na realização desta pesquisa

Zero Hora ( 21-03-2003)

## RESUMO

Esta dissertação trata da análise de um gênero televisivo, o qual tem como base o diálogo. Corresponde ao programa de auditório **Hora da Verdade**, apresentado por Márcia Goldschmidt, veiculado à rede Bandeirante de Televisão, das 16 h às 18 h, de segunda a sexta, no período de 2002 a 2003. Após assistir a vários programas e gravar cinco fitas de vídeo nos meses de março a junho de 2003, selecionei para o corpus deste trabalho um quadro, que foi ao ar no dia 1º de maio, Dia do Trabalho. Nele, uma adolescente Juliana diz odiar seu pai porque ele é pobre. Márcia Goldschmidt os coloca frente a frente, coordenando o bate-boca que se estabelece entre eles.

Para a realização da análise, tomei como base conceitos da Análise de Discurso e da Teoria da Enunciação. Fiz a transcrição da seqüência escolhida, para demonstrar três aspectos fundamentais: evidenciar marcas lingüísticas que apontam para o emprego do lugar-comum, considerando as manifestações do interdiscurso no intradiscurso; indicar o ethos da apresentadora desse programa televisivo, revelando a sua “personalidade” como enunciativa e evidenciar a presença do grotesco considerando o diálogo entre os participantes do programa.

Essa análise tem em vista propiciar subsídios ao trabalho de interpretação desenvolvido por professores de Língua Portuguesa, que, muitas vezes, esquecem de incluir em suas aulas programas de televisão. É evidente que sentidos que circulam nessa mídia também transitam no espaço escolar. Por isso, no processo que envolve a educação de jovens e adolescentes, a escola, preocupada com a formação de cidadãos críticos, deve levar em consideração esse fato e contribuir para que se amplie a reflexão sobre a TV, que, com certeza, opera na constituição de sujeitos e sentidos na atualidade.

Palavras-chave: discurso, enunciação, gênero discursivo, televisão e educação.

## **ABSTRACT**

This essay disserts about the analysis of a television genre which is based on dialogues. It corresponds to Hora da Verdade, a talk-show presented by Márcia Goldschmidt, on air from Monday to Friday on Bandeirantes de Televisão Network, from 4pm to 6pm, analyzed between the years 2002 and 2003. Having watched several programs and recording five videotapes between March and June of 2003, I've selected one specific frame as the object of this analysis, which was vehicled on May 1<sup>st</sup>, 2003, Labour's Day. On that specific part of the show, a teenager called Juliana claims to hate her father because of his poverty. Márcia Goldschmidt sets them face-to-face on stage, coordinating de discussion that is established among them.

Concepts of the Speech Analysis and the Enunciation Theory were used as the basis of this work. The chosen sequence has been transcribed in order to demonstrate three fundamental aspects: linguistic marks which point out the usage of the commonplace, considering manifestations of the interspeech and the intraspeech; the ethos of the talk show's host, revealing her "personality" as the enunciator; and the presence of the grotesque when considering dialogues

established among the program's participants.

The objective of this analysis is to propitiate subsidies to the interpretation work developed in class by teachers of Portuguese Language who, not rarely, forget to include television programs in their classes. It is evident that senses which surround this media also circulate among school's environment. For that reason, the school, concerned about forming citizens able to develop critical views, should take this fact into consideration, contributing to the amplitude of reflection over television programs which certainly operate in the constitution of subjects and senses nowadays.

Key-words: speech, enunciation, discursive genre, television and education.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.EDUCAÇÃO E GÊNERO TELEVISIVO PROGRAMA DE AUDITÓRIO.....	16
2. PROGRAMA DE AUDITÓRIO <b>HORA DA VERDADE:</b> .....	31
3.REFERENCIAL TEÓRICO .....	36
3.1. Análise discursiva e interpretação .....	36
3.2. Discurso e memória do dizer .....	42
3.3. Interdiscurso e intradiscurso.....	44
3.4. Polissemia e paráfrase.....	45
3.5. Memória e televisão.....	47
3.6. Enunciados estereotipados: provérbios e ditos populares .....	51
3.7. Gênero e tipo de discurso .....	56
3.8. Cena enunciativa.....	66
3.9. <i>Ethos</i> do enunciador.....	70
3.10. Gênero programa de auditório, cultura do espetáculo e narcisismo.....	71
3.11 Gênero programa de auditório e cultura da praça pública.....	75
3.12. Estética do grotesco .....	82

4. ANÁLISE DE SEQÜÊNCIAS DISCURSIVAS DO HORA DA VERDADE .....	85
4.1. Enunciados exclamativos .....	90
4.2. Enunciados interrogativos .....	103
4.3. Enunciados interrogativos iniciando com a conjunção <b>mas</b> .....	111
4.4 Enunciados com marcas que apontam para o sentido de grotesco.....	118
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	136
ANEXO.....	139

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação surge de minha preocupação com o ensino de Língua Portuguesa, em especial com a forma como o professor desenvolve atividades de interpretação em sala de aula. O tema desta pesquisa é consequência de minha trajetória profissional. Desde a minha monografia de conclusão no curso de Letras, que foi sobre a criatividade no ensino da língua materna, preocupo-me com duas questões fundamentais: o papel da escola como instituição cultural e o papel do professor de língua materna, considerando os processos de leitura e produção textual, onde a interpretação é fundamental. Por isso, estou em constante diálogo com a minha prática docente, revendo minha postura como ser formador e minha metodologia de ensino.

Busco ampliar o âmbito de leitura de meus alunos, levando para a sala de aula outras linguagens além da verbal. Por exemplo: já desenvolvi em sala de aula análises de narrativas fílmicas, introduzindo a noção de metáfora visual, compreendida como uma imagem que remete a outra e representa algo por estar inserida em um determinado contexto, funcionando como um símbolo. Com a ajuda

da teoria da literatura e da semiótica, analisei o filme francês **O oitavo dia**, de Philippe Godeau, com uma turma do Ensino Médio. Usei, como elemento de apoio, um dicionário de símbolos. Meu trabalho consistiu em apresentar para os alunos o texto fílmico e discutir com eles, a partir de determinadas questões, seqüências que dão passagem a outros sentidos e imagens que suscitam relações múltiplas. Para ilustrar: nessa narrativa fílmica, há uma pequena joaninha que aparece em diversas seqüências, representando a amizade que existe entre dois personagens principais: um executivo e um adolescente que tem a síndrome de Down. Além disso, essa obra apresenta também intertextualidade com o texto bíblico: a seqüência inicial consiste em uma releitura do Gênesis, o que propicia estabelecer relação entre textos.

Numa dimensão de aprofundamento dessas experiências em sala de aula, nesta dissertação, busco desenvolver uma pesquisa que compreende a análise do texto televisivo. Procuo ampliar meu horizonte de conhecimento com a finalidade de desenvolver atividades pedagógicas com a mídia televisiva, que exerce grande influência sobre crianças e jovens. Tenho consciência de que é papel da escola promover a reflexão sobre os sentidos que circulam nessa mídia a fim de desenvolver o espírito crítico dos alunos, formando indivíduos que são capazes de tomar posição frente aos temas abordados pela televisão, veiculados em gêneros diversos que os conformam. Quero enfatizar, com isso, que o lugar da televisão também é a sala de aula.

Como a televisão apresenta diversos tipos de programas, selecionei para esta dissertação o gênero programa de auditório, que ocupa um espaço significativo nessa mídia. O *corpus* deste trabalho corresponde ao programa de auditório **Hora**

**da Verdade**, apresentado por Márcia Goldschmidt, das 16h até às 18h, de segunda a sexta-feira, nos anos de 2002 a 2003, na Rede Bandeirantes de Televisão. Após assistir a vários programas e gravá-los, transcrevi as falas de um de seus quadros para realizar a análise discursiva a que me propus. Não focalizei com veemência as linguagens não-verbais que fazem parte do meio televisão, pois me concentrei na dimensão verbal. Levei em consideração como marca que me pareceu importante a entoação dos enunciados e, no momento da transcrição dos mesmos, percebi que predominavam enunciados interrogativos e exclamativos, compondo uma cena caracterizada como uma discussão, entre os participantes convidados, conduzida pela apresentadora. Pelo próprio título do programa - **Hora da Verdade** – supunha-se o objetivo de expor publicamente fatos relativos às vidas dos participantes, pondo-os em discussão diante de um auditório presente no estúdio e dos telespectadores, como audiência ampla.

Minha escolha teórica prioriza teorias discursivas e enunciativas. Cito Michel Pêcheux, Eni Puccinelli Orlandi, Dominique Maingueneau, Sírio Possenti, Mikhail Bakhtin como autores fundamentais para o enfoque da linguagem. Para refletir sobre o gênero programa de auditório na sociedade, tomei como base Muniz Sodré, com sua concepção de grotesco, Joel Birman, com sua noção de cultura do espetáculo e do narcisismo, e Arlindo Machado, com sua reflexão crítica sobre a Televisão. Mais especificamente para a reflexão sobre a educação e a televisão, busquei subsídios nos estudos de Analice Dutra Pillar, Rosa Maria Bueno Fischer e Joan Ferrés. Não pretendo tomar integralmente esses teóricos referidos em suas obras, mas sim destacar-lhes alguns conceitos importantes para a minha pesquisa.

Este trabalho está dividido em capítulos que procuram mostrar: a) a importância do estudo do gênero programa de auditório para a educação; b) a descrição do programa **Hora da Verdade**; c) o recorte teórico com os principais conceitos utilizados para construir o objeto de pesquisa; d) a análise do *corpus* propriamente dita e e) reflexões finais sobre o estudo feito

Considerando a análise do programa **Hora da Verdade** aqui constituída, esta dissertação apresenta os seguintes objetivos:

a) estudar esse programa televisivo como uma atividade enunciativa ligada a um tipo e gênero de discurso, priorizando a fala da apresentadora e seus convidados;

b) evidenciar efeitos de sentidos produzidos nesse programa televisivo, procedendo à análise de seqüências discursivas que o representam (extraídas mediante transcrição de fitas), como manifestação do interdiscurso no intradiscurso;

c) evidenciar e estudar marcas lingüísticas que caracterizam o emprego de sentidos estereotipados nos enunciados produzidos nesse gênero televisivo;

d) identificar o ethos da apresentadora desse programa televisivo, manifestado por meio de seus enunciados, apontando para sua posição discursiva;

e) identificar a presença da estética do grotesco nesse programa, considerando os enunciados estabelecidos no diálogo entre os seus participantes.

Como propósito geral, este trabalho pretende:

a) contribuir para que, no ensino da língua materna na escola, amplie-se a reflexão crítica sobre os meios de comunicação social, como manifestações midiáticas complexas que operam na constituição de sujeitos e sentidos nos dias de

hoje;

b) subsidiar o trabalho do professor de língua materna em sala de aula com o gênero programa de auditório, considerando que esse tem como base um diálogo peculiar, constituído, principalmente, de enunciados interrogativos e exclamativos, sustentado no emprego de sentidos estereotipados e na estética do grotesco.

De acordo com esses objetivos, a questão de pesquisa assim se formula: como se manifesta, discursivamente, a produção de sentidos no programa televisivo de auditório **Hora da Verdade** e que reflexão pedagógica suscita?

Em síntese, espero que esta dissertação, por escolher o gênero programa de auditório, poderá apontar caminhos ao professor em seu trabalho com gêneros televisivos, pois, para tal intento, é necessário estudar o modo como se constitui e funciona discursivamente esse gênero. Esses programas de auditório promovidos pela televisão, como hipótese inicial, apresentam um ponto de vista sobre a realidade que parece não explorar as diferentes dimensões de um determinado tema, focalizando uma abordagem superficial de um assunto, já que apontam, reiteradamente, para saberes interdiscursivos que remetem ao lugar-comum. Seria papel da escola problematizar esse fato junto aos alunos. Incluir no currículo de Língua Materna o enfoque de programas televisivos que fazem parte do cotidiano tem uma importante dimensão educativa que merece ganhar espaço no trabalho em sala de aula.

## 1. EDUCAÇÃO E GÊNERO TELEVISIVO PROGRAMA DE AUDITÓRIO

A atividade de interpretação, compreendida neste trabalho como vinculada à produção de sentido, deve ser uma preocupação dos professores de diversas áreas. O enfoque das atividades comumente designadas como interpretação de texto, no entanto, fica, muitas vezes, restrita a tarefas que levam os alunos a retirar de textos impressos informações básicas, respondendo a questões que lhe foram apresentadas. Para uma possível mudança dessa prática, compreender o processo de produção de sentido torna-se fundamental ao professor. Está em jogo uma postura metodológica assumida pelo professor .

Nesse contexto, cito os PCN ( Parâmetros Curriculares do Ensino Médio) que apontam uma direção ao trabalho do professor de Língua Portuguesa, apresentando uma “concepção dialógica de linguagem”, na qual é preconizada uma análise não só gramatical, como também de textos:

Toda e qualquer análise gramatical, estilística, textual deve considerar a dimensão dialógica da linguagem como ponto de partida. O contexto, os interlocutores, **gêneros discursivos**, recursos utilizados pelos interlocutores para afirmar o dito/escrito, os significados sociais, a função social, os valores e o ponto de vista determinam formas de dizer/escrever.” ( ME, 1999, p.44).

Nessa citação, também há referência ao termo “gênero discursivo”, noção relevante ao processo de interpretação de texto, porque, de forma ampla, quando nos deparamos com um texto e identificamos o seu gênero, já estamos produzindo sentidos, uma vez que o gênero faz parte de uma cultura, apresentando elementos característicos. Segundo Bakhtin (1992), a noção de gênero está ligada a tipos estáveis de enunciados presentes no uso da língua. É como se houvesse uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de um determinado uso da linguagem, que corresponde a um certo modo de organizar as idéias e recursos expressivos, orientando o seu uso em uma dada cultura. Posteriormente, nesta dissertação, desenvolvo mais especificamente esse conceito.

É claro que uma atitude já é tomada pelo leitor ao reconhecer um determinado gênero. Há, portanto, uma sabedoria que é ativada pelo leitor inserido em uma cultura. Para Maingueneau (2002), todo texto pertence a um gênero. Identificando-o, o leitor apresenta uma reação, um comportamento:

Mesmo não dominando certos gêneros, somos geralmente capazes de identificá-los e de ter um comportamento adequado em relação a eles. Cada enunciado possui um certo estatuto genérico, e é baseando-se nesse estatuto que com ele lidamos: é a partir do momento em que identificamos um enunciado como um cartaz publicitário, um sermão, um curso de língua etc., que podemos adotar em relação a ele a atitude que convém. Sentimos no direito de não ler e de jogar fora um papel identificado como folheto publicitário, mas guardamos um atestado médico a ser entregue a nosso chefe. (MAINGUENEAU,2002,p.44).

Trago, assim, a questão do gênero de discurso, porque esse conceito não deve ser ignorado no processo pedagógico que envolve a interpretação de textos ou enunciados. Em conseqüência, é fundamental que, na escola, o professor trabalhe os diversos gêneros de discurso, possibilitando ao aluno uma experiência de interpretação que envolve diversas linguagens. Dessa forma, o professor deve

desenvolver trabalhos não só com textos verbais (narrativas, crônicas, resenhas, contos, poemas, textos informativos e explicativos), como também com aqueles que manifestam linguagens não-verbais (audiovisuais) e são veiculados, por exemplo, pela mídia televisiva.

Neste trabalho, descarto desde já uma posição maniqueísta que leva a pensar a televisão como “boa” ou “má”. Busco, então, explicitar o que entendo, aqui, como “televisão” e como “programa”. Machado (2000) afirma:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. (MACHADO, 2000, p.19-20).

Em relação ao termo “programa”, o qual, por ser discutido por diferentes teóricos, não representa um consenso, faço referência ao conceito de Arlindo Machado, já referido, que faz a seguinte afirmação:

Programa é qualquer série sintagmática que possa ser tomada como uma singularidade distintiva, com relação às outras séries sintagmáticas da televisão. Pode ser uma peça única, como um telefilme ou um especial, uma série em capítulos definidos, um horário reservado que se prolonga durante anos, sem previsão de finalização, e até mesmo a programação inteira, no caso de emissoras ou redes “segmentadas” ou especializadas, que não apresentam variação em blocos. (MACHADO, 2000, p.27).

Dessa forma, ao selecionar um programa da TV, está-se trabalhando com uma série sintagmática que apresenta características próprias. Além disso, penso que todo programa de televisão traz à tona um determinado gênero no sentido de Bakhtin(1992), que vai corresponder a um modo de trabalhar uma matéria televisual.

Na mídia televisiva, os gêneros existem em grande quantidade e se modificam com o tempo. Nesta dissertação, analiso o programa de auditório **Hora da Verdade**, pertencente ao gênero que está fundado no diálogo oral encenado ao vivo. Para seu estudo objetivado, busco deter-me nesses diálogos orais que se mostram no programa. Para isso, transformei-os num texto escrito. Esse texto, enquanto intradiscursivo, é tomado para análise discursiva. Análise que corresponde a um modo de leitura que se relaciona à minha interpretação.

Este trabalho torna-se significativo à medida que apresenta subsídios a uma atividade pedagógica que envolva esse gênero, que tem na mídia um lugar significativo. Portanto, olhar para ele, analisar os efeitos de sentidos possíveis que nele circulam é fazer despontar uma crítica a esse tipo de programa e ao contexto social atual que faz emergir um programa desse estilo. Estou pensando sobre a relação entre sociedade e televisão, pois percebo que esse meio de comunicação não só se apropria dos sentidos que circulam em uma cultura, como também produz sentidos, influenciando na forma como o sujeito se vê e vê o mundo. Pode-se dizer que a televisão promove um processo de interpelação do sujeito à medida que orienta-o para certas posições, interferindo em seus hábitos e em sua forma de pensar. Estou querendo salientar que esse meio de comunicação opera sobre a constituição do sujeito. Daí a importância de se investigar o modo como isso ocorre. Estudar a linguagem da televisão e seus efeitos de sentido é também compreender o modo como nossa sociedade age e pensa. Por essa razão, como já referi, é fundamental que a televisão tenha um espaço em sala de aula, faça parte das práticas escolares, porque ela está na vida de jovens e adultos de todas as camadas sociais. Esses aprendem modos de ser e estar no mundo nesse espaço de cultura.

Fischer enfatiza:

A TV – poderíamos dizer – opera como uma espécie de processador daquilo que ocorre no tecido social, de forma que “tudo” deve ser narrado, mostrado, significado por ela. Não há dúvidas, por exemplo, de que a TV seria um lugar privilegiado de aprendizagens diversas; aprendemos com ela desde as formas de olhar e tratar nosso próprio corpo até modos de compreender diferenças de gênero (...), diferenças políticas, econômicas, étnicas, sociais, geracionais. (FISCHER, 2001, p.16).

É interessante ainda salientar que esse meio tem no discurso oral uma base fundante. Segundo Machado (2000), a televisão é herdeira direta do rádio e, embora atualmente ela utilize recursos gráficos computadorizados, continua oral como nos primórdios de sua história. Ele ainda frisa que a parte mais significativa de sua programação segue dependendo de uma maior ou menor eloquência no uso da palavra oralizada por parte, por exemplo, de um apresentador, de um debatedor ou de um entrevistado, recurso esse muito usado, inclusive por não exigir tantos recursos técnicos e econômicos. Machado afirma:

Essa disponibilidade para o discurso oral, de um lado, desviou a televisão para a facilidade, a comodidade e a banalidade dos talk shows, em geral voltados para a celebração de suas próprias estrelas, ou para algumas de suas derivações ainda mais degeneradas, como os programas de auditório e os reality shows (programas de intrigas domésticas e agressões físicas ou verbais). (MACHADO, 2001, p.72).

De forma geral, talvez devido a esse caráter oral, enfatizando a figura de Márcia Goldschmidt, **Hora da Verdade** se enquadra naquele tipo de programa de auditório que “presta serviços” psicológicos à população, pois quer juntar a apresentação de situações “escandalosas” ao auxílio às pessoas envolvidas. Com esse propósito de prestar auxílio, há também o programa **Linha Direta**, analisado por Kleber Mendonça (2002), em sua dissertação na linha da Análise de Discurso sob a perspectiva semiótica. Segundo ele, esse programa representa uma nova

forma de produzir notícias, que tem a pretensão de não só veicular entretenimento e informação, como também de resgatar a cidadania perdida em meio ao caos produzido pela violência. Em seu estudo, ele afirma que a emissora quer ultrapassar o *status* de divulgadora de informações, assumindo o de “utilidade pública”. Em relação a esse programa, ele escreve:

A “interatividade” mediática passou a ser articulada (...) a uma nova forma de produção de “notícias”. Uma construção elaborada a partir de uma complexa rede de significação que irá intercalar a simulação – construída a partir de elementos próprios à teledramaturgia – com as informações jornalísticas sobre o acontecimento real. Esta nova forma de “empacotar” a realidade será a maneira encontrada pelo programa para combater a “violência cega” que nos assola”. ( MENDONÇA, 2002, p.17).

O hábito de ver televisão consome boa parte do tempo de nossos estudantes. Não há, portanto, como ignorar a presença da televisão. Ela dita padrões de comportamento, lança modas e gíria, cria hábitos de consumo, molda a opinião pública, reforça discursos, estabelece padrões morais e estéticos, dissemina valores e crenças e até alimenta mitos. Com isso, ela se constitui em um dos principais referenciais cognitivos dos alunos. Assim, com a análise e interpretação de gêneros televisivos, a escola estará colaborando para a criação de telespectadores que não se submetem passivamente às “verdades” por ela preconizadas, questionando-os para formar uma posição.

Embora o mundo esteja marcado pela aceleração tecnológica e pelas crescentes influências dos meios de comunicação, há, na escola, um descompasso entre a prática pedagógica e linguagens ainda não institucionalizadas, como, por exemplo, a da televisão. Isso provoca uma distância, cada vez maior, entre a cultura “ensinada” pelos professores e aquela apreendida pelos alunos fora do espaço da sala de aula. Essa cultura que está além das paredes da sala de aula é que deve ser

discutida. Educar para a cidadania requer, com certeza, uma análise das linguagens que circulam em uma sociedade, bem como suas condições de produção e de circulação.

Para isso, a noção de gênero funciona também como um instrumento para a análise de programas televisivos, que estão presentes tanto na vida dos professores como na dos alunos. É visível que a televisão está incorporada no cotidiano das pessoas. É compreensível também que os temas por ela tratados, em seus diversos gêneros, terminam circulando na escola e são objeto de comentários e discussões por parte dos alunos. Isso significa que os sentidos produzidos por eles não se restringem a uma sala de recepção, mas circulam por outros espaços. Dessa forma, é fundamental que os educadores se aproveitem desses sentidos e apresentem uma intervenção pedagógica via um trabalho que possibilite a interpretação. Entretanto, na prática, essa atividade é esquecida, muitas vezes porque o próprio professor não se sente capacitado para desenvolvê-la por não apresentar subsídios teóricos para tal. Citelli (2000) avalia que, quando isso acontece, ocorre uma perda educativa, pois a escola não estaria colocando em discussão os sentidos gerados pela televisão e não estaria trabalhando para a construção da cidadania. Para ele, essa atitude acontece por duas razões:

Em primeiro lugar, as disciplinas e as áreas de trabalho nas escolas deixam escapar a oportunidade de um diálogo mais vivo com as mensagens televisivas, que, afinal, fazem parte do cotidiano dos alunos. Em segundo lugar, dificulta-se a discussão, o questionamento, a análise do discurso da televisão no interior das salas de aula. Tal procedimento revela-se, em última instância, uma forma pouco educativa, pois abandona à lógica dos próprios veículos os sentidos das mensagens neles gerados. (CITELLI, 2000, p.28.).

Como os sentidos que circulam na mídia televisiva fazem parte de nossa

cultura e interagem com a nossa visão do mundo, a escola, em qualquer nível de ensino, não pode colocar em segundo plano os textos televisivos. Isso se comprova com a pesquisa realizada por Pillar (2001), na qual identificou as influências da televisão na educação do olhar de crianças de 3 a 6 anos, através da leitura de reproduções de obras de artes plásticas. Segundo a autora, quanto menor a criança, mais informações ela adquire da televisão. Com o tempo, é claro, a televisão divide espaço com outras formas de experiências pelas quais a criança passa. Como resultado, a pesquisadora constatou o diálogo que a criança estabelece com os textos televisivos:

Nas leituras das imagens, as relações que as crianças estabeleceram com as imagens eletrônicas foram através da identificação das figuras com personagens dos programas televisivos ou com animais, equipamentos eletrônicos, elementos de outras culturas, os quais elas só conheciam através das imagens da televisão. (PILLAR, 2001, p.137).

Essa pesquisa tornou-se uma fonte para subsidiar o trabalho realizado pelos professores de educação infantil, mostrando a importância de se incluir a análise de textos televisivos no processo de ensino/aprendizagem. Pillar ainda frisa que discutir com crianças o que lhes é apresentado em seu cotidiano constitui-se em um modo de “ajudá-las a desvelar os estereótipos e as manipulações exibidas na televisão” (PILLAR,2001,p.137).

Mas essa influência, com certeza, não se restringe apenas às crianças, por isso é importante que a escola desenvolva atividades em todas as séries de ensino para que seus alunos possam ver criticamente a TV, ou seja, possam “aprender” a ver TV. Se tomarmos, por exemplo, o tema da violência, podemos verificar, através de pesquisas citadas por Pillar (2001), que a violência intensiva na TV pode produzir

violência na vida real, já que os telespectadores podem até ficar insensíveis por verem muitas cenas agressivas. Ela frisa que:

Nas conclusões, os pesquisadores afirmam que conseguiram provar algo que as emissoras de televisão sempre tentaram negar: crianças e adolescentes imitam fortemente os maus comportamentos a que assistem na televisão.

Através da mídia, há a normalização da violência, decorrente da intensa disseminação de imagens e sons de violência e agressividade – reais e fictícias. (PILLAR, 2001, p.66).

Trago aqui essa citação, justamente porque, neste trabalho, analiso o programa **Hora da Verdade**, que tem como uma de suas características o bate-boca entre seus participantes, nos limites de uma agressão verbal. Programas assim mostram esse tipo de violência e têm um bom público. Segundo Pillar:

Programas como “Aqui e Agora”, “Márcia” e “Ratinho” são produzidos com foco na violência, na desgraça alheia, dando a impressão de algo improvisado, ao vivo. São produções onde as discussões vulgares são incentivadas, tanto através de agressões verbais como através de brigas com socos, quebra-quebra de cadeiras, puxões e empurrões. Tudo bem filmado, com trilha sonora e com auditório. (PILLAR, 2001,p.66).

Não obstante, na análise a que me proponho, não focalizo a influência das cenas agressivas na vida real, mas apresento, entre outros aspectos, a presença do grotesco (conceito desenvolvido na parte teórica), que se relaciona com as agressões verbais. Percebo, portanto, a necessidade de se trabalhar com esse tipo de gênero televisivo, já que a formação de um professor de língua portuguesa está um pouco distante das análises dos textos que circulam nos meios de comunicação. Assim, penso que esta dissertação pode se tornar também uma base de apoio ao professor que deseja elaborar atividades com esse gênero televisivo. Conforme Adilson Citelli, a escola deve se tornar uma instância para o desenvolvimento da interpretação de diversas linguagens, instrumentalizando-se para compreender

melhor a produção de sentido nos meios de comunicação:

A escola, enquanto instituição privilegiada no contexto da formação da sociabilidade, deve otimizar o seu papel, ampliando o conceito de leitura e de aprendizagem, equipando-se para entender melhor os significados e os mecanismos de ação das novas linguagens, interferindo para tratar as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa à luz do conceito de produção dos sentidos, algo que se elabora por uma série de mediações e segundo lugares específicos de constituição, que incluem interesses de grupos, valores de classes, simulacros, máscaras, etc. (CITELLI, 2000p.35).

Com a reflexão nessa mesma direção, Ferrés (1996) também critica a escola por não preparar o cidadão para a prática de ver televisão. Por preocupar-se apenas em reproduzir o conhecimento, fica defasada em relação ao mundo que está em constante transformação. Também ele enfatiza que a televisão também forma consciências, como a escola, e se surpreende que a própria instituição escolar não tenha ainda se voltado a esse meio:

Hoje a televisão tornou-se o instrumento privilegiado de penetração cultural, de socialização, de formação de consciências, de transmissão de ideologias e valores, de colonização. Por isso é surpreendente que a instituição escolar não tenha somente deixado que essa hegemonia na educação lhe fosse usurpada, mas que ainda assista, impassível, ao processo de penetração da cultura audiovisual, sem oferecer sequer modelos de interpretação e de análise crítica para as novas gerações. (FERRÉS, 1996, p.10).

Nessa direção, Fischer (2001) afirma que um trabalho pedagógico com materiais televisivos conduz a uma leitura sobre os tipos de linguagens que a televisão veicula, percebendo-a como um objeto cultural, social e político. Para a autora, o ato de consumir imagens, entreter-se e informar-se diante das imagens da TV constitui práticas relacionadas a processos de produção de sentido na sociedade. Dessa forma, ela acredita que compreender a complexa trama de significações que estão presentes no texto televisivo é uma atividade

eminentemente educativa e pedagógica. Em função disso, apresenta um roteiro de análises de materiais de cinema, TV e vídeo que utiliza com alunas de graduação do Curso de Pedagogia. Frisa, entretanto, que a formação do professor para desenvolver um trabalho pedagógico com os textos que circulam na mídia é condição fundamental. Nesse roteiro, ela explicita questões que direcionam a atividade de análise: Que tipo de programa é esse? A quem se endereça? Qual a estrutura básica do programa? No programa, quem fala e de que lugar fala? Com que linguagens se faz esse produto? Que discursos e representações culturais estão em jogo nesses programas?

Com esse roteiro, a autora afirma seu desejo de ampliar inclusive a noção de currículo escolar, já que esse possibilita uma investigação sobre nossa cultura, as relações de poder, os modos de constituir sujeitos e de interpelar indivíduos e grupos sociais:

O que desejo é mostrar as muitas possibilidades de estudo da TV (...): de ampliar a compreensão a respeito do currículo escolar, de modo que este incorpore decisivamente os tantos aspectos da cultura na prática pedagógica, os tantos saberes que circulam na sociedade e que participam da formação de crianças e jovens – entre os quais estão certamente os saberes e práticas tratados nas imagens, textos e sons produzidos e veiculados pela televisão. (FISCHER,2001,p.92).

Pensando sobre esses saberes que circulam na sociedade e na televisão, Ferrés analisa as estruturas dos programas de televisão e faz uma relação entre os sentidos conhecidos e desconhecidos e o telespectador. Ele diz que o jogo entre a repetição e a novidade satisfaz, por um lado, a necessidade de segurança e, por outro, a necessidade de surpresa, mostrando que o previsível atua como um controle sobre um relato ou situação e que a novidade, como forma de evitar a

monotonia. Enfatiza:

Na televisão o previsível é determinado pelas estruturas genéricas dos diversos modelos comunicativos. Geralmente sabe-se o que esperar de um western, de um filme de suspense, de um musical ou de uma comédia. Conhece-se a estrutura básica de um telejornal ou de **um programa de auditório**. O imprevisível, por sua vez, vem determinado em cada caso pela situação.

O imprevisível-desconhecido produz o prazer da novidade, da surpresa, da descoberta. Mas em doses excessivas pode ser desconcertante e provocar insegurança. O previsível-conhecido atua, então, como contraponto. Produz-se no telespectador um jogo dialético: o previsível permite manter o controle sobre o relato e sobre a situação, mas a novidade da situação evita a monotonia. ( FERRÉS, 1994, p.42).

Essa lógica de que a televisão trabalha com o previsível e imprevisível leva-me a pensar que, nesse meio, saberes estereotipados têm uma função de aproximar o telespectador de um determinado programa, não o desestabilizando. O que ele vê e ouve, ele já viu e já ouviu. Na busca pela audiência no mundo da velocidade, uma idéia já conhecida é facilmente assimilada. Nesse contexto, parece que a televisão não é muito propícia à formulação do pensamento, justamente porque o ato de refletir exige um tempo, que não é o da urgência. Nesse meio, quando se tenta argumentar, defender um ponto de vista, há a apropriação das idéias feitas, estereotipadas, que reproduzem o previsível, o já dito. Essas idéias são aceitas por um grande grupo, são banais, convencionais e comuns. E, por serem aceitas, resolve-se o problema da recepção, preocupação fundamental desse meio de comunicação. A questão da audiência está em jogo.

Nessa direção, Bourdieu (1997) afirma que a utilização do lugar-comum na comunicação faz parte da conversação, que se torna instantânea. Para ele, esse fato se opõe à formulação de um pensamento, que necessita de tempo e de reflexão. Afirma:

Os “lugares-comuns” que desempenham um lugar enorme na conversação cotidiana têm a virtude de que todo mundo pode admiti-los e admiti-los instantaneamente: por sua banalidade, são comuns ao emissor e ao receptor.

Ao contrário, o pensamento é, por definição, subversivo: deve começar a desmontar as “idéias feitas” e deve em seguida demonstrar.(...). Isso leva tempo; é preciso desenvolver uma série de proposições encadeadas por “portanto”, “em conseqüência”, “dito isto”, “estando entendido que”... Ora, esse desdobramento do pensamento *pensante* está intrinsecamente ligado ao tempo” (BOURDIEU, 1997, p. 40-41).

Essa citação reforça que a presença de sentidos estereotipados na mídia televisiva provoca identificação imediata com o telespectador, pois ele se depara com um saber conhecido. Se a mídia televisiva usa e abusa desse recurso para conseguir audiência, isso já é característica do texto televisivo. Com esse pressuposto, ao me propor à análise de um gênero televisivo para subsidiar um trabalho pedagógico, fiz uma escolha. Dentre as interrogações apresentadas por Fischer (2001) em seu roteiro, a que me referi, detive-me mais, nesta dissertação, àquela que questiona sobre as linguagens presentes no produto televisivo. Sem querer abraçar a totalidade dessas linguagens, mais especificamente, busco debruçar-me sobre as falas, procurando apontar, nessa materialidade lingüística, entre outros efeitos de sentidos, aqueles que remetem à presença do lugar-comum, discutindo como os estereótipos funcionam no referido programa.

Ao levar para a sala de aula o gênero programa de auditório, o professor poderá refletir com seus alunos sobre os sentidos que circulam em nossa sociedade e como se dá essa produção em uma época de velocidade, de urgência. Registro ainda que, considerando a presença de sentidos estereotipados, o professor pode desenvolver um trabalho com os alunos sobre esse fato. Isso poderá subsidiá-los nas atividades de produção textual, nas quais se propõe que o aluno seja capaz de discutir e formular seus pontos de vista, produzindo seus próprios sentidos com a

sua interpretação.

A utilização do lugar-comum em um texto, principalmente nos argumentativos, é considerada por teóricos da lingüística textual um aspecto que o desqualifica. Val (1991), posso apontar, analisou textos de vestibulares de alunos que ingressariam na UFMG, em 1983. Entre os aspectos que ela verificou está o item informatividade, que é compreendido como a capacidade de o texto acrescentar ao conhecimento do receptor informações novas e inesperadas. Nesse contexto, ela se refere ao uso do lugar-comum como elemento previsível de um texto, desqualificando-o por apresentar baixa informatividade. Trata-se, pois, de uma concepção normativa/prescritiva de bem escrever, baseada em critérios que têm em vista uma seleção, como, por exemplo, o vestibular.

Já Cláudia Pfeiffer (2003), na perspectiva da Análise de Discurso, ao estudar o uso dos clichês pelos alunos, em seus textos, não os concebe como algo que possa ser eliminado, já que é constitutivo do processo discursivo. Concordando com a autora, penso que, se o lugar-comum permite uma comunicação imediata, uma identificação entre interlocutores e é inerente à linguagem, o professor deve propor atividades, nas quais o uso do lugar-comum também aparece de forma criativa e não soe como um defeito. Nesse contexto, a escola torna-se um espaço não da reprodução, mas da produção de novos sentidos. Assim, trabalhar com o gênero de auditório em sala de aula é um meio para que o aluno possa perceber o quanto estamos envolvidos culturalmente por dizeres, que são clichês, e o quanto os reproduzimos em nossas enunciações. Cabe ao professor salientar que o uso do clichê corresponde a uma forma como os sentidos se mantêm na vida social por

meio da linguagem. Há diferentes modos de evidenciação dos estereótipos, é preciso refletir sobre esse uso. O apelo ao clichê pode dificultar a produção do sentido novo, pode representar, assim, uma insistência na reprodução de modelos desgastados. Porém, apropriar-se do clichê de uma forma inusitada exige reflexão sobre o uso da língua, significada pelo sujeito no contexto. Para isso, não há uma só fórmula. Eis, portanto, um desafio para os professores que trabalham com linguagens.

## 2. PROGRAMA DE AUDITÓRIO HORA DA VERDADE

Historicamente, os programas de auditório na televisão, até alguns anos atrás, utilizavam uma fórmula bastante simples. Tinham como principais quadros: apresentações musicais, entrevistas com artistas e gincanas com participações de telespectadores e pessoas famosas. Um dos principais apresentadores foi Abelardo Barbosa, o Chacrinha, considerado um “fenômeno de comunicação de massa”. Usava um traje que combinava, por exemplo, minissaias com botinhas Luis XV, babados, chapéu de pirata. Falava ditos jocosos com rimas do tipo: “Olá, seu Ferramenta / Você cai ou se arrebenta”. Fazia gestos típicos como traçar círculos no ar com o dedo para indicar o comercial, empurrava os outros com a barriga e apertava a sua buzina. Criava um clima de circo no mundo do consumismo. Segundo Sodré (1971), Chacrinha representava o bobo da corte, mostrando o ridículo de nossa seriedade como sociedade de consumo, jogando bacalhau na cara de quem não tem dinheiro para comprá-lo, mas consome televisão. Para esse autor, o Chacrinha era um palhaço adaptado ao meio televisivo, revelando estereótipos sociais.

Nos últimos anos, porém, esses programas assumiram um tipo de sensacionalismo, vinculado a imagens de aberrações físicas, brigas e bate-bocas ao vivo no palco, que correspondem a uma espécie de “lavagem de roupa suja em público”. O programa **Hora da Verdade**, com Márcia Goldshimidt, exibido pela Rede Bandeirantes de Televisão nos anos de 2002 a 2003, das 16h às 18h, encaixa-se nessa lógica. Nele, dramas familiares mais íntimos são transmitidos ao Brasil inteiro. Ironicamente, as pessoas revelam publicamente um segredo que não tinham coragem de contar em casa. Temas como homossexualidade, impotência sexual, incesto, traição, gravidez na adolescência, aborto, amores obsessivos, perdas amorosas, aberrações físicas são abordados.

Esses dramas familiares são dissecados ao vivo em diversos quadros do programa: a) o desabafo, que se constitui em uma narração de um fato emotivo e, muitas vezes, sensacionalista em forma de um curta metragem; b) o quadro do detetive, que segue e filma os passos de uma pessoa por solicitação de outra para que se possa descobrir um possível ato de traição; c) o depoimento, formado pela fala de uma pessoa que se expõe para contar um terrível problema que está vivenciando para que possa receber auxílio da produção do programa ; d) o quadro revelação, no qual as pessoas vão, ao vivo, contar um segredo ou tentar resolver conflitos. Ao fazer as suas intervenções nos quadros, a apresentadora não está isenta de posição, não é neutra. Ao dizer, ela freqüentemente explicita um ponto de vista sobre a polêmica apresentada sem uma reflexão consistente, fazendo generalizações. Entretanto, é aplaudida pelo público e, provavelmente, pelo espectador que lhe dá audiência.

Este programa tem como base o diálogo. A apresentadora, ao trazer uma situação na qual os participantes estão passando por um sofrimento, por um momento difícil ou de dúvida, estabelece um diálogo entre eles, a fim de que surja a “verdade”, que venha a esclarecer um fato. Essa verdade está ligada em muitos quadros à revelação de um segredo ou de uma história impressionante, que quebra com os padrões culturais estabelecidos na sociedade ou até de um sentimento sufocado que alguém não teria coragem de expor.

Com base nessa lógica, Márcia Goldschmidt procura criar um clima de suspense no ar, procurando atrair o telespectador que fica curioso, até o momento da revelação. Praticamente, para criar esse clima de mistério e suspense, usa enunciados interrogativos. Apresento alguns exemplos. Em um dos quadros, Dona Nilva, uma senhora viúva há sete anos, com aproximadamente 70 anos, casada há dois anos, reclama que não teve ainda noite de núpcias. Márcia pergunta: “Mas por quê?”, “Mas Dona Nilva, se não resolver o problema, como vai ficar?”. Outro exemplo: uma mulher se prostituiu e perdeu a filha para a sogra. Márcia pergunta: “Ela é a mãe, eu preciso saber: por que a senhora tem a guarda?”. Na abertura do programa, como estratégia para chamar atenção, ela apresenta os casos que serão veiculados a partir de uma interrogação: “O que você faria para acabar com o seu sofrimento e ter sua filha de volta?”. “Se você tivesse levado um fora, gostaria de conhecer novos pretendentes?”. Por que um rapaz afirma que precisa desmascarar uma pessoa famosa?”. Outro início de um programa: “O que um casal tem de diferente dos outros?”. “Como os pais vão reagir sabendo de dois segredos que a filha esconde?”.

Ricardo Valladares (2003a) publicou na revista *Veja* de 11 de junho, número 1806, uma reportagem que se refere aos programas de auditório, intitulada: *Sangue, Lágrimas e Escândalo*. Ele enfatiza que, no momento, o final de tarde na televisão brasileira não está mais marcado por programas leves, convertendo-se em um “bolsão de mau gosto”, fruto de uma busca por audiência, que é atingida a partir da exploração dos “dramas humanos”. Ele cita os seguintes programas: **O Repórter Cidadão**, da Rede TV, **Cidade Alerta** e **Verdade do Povo**, da Rede Record e, também, **Hora da Verdade**, da Rede Bandeirantes, programa aqui focado.

Esses “dramas humanos”, apresentados como reais, nem sempre o são. Em sua reportagem, ele faz também uma denúncia, dizendo que alguns casos exibidos em **Hora da Verdade** seriam armação, embora a apresentadora abra o seu programa com a seguinte fala: “Sem máscara e sem rodeios, a vida como ela é”. Conforme Valladares, há dois meses, a paulistana Neide procurou a produção de Márcia, porque queria ajuda para reconciliar-se com a filha de 16 anos, com quem havia brigado. A história não interessou ao programa, mas seu nome foi anotado. Segundo a versão de Neide, poucos dias depois, ela fazia as unhas, quando um produtor de **Hora da Verdade** entrou em contato com ela. Queria saber se Neide aceitaria participar de um quadro inventado e se conhecia algum rapaz com cerca de 20 anos que topasse contracenar com ela, no papel de namorado impotente. Sempre de acordo com Neide, ela aceitou a proposta do produtor e sua amiga manicure convenceu o filho Anderson Lima de Araújo, de 19 anos, a atuar no quadro. Salvo um pequeno tropeço – a certa altura, Neide chamou seu amado de “Emerson” - tudo ocorreu bem na apresentação. Os “namorados” haviam ensaiado nos bastidores e bateram boca por vinte minutos em cena.

Em seu texto, ele ainda mostra a posição de Márcia frente ao fato. Segundo ela, seu programa não compra histórias forjadas. Apenas oferece a cada participante “um dinheirinho como ajuda de custo”. A própria Rede Bandeirantes nega ter conhecimento de armações no programa que veicula e afirma que todos os participantes do **Hora da Verdade** assinam documentos atestando a veracidade das histórias que vão ao ar. Segundo o vice-presidente da emissora, Marcelo Parada, “Se ficar evidente que a Bandeirantes foi vítima de uma fraude, tomaremos as providências legais cabíveis”. Talvez, em função de todas essas situações-problemas e também por outros interesses, como conquista por maior audiência, Márcia migrou para o domingo, apresentando um novo programa denominado de **O jogo da vida**, com quadros diferenciados e mais leves, que têm o foco no relacionamento amoroso. Isso aconteceu no ano de 2004.

Apresentei aqui uma síntese, descrevendo os principais quadros do programa e também uma polêmica envolvendo a elaboração de um deles apenas para ilustrar. O fato de ele ser ou não uma montagem, não será o foco de minha pesquisa. Neste trabalho, como já mencionei, vou me deter nas enunciações que compõem o diálogo que se processa no programa, procurando examinar o aparecimento de sentidos estereotipados.

## REFERENCIAL TEÓRICO

### 3.1. Análise discursiva e interpretação

O primeiro aspecto abordado, em Análise de Discurso (AD), por Michel Pêcheux (1993), no texto *Análise Automática do discurso* (AAD-69), refere-se a uma crítica à forma como a língua era (é) estudada na prática escolar realizada a partir de textos. Esse autor apresenta questões que, ainda hoje, transitam nas discussões sobre ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa: “De que fala esse texto?”, “Quais são as idéias centrais contidas no texto?” e “ Este texto está em conformidade com as normas da língua?”. Em sua crítica, diz que essas perguntas estão ligadas à forma de estudar linguagem como se a língua fosse transparente e homogênea, isto é, como se ela servisse apenas para falar de algo que independe dela, como se não houvesse deslizamentos de sentidos a cargo dos seus usuários.

Procurando pensar a linguagem de forma diferenciada, Pêcheux vai desenvolver a AD refletindo sobre a relação da linguagem/pensamento/mundo, destacando a idéia de que essa relação não é direta, não é unívoca. Com essa

visão, ele questiona o processo informacional, ou seja, de utilização da linguagem como expressão de informações de um dado emissor e a concepção de signo como abstrato elaborada por Saussure. Assim, vai postular a não-transparência da língua, a qual não será mais vista como um sistema fechado em si mesmo que independe da vida social. Isso repercute automaticamente na forma como se compreende teoricamente o processo de leitura/interpretação. Ele abre as portas para um novo enfoque de texto que estará ligado ao conceito de discurso.

A seguir, especificarei apenas alguns conceitos fundamentais da Análise de Discurso que são importantes para este trabalho. Não me proponho aqui a retomar toda a história dessa disciplina, a qual é formada pelas reflexões que o próprio Pêcheux realizou sobre sua teoria, que passou por três fases principais. Teixeira (2000) faz, inclusive, também um reflexão, interrogando as articulações teóricas de Pêcheux a partir da ótica da psicanálise.

Em seus postulados, Pêcheux prefere falar em sujeitos produtores de sentido. Ele recusa a existência de um sujeito intencional na origem das enunciações. Em consequência, marca uma ruptura com a epistemologia que considera que o conteúdo de uma palavra poderia ser transmitido num processo de comunicação, mediante uma intenção. Dessa forma, afirma que os sentidos são produzidos pelos sujeitos através de relações imaginárias. Para isso, ele reformula o esquema informacional de comunicação elaborado por Roman Jakobson (1969) na obra *Linguística e Comunicação*. Esse autor, para explicar sua teoria funcionalista, compreende a comunicação como um processo. Nele, a mensagem (D) é considerada como seqüência verbal, a qual é emitida por um emissor (A), que tem o

poder de criá-la, codificá-la e direcioná-la para um receptor (B), o qual tem o poder de decodificá-la. A comunicação é vista a partir da presença de um emissor e de um destinatário que se apropriam de signos que têm a capacidade de representar o real, enfatizando-se a idéia de que o sentido é transmitido. Com uma outra visão desse processo, Pêcheux ressalta que vai trabalhar com “efeitos de sentido” e discurso e não com o termo mensagem (D). Ele postula:

Observamos que, a propósito de ‘D’, a teoria da informação (...) leva a falar de mensagem como transmissão de informação: o que dissemos precedentemente nos faz preferir aqui o termo discurso, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B (PÊCHEUX, 1993, p.82).

Pêcheux compreende os elementos A e B não como designando pessoas físicas, mas como lugares, posições em uma formação social. Ele, inclusive, exemplifica, dizendo que, no âmbito econômico, há os lugares do patrão, do funcionário de repartição, do operário, que são marcados por determinadas propriedades, as quais designam uma posição que é representada no processo de produção de discurso. Segundo ele:

(...) o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro . (p.82).

Com esse novo enfoque, a AD deixa de lado os termos emissor e destinatário, originários do modelo informacional, e desenvolve o conceito de sujeito e de discurso. Enfoca a língua enquanto produção dos sujeitos, que, por meio de suas falas, ocupam determinadas posições e atualizam discursos. Estabelece a relação da língua com a exterioridade, ou seja, com a história, apresentando o seu

conceito de “condições de produção de discurso”, que é de natureza sócio-histórica. Dessa forma, compreende-se a língua em uso pelos sujeitos como o lugar da materialização de discursos. O objeto da AD, portanto, é o discurso, que, para Pêcheux (1993) é efeito de sentidos entre locutores, ou seja, todo discurso produz diferentes sentidos possíveis conforme as condições de produção em que os enunciados desse discurso são atualizados. É no discurso que se explicita o modo de existência da linguagem, pois a linguagem, enquanto discurso, é modo de produção social de sentidos. Assim, ela não é neutra, pois representa posições subjetivas e sempre atualiza sentidos, dialogando com enunciações anteriores.

Friso as possibilidades de sentidos vários que deslizam quando discursos são atualizados entre interlocutores. Não há um único sentido. Pêcheux afirma:

Todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro. (...). (PÊCHEUX, 2002, p. 53).

Para o analista de discurso, o autor aponta o seguinte caminho:

Todo enunciado, toda seqüência de enunciados é, pois, lingüisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso. (p.53).

Nessa linha, compreendo a língua como não-transparente, mas carregada, ela mesma, de significações, pois há sempre um discurso-outro que a atravessa, e essa é uma condição inerente. Assim, a interpretação do analista, que passa pela materialidade lingüística, envolve a sua descrição. Pêcheux deixa claro que:

a descrição de um enunciado ou de uma seqüência coloca necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e interrogações, múltiplas formas de discurso relatado) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa seqüência. ( p.54).

O analista, dessa forma, faz uma interpretação, que aqui é entendida como efeitos de sentidos produzidos frente à opacidade da língua da qual se tecem as formulações enunciadas pelos sujeitos. Os dizeres não são mensagens a serem decodificadas, o que leva a pensar que os sentidos têm a ver com o que é dito em um lugar e também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi, ou seja, com um outro enunciado. Esse lugar do outro enunciado é o lugar da interpretação, que tem a ver com uma prática discursiva que intervém no mundo. A interpretação é inerente ao sujeito que significa, a partir do lugar que ocupa. A interpretação está na base da constituição do sentido, o qual é construído por um sujeito inscrito na história, num processo simbólico. Está em jogo a relação entre o sujeito e a língua no processo de interpretar, de significar. Mutti reforça, num estudo sobre a produção de sentidos na escola:

A historicidade é um elemento chave para compreender como ocorre a relação entre o sujeito e a língua, ao produzir sentidos; é por meio desta que ele é capaz de significar, e o faz de acordo com sua experiência (...). Assim como o sujeito é determinado exteriormente, também as palavras da língua pré-existem a ele; por isso não é possível dominar completamente o sentido das palavras que usamos. (MUTTI, 1997, p.46).

Nessa direção, a interpretação não deve ser entendida como se fosse uma operação automática do sujeito, ou seja, é construção de sentidos e não descoberta dos mesmos. Portanto, não corresponde a um gesto psicológico de um indivíduo livre que age segundo suas intenções. Ele é um sujeito inscrito na história, no interdiscurso.

Segundo Orlandi (1996), há dois modos de produzir sentidos: a repetição e o deslocamento, isto é, a paráfrase e a polissemia. Ela afirma:

A interpretação se faz, assim, entre a memória institucional (arquivo) e os efeitos da memória (interdiscurso). Se no âmbito da primeira a repetição congela, no da segunda a repetição é a possibilidade mesma do sentido vir a ser outro, em que presença e ausência se trabalham, paráfrase e polissemia se delimitam no movimento da contradição entre o mesmo e o diferente. O dizer só faz sentido se a formulação se inscrever na ordem do repetível, no domínio do interdiscurso. (ORLANDI, 1996, p.68).

É interessante salientar que a repetição está relacionada à sujeição do sujeito, e o deslocamento, à resistência. A resistência à assimilação direta de um sentido pré-construído é um fator que mobiliza o sujeito a interpretar. Nessa linha, Mutti enfatiza a mudança de posição do professor no processo ensino/aprendizagem frente a essa concepção de interpretação:

Na escola, então, é preciso que os professores dêem sentido às velhas práticas a que se submetem, questionando as próprias palavras que as referem, a partir de sua experiência. É preciso, ainda, cientes de sua responsabilidade como profissionais, que promovam aos alunos condições para que eles possam manifestar "gestos de interpretação".(MUTTI, 1997,p.47).

Realizar um gesto de interpretação é construir um sentido, formulá-lo lingüisticamente, em um contexto sócio-histórico dado específico do sujeito que enuncia. Na verdade, falo de uma interpretação particular que se constitui como sendo uma interpretação possível de um sujeito que se vale da língua para significar e que não é a fonte nem a origem do sentido, pois está inserido em uma rede de memória discursiva. Nessa direção, na análise do *corpus* selecionado, busco realizar uma possível interpretação, identificando marcas lingüísticas, que apontam para sentidos estereotipados que identifiquei, tendo como base que o processo de significação vem carregado de uma memória discursiva.

### 3.2. Discurso e memória do dizer

Cabe agora enfatizar, tendo em vista a presente pesquisa, três aspectos relativos ao conceito de discurso. Conforme Eni Orlandi (2001a):

- a) a constituição de um discurso se dá a partir da memória do dizer, que está ligada ao contexto histórico-ideológico;
- b) a formulação de um discurso se dá em determinadas condições de produção e circunstâncias de enunciação específica;
- c) a circulação de um discurso se dá em certa conjuntura em um determinado meio.

Para ela, as condições de produção incluem os sujeitos em uma determinada situação de enunciação, o que seria o contexto imediato, numa visão mais estrita e, de forma mais ampla, o contexto sócio-histórico e ideológico. Os sujeitos, que não são donos de seu dizer, atualizam sentidos a partir da memória do dizer. Assim, ao se trabalhar com discurso, estamos necessariamente envolvidos com uma memória discursiva, que, segundo Orlandi, corresponde ao “saber discursivo que torna possível todo o dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada palavra.” (ORLANDI, 2001b, p.31).

Para Michel Pêcheux:

Memória deve ser compreendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador. (PÉCHEUX, 1999, p.50).

Ele apresenta a idéia de uma memória que não corresponde àquilo que foi

assimilado por um determinado indivíduo. Não são as idéias que podem ser lembradas por alguém. Na verdade, esclarece que:

(...) a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos- transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (p.52).

Esse conceito de implícito tem um papel primordial na AD. Ao analisar seqüências discursivas, vamos trabalhar com os implícitos que estão “ausentes” por sua “presença”. Esses implícitos, no entanto, não são considerados como uma forma fixa, que podem ser atualizados de modo automático. Assim, tal palavra, tal enunciado ou tal seqüência discursiva não vai remeter obrigatoriamente a um determinado implícito. Não se enfoca a enunciação considerando apenas o contexto situacional da interlocução empírica. Conforme a AD, surgem alguns implícitos que se regularizariam pela força da repetição de uma seqüência discursiva. Entretanto, segundo o autor, cada enunciação é sempre uma nova enunciação, a qual poderá desregularizar implícitos. Nesse contexto, a AD vai conceber um enunciado como profundamente opaco, em oposição à concepção transparente, já que, dele, sempre pode surgir um sentido outro. Assim, a materialidade lingüística, que o constitui, está imersa em uma rede de relações implícitas, que constituem a memória de um dizer.

Essa concepção torna-se a base para a análise que será apresentada neste trabalho, pois desejo saber sobre os possíveis implícitos, que estão “ausentes” por sua “presença”, na interpretação de uma seqüência discursiva, atualizando a memória do que já foi dito.

### 3.3. Interdiscurso e intradiscurso

Volto a enfatizar que os sentidos produzidos não são estáveis, transformam-se a cada enunciação que é sempre nova. De certo modo, todos os sentidos já ditos, em algum lugar, em outro momento qualquer, sempre terão efeito sobre uma enunciação, embora fujam ao controle de quem enuncia. Assim, o ato de dizer não é particular, já que os sentidos das palavras estão ligados a enunciações anteriores, em outras palavras, a uma memória discursiva. Orlandi, retomando Pêcheux, explica:

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas “nossas” palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. (...) Disso se deduz que há uma relação entre o já-dito e o que está dizendo que é a que existe entre o interdiscurso e o intradiscurso” ou, em outras palavras, entre a constituição do sentido e sua formulação. (ORLANDI, 2001b, p.32).

Nessa citação, são retomados dois conceitos essenciais: o interdiscurso e o intradiscurso. Segundo Pêcheux, o interdiscurso corresponde a toda uma memória discursiva, que se vincula a um determinado discurso, que é materializado em texto, o que corresponde ao intradiscurso, que é a dimensão da formulação do discurso. Nesse, encontram-se marcas lingüísticas, que apontam ao interdiscurso, cujo funcionamento se pode analisar. Assim, enfatizo a relação necessária entre esses dois termos: o intradiscurso é sempre atravessado pelo interdiscurso.

Ao falar em interdiscurso, Orlandi, retomando Pêcheux, enfatiza a idéia de memória discursiva e define interdiscurso como:

(...) o conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentado na possibilidade mesmo do dizer. Para que nossas palavras tenham sentido é preciso que já tenham sentido. Esse efeito é produzido pela relação com o interdiscurso, a memória discursiva: algo fala antes, em outro lugar, independentemente. Tenho definido o interdiscurso como a memória que se estrutura pelo esquecimento.(ORLANDI, 2001a,p.59 ).

Dessa forma, há sempre um já-dito que sustenta a possibilidade de todo o dizer. Já-dito que remete a enunciações anteriores, realizadas em outros contextos “esquecidos” de quem enuncia, mas que emergem no novo dito. Isso é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso. A concepção de interdiscurso está ligada a implícitos que vão corresponder, portanto, a todo um conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Não se pode, dessa forma, confundir interdiscurso com intertextualidade, que remete à apropriação de um texto definido para produzir outro. Ambos mobilizam saberes, mas o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, que vai corresponder à memória discursiva que é estruturante de todo discurso.

#### 3.4. Polissemia e paráfrase.

Polissemia e paráfrase constituem dois conceitos que parecem profícuos à análise a que me proponho. Segundo Orlandi (2001b), as noções de paráfrase e polissemia correspondem a duas forças inerentes ao ato de dizer, constituindo uma tensão entre o sentido mesmo e o diferente. Ela afirma que é no jogo entre esses dois movimentos que os sentidos são produzidos, ou seja, no dito, há sempre o lugar para o sentido reconhecível, aquele que se mantém, constituindo o movimento parafrástico. Entretanto, há também espaço para o sentido que escapa, que transgride, que rompe com o que era estável, constituindo o movimento polissêmico.

Nem um anula o outro. Eles convivem no processo do dizer. Conforme a autora:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está ao lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (ORLANDI, 2001b, p.36).

Nessa citação, a autora liga paráfrase à memória discursiva, ou seja, aos sentidos já elaborados historicamente que podem ser atualizados. Entretanto, não podemos esquecer que todo dito é sempre um novo dizer, o que possibilita o espaço para a polissemia, para os sentidos inesperados, para a imprevisibilidade. Quando ela fala que a polissemia “joga com o equívoco”, quer dizer que é próprio da língua que o sentido das palavras desliza para outros sentidos, assim como é próprio dos sujeitos, que são sempre historicamente diferentes, promover mudanças. Dessa forma, as significações nunca são exatamente iguais.

Esse parágrafo é importante quando se pensa a interpretação que o analista de discurso faz. Ele deve deixar seu “*corpus* falar” e percorrer caminhos que brotam da relação que o analista estabelece entre o que está no fio do discurso, ou seja, no formulado, e o nível do formulável, através da enunciação que o gerou. Orlandi (1998, p.87) afirma que, ao se referir à pluralidade de interpretações, não está pensando na leitura de vários textos, mas, sobretudo, na possibilidade de se ler um texto de várias maneiras, sendo isso um aspecto fundamental do processo de significação que a leitura estabelece. Todo dizer deixa espaços em branco em seu processo, e essas falhas é que promovem o movimento dos sentidos.

### 3.5. Memória e televisão

É notório que na mídia televisiva, de modo geral, os sentidos que circulam são facilmente reconhecíveis. Esse fato nos remete ao conceito de memória discursiva, que está, nesse enfoque, ligado ao repetível, ou seja, ao eixo parafrástico. Nessa linha de reflexão, ressaltado, com base em Tognolli (2001), a presença de formas fixas ou chavões na comunicação, que, de certa forma, estão solidificados, circulam na sociedade e fazem parte do próprio código verbal. Na prática da linguagem, há sempre uma forma conhecida que perpassa uma enunciação:

Os chavões vão se legitimando nos processos de comunicação social e na mídia em geral porque, cremos, já compõem significativamente a prática social, sem a qual o próprio código verbal não funciona.(TOGNOLLI, 2001, p.55).

Orlandi compreende esse espaço de circulação como o lugar onde os dizeres se apresentam: os trajetos dos dizeres. Para ela, esse conceito é importante, pois o processo de produção de sentido não está apenas na relação entre a textualização e atualização da memória discursiva. Está também nos “meios”, onde circulam os textos. A autora afirma, ao pensar sobre a questão dos sentidos:

Acrescentamos ainda a importância da instância da circulação onde dizeres são como se mostram. Os trajetos dos dizeres. E isto nos interessa pois, (...) os “meios” não são nunca neutros. Ou seja, os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam (em que meios e de que maneira: escritos em uma faixa, sussurrados como boato, documento, carta, música, etc.). (ORLANDI, 2001a,p.11-12).

Dessa forma, no espaço televisivo, os efeitos de sentido atualizados estão ligados à memória discursiva que diz respeito a esse meio, ou seja, não é independente dele. Apresento aqui, como hipótese, a possibilidade de se

estabelecer relação entre a memória discursiva e sentidos estereotipados, os ditos chavões que circulam na mídia televisiva.

Buscando sentidos apresentados no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) para a palavra estereótipo, constato que o autor a relaciona com “um padrão, geralmente formado de idéias preconcebidas e alimentado pela falta de conhecimento real sobre o assunto em questão ou com aquilo que é falta de originalidade; banalidade, lugar-comum, modelo, padrão básico.” (p.1252). É possível perceber, assim, a ligação entre o conceito de estereótipo e de lugar-comum, o qual, nesse mesmo dicionário, é definido a partir das seguintes acepções: “fonte geral de onde os oradores podem tirar argumentos e provas para qualquer assunto; idéia, frase, dito, sem originalidade; banalidade, chavão; o que é de conhecimento de todos; coisa trivial, clichê e estereótipo” (p.1790). Em relação à palavra clichê, Houaiss apresenta as seguintes acepções: “frase freqüentemente rebuscada que se banaliza por ser muito repetida, transformando-se em unidade lingüística estereotipada, de fácil emprego pelo emissor e fácil compreensão pelo receptor; lugar comum, chavão” (p.739). Percebe-se, nas definições, que lugar-comum, chavão e estereótipo parecem sinônimos, no sentido de que eles têm em comum o fato de que apontam para um já-dito que se cristalizou em uma dada cultura pelo efeito de repetição, o qual está ligado ao eixo parafrástico. Destaca-se, nessas definições, o aspecto de desgaste que decorre de um sentido muito usado.

Assim, a presença desses saberes interdiscursivos cristalizados mostram uma tendência ao “apagamento” do movimento polissêmico dos sentidos na linguagem televisiva. Segundo Orlandi (2001a), a TV produz repetição sem memória

historicizada, já que os sentidos que nela circulam, por serem tão reiterados, reduzem-se a uma sucessão de fatos com sentidos já dados, como se as falas fossem transparentes, ou seja, tivessem um sentido evidente, fazendo com que o telespectador esqueça outros, embora eles não deixem de existir. Ainda enfatiza que o leitor-espectador se reconhece nessa memória já experimentada, pois tudo lhe parece familiar. Orlandi a define como uma memória metálica, a qual é achatada, horizontal, pois procura apagar o movimento vertical na produção de sentido pelos sujeitos, que corresponde, na sua teorização, ao eixo polissêmico da linguagem.

É claro que essa “memória metálica” representa mecanismo do qual a mídia se apropria para obter a sua audiência e que funciona como um instrumento para transformar a opacidade da linguagem em transparência, já que, teoricamente, na linha adotada, a linguagem e os sujeitos são heterogêneos. Essa memória metálica se mostra pelo uso que os enunciadores fazem dos sentidos estereotipados em suas enunciações.

Nessa linha, Orlandi distingue o que é criatividade, termo que ela liga ao movimento polissêmico, e o que é produtividade, termo que ela liga ao movimento parafrástico. Ou seja, para ela, a produtividade está ligada à reiteração de processos já cristalizados, os quais estão relacionados aos sentidos estereotipados. Já a criatividade implica uma ruptura nesses processos, fazendo surgir novos sentidos. A autora exemplifica, citando a mídia como o lugar da produtividade:

O que vemos com mais freqüência – por exemplo, se observarmos a mídia – é a produtividade e não a criatividade. As novelas obedecem, em geral, a um estrito processo de produção, dominado pela “produtividade”: assistimos à “mesma” novela contada muitas vezes, com algumas variações. (ORLANDI, 2001b, p.37-38).

Orlandi (2001a) enfatiza, portanto, que a TV produz “repetição sem memória”. Friso que isso não é uma contradição. É claro que o movimento parafrástico está relacionado a um já dito, logo a uma memória. No entanto, o já dito, tal como aparece em programas de televisão, por ser extremamente recorrente, reiterado, ganha estatuto de verdade (um único sentido possível) e faz com que se esqueça de outros sentidos que ele poderia fazer aflorar. Está aí presente a memória metálica, que está ligada ao efeito ilusório da univocidade dos sentidos. A autora apresenta a forma como a TV provoca essa ilusão:

Resumiria esta questão dizendo que a Tevê trabalha para que a memória não trabalhe. Para que já esteja sempre já lá um “conteúdo” bloqueando o percurso dos sentidos, seu movimento, sua historicidade, seus deslocamentos. Para que, quando titubeamos, à beira do sem-sentido, discursos disponíveis com seus “conteúdos” já lá, nos estejam à mão”.

E aí é muito importante a noção de rede. Justamente porque podemos ver como uma palavrinha pode ter muitos sentidos, mas como alguns acabam por ficar tão evidentes que nos fazem “esquecer” os outros. (ORLANDI, 2001a, p.181).

Dessa forma, percebemos os enunciados televisivos, no programa que nos propomos a analisar, ligados mais ao movimento parafrástico e à memória metálica, a qual remete a saberes interdiscursivos que circulam nesse meio, os quais estão ligados aos sentidos estereotipados. Esses, por sua força reiterativa, procuram a estabilização dos sentidos, tentando apagar o movimento polissêmico da linguagem.

Por exemplo, ao final do seu programa do dia 9 de junho de 2003, quando revelou o resultado de um exame de DNA, Márcia Goldschimidt, a apresentadora, encerrou-o com enunciados estereotipados a seguir destacados em negrito: “E as pessoas que ficam falando mal da Iracema, oh! sabe o que vocês fazem? **Macaco enrola o rabo, senta em cima e esquece que tem.** Não enche o saco, tá bom? **Todo mundo tem telhado de vidro.** Bem, eu fico por aqui”. No programa televisivo

enfocado, enunciados desse tipo são recorrentes, produzindo efeitos de sentido peculiares ligados ao seu funcionamento.

### 3.6. Enunciados estereotipados: provérbios e ditos populares

Os provérbios e ditos populares representam enunciados estereotipados no sentido de que eles têm uma forma específica e são de domínio público. Posso dizer, não obstante, que são polifônicos, pois, ao enunciar um provérbio ou dito popular, o enunciador põe em cena a voz da cultura, que remete à sabedoria popular, a qual é fruto da necessidade de expressão de uma experiência. De certa forma, esses enunciados formalizam o pensar de uma cultura.

O dito popular mostra-se como um enunciado dito por uma pessoa que, de alguma forma, fixou-se na memória de uma comunidade, pois expressou ou identificou bem um contexto situacional. Em termos de estrutura, costuma ter uma rima ou ritmo, podendo variar em termos de forma. Há uma autoria, embora esse autor possa estar esquecido. Segundo Pinto:

Desde ensinamento de Cristo (como, por exemplo, em *Dai a César o que é de César*) aos motes de Chaqrinha (*Quem não se comunica, se trumbica*), os ditos que se tornaram populares estão presentes no cotidiano de multidões e são, poderíamos dizer, provérbios de autor, embora esse autor nem sempre seja lembrado ao ser citado.

Ditos populares podem ter origem no teatro (*Ser ou não ser, eis a questão*), na televisão (*Tem pai que é cego!*), em músicas (*É dos carecas que elas gostam mais*), na propaganda (Livro, presente de amigo), nos movimentos populares (*O povo unido, jamais será vencido*) e, anônimos, em carrocerias de caminhão (*Feliz foi Adão, que não teve sogra nem caminhão*) e até piadas (*Senta, que o leão é manso!*). (PINTO, 2000,p13).

O termo provérbio, segundo Houaiss (2001), consiste em uma frase curta de origem popular, com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a

respeito da realidade ou de uma regra social ou moral. Apresenta, como exemplo, a frase “*Deus ajuda quem cedo madruga*”. Em uma perspectiva estrutural, o provérbio corresponde a uma unidade fraseológica, que, segundo Pereira (1994), tem um estrutura rítmica binária, cuja realização se dá mediante a oposição de duas orações ou de dois grupos de palavras no interior de uma só oração e que é reforçada pela rima e pela assonância.

Didaticamente, é possível, com base na forma dos enunciados, apresentar a diferença entre dito popular e provérbio. Entretanto, na análise do corpus deste trabalho, meu foco não está na identificação desses enunciados, mas na aproximação das enunciações do *corpus* a provérbios ou ditos populares. Dessa forma, aponto efeitos de sentido estereotipados no programa em análise, tendo também como referência os ditos e os provérbios, que fazem parte da sabedoria coletiva e são heterogêneos por natureza, ou seja, fazem ouvir a voz de outra enunciação, que é reiterada. Ao dizermos um provérbio, como, por exemplo, *quem não tem cão caça com gato*, percebemos que esse enunciado faz parte de um “dicionário” de uma coletividade, já que por ela é compartilhado. Indo além, penso que essa fala diz de um discurso dessa coletividade.

Tendo esse objetivo, vou apresentar algumas reflexões já realizadas sobre o provérbio. Sírio Possenti (2002) percebe que, em culturas diferentes, há provérbios que apresentam praticamente o mesmo sentido. E, numa mesma língua, ele agrupa alguns provérbios, cujo sentido é equivalente, mas as formulações são diferentes, como: *Tal pai tal filho*, *Tal amo tal criado*, *Filho de peixe peixinho é*, *Filhote de tigre sai malhado* e apresenta a relação entre a formulação do provérbio e a cultura na

qual ele se insere:

O mínimo que se pode dizer de “famílias” como estas é que há mais de uma versão do mesmo enunciado proverbial. Cada uma delas poderia, inclusive, ser associada a condições de produção específicas, que incluiriam, como ingredientes relevantes, elementos da cultura local. Por exemplo, se *filho de peixe peixinho é* pode ser tomado como “sinônimo” de *filhote de tigre sai malhado* (e certamente pode), é razoável supor que se trata do mesmo discurso, enraizado em experiências relevantes de diversas coletividades – diferentes em certos aspectos. Para uma é a vida na água que fornece as figuras que outra recolhe da vida da mata. (POSSENTI, 2002, p.191).

Cito também Maingueneau (2002), que reflete sobre o uso de provérbios, considerando-o como uma enunciação que se apóia sobre a fala de outro, ou seja, a define como sendo polifônica, fazendo ouvir a voz da sabedoria popular. Esse autor afirma:

A enunciação proverbial é fundamentalmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inúmeras enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio. Não se trata, porém, de uma citação no sentido habitual do termo, como ocorre, por exemplo, no discurso direto. Proferir um provérbio (...) significa fazer com que seja ouvida, por intermédio de sua própria voz, uma outra voz, a da “sabedoria popular”, à qual se atribui a responsabilidade do enunciado. (MAINGUENEAU, 2002, p.189-170).

Além disso, enfatiza o valor pragmático de uma formulação proverbial, que corresponde a um efeito de verdade que surge pelo fato de se repetir em uma nova situação de comunicação. Para ele:

O provérbio é uma asserção sobre a maneira como funcionam as coisas, sobre como funciona o mundo, dizendo o que é verdadeiro. O enunciador apóia-se nele para introduzir uma situação particular em um quadro geral preestabelecido, delegando ao co-enunciador a tarefa de determinar a relação existente entre os dois. Assim, o provérbio “Desgraça, quando vem, vem de montão” é convencionalmente associado a situações nas quais um acontecimento se repete. (p.169-170).

Esse autor ainda mostra que o enunciador, ao proferir um provérbio, não

explicita a sua fonte, cabendo ao co-enunciador identificá-lo. Para isso, ele deve se apoiar em sua memória,

uma vez que o provérbio pertence a um estoque de enunciados conhecidos como tal pelo conjunto dos falantes de uma língua: supõe-se que eles o conheçam da mesma forma que conhecem o léxico da língua (...). (p.170).

Além disso, o co-enunciador também vai se apropriar de propriedades lingüísticas para reconhecer um provérbio, pois ele,

se submete a algumas coerções que lhe dão estabilidade e facilitam a sua memorização. O provérbio é curto e geralmente estruturado de forma binária (“Pai avaro/filho pródigo”, “Sua alma/sua palma”); recorre freqüentemente a rimas (por exemplo, *-alma* no provérbio citado) ou correlaciona partes com igual ou aproximado número de sílabas; estabelece simetrias sintáticas ou semânticas entre uma parte e outra (“Vencer *sem perigo*, é triunfar *sem glória*”); emprega normalmente construções ou palavras arcaicas. (p.170).

Afirma também que, em certo sentido, o enunciador do provérbio é co-responsável pela assertiva, pois o provérbio faz parte de uma determinada cultura, de um saber popular, pelo qual o enunciador também é responsável. Entretanto ele frisa que não faz sentido indagar sobre a autoria de um provérbio, que está filiada a uma sabedoria popular:

Essa filiação, contudo, só pode ser indireta, pois a sabedoria popular transcende os locutores reais, provém dos mais remotos tempos, de uma experiência imemorial: não tem sentido perguntar-se quem pode ter inventado tal provérbio e em quais circunstâncias. Daí o caráter às vezes arcaizante dos provérbios, o que denota exatamente seu aspecto imemorial. (p.170).

Esse autor ainda explicita os conceitos de captação e subversão, refletindo sobre esse fenômeno de apropriação de um outro discurso. Para ele, enquanto o conceito de captação se relaciona à paráfrase, o de subversão está relacionado à

paródia:

Captar um texto significa imitá-lo, tomando a mesma direção que ele. É o caso, por exemplo, de um slogan que imita um provérbio: o primeiro esforça-se para, em benefício próprio, apropriar-se do valor pragmático do segundo. Por outro lado, há subversão quando o texto que imita visa desqualificar o texto imitado. Neste caso a estratégia adotada é da paródia. (p.173).

Penso que, havendo alusão a outros enunciados, haverá esse jogo entre captação e subversão, não esquecendo que sempre é uma nova enunciação, produzindo um novo efeito de sentido. Embora esses dois processos sejam diferentes, eles ativam uma memória no processo de formulação do enunciado. Em função disso, deve-se pensar sobre os efeitos de sentido que essa formulação produz. Orlandi apresenta um caminho para isso, reiterando a definição de formulação, conforme a Análise de Discurso. Assim, a formulação é:

a atualização, a textualização da memória. Enquanto tal ela é a realização (a prática) de um possível. Para o sentido, para o sujeito, para a história. Como tratamos dessa prática na análise de discurso? Para começar, compreendendo como um discurso se realiza, como ele se formula, a partir de sua filiação a uma rede de memória e como ele se coloca em texto. ( ORLANDI, 2001a,p.16).

E essa textualização da memória vai se dar a partir dos movimentos de polissemia e de paráfrase. Retomo agora a teorização dessa autora de que, no meio televisivo, propaga-se a memória metálica, ou seja, sentidos estereotipados, que procuram apagar a polissemia da língua. Assim, sentidos de provérbios e ditos populares circulam na mídia televisiva e atualizam sentidos cristalizados. O uso desses sentidos estereotipados faz parte da denominada “sociedade dos chavões”:

Creemos que a revolução informática da sociedade pós-industrial está se apropriando desses chavões, ou melhor, da técnica de relacionamento social por meio de palavras fixas e de passe, como seu instrumental

essencialmente técnico. (TOGNOLLI, 2001,p.54).

Frisa ainda o autor citado acima que esses sentidos, os chavões, são utilizados não somente na linguagem popular, mas ocorrem também nas esferas mais cultas, ou seja, fazem parte do uso da linguagem, permitindo, inclusive, a interação comunicativa entre locutores, que partem de um sentido comum, de um já-dito. Na verdade, o uso da linguagem funciona também em função deles, como foi citado. Esses sentidos estão mais ligados ao eixo parafrástico, mas sempre há aquele sentido que desliza, há sempre um sentido novo.

Com essas reflexões, procurei ligar as formulações que remetem a provérbios ou ditos populares com os sentidos estereotipados que circulam na mídia televisiva. Como há uma predominância, no meio televisivo, do uso dos chavões, dos sentidos conhecidos, cristalizados, procuro apontar esse fato na análise do programa **Hora da Verdade**, que pertence ao gênero televisivo programa de auditório. Por isso, no item a seguir, teorizo sobre gênero discursivo.

### 3.7. Gênero e tipo de discurso

Em capítulo anterior, já abordei a importância de o professor se apropriar do conceito de gênero para desenvolver trabalhos de interpretação que envolvam linguagens não só verbais. Como, neste trabalho, desenvolvo análise de um gênero televisivo, busco neste capítulo aprofundar esse conceito.

Segundo Machado (2000), a ideia de gênero tem sofrido questionamento no dito pensamento pós-moderno, pois, atualmente, está difícil encaixar uma obra em

uma forma canônica em função do hibridismo que se evidencia como condição estrutural para os produtos culturais. Mesmo assim, esse autor recorre a Mikhail Bakhtin para pensar sobre os gêneros televisivos:

De todas as teorias do gênero em circulação, a de Mikhail Bakhtin nos parece a mais aberta e a mais adequada às obras de nosso tempo, mesmo que também Bakhtin nunca tenha dirigido a sua análise para o audiovisual contemporâneo, ficando restrito, como os demais, ao exame do fenômenos lingüísticos e literários em suas formas impressas ou orais. (Machado, 2000, p.68).

Machado ainda ressalta, com base em Bakhtin, que é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, mostrando tendências de expressão estáveis, as quais foram acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadorees. Porém, faz uma ressalva. Para ele, o conceito de gênero não é necessariamente conservador, pois essas tendências de expressão estão em contínua transformação, por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, ao mesmo tempo que buscam garantir uma certa estabilização. Isso é perceptível, pois o próprio gênero de auditório apresenta várias faces. Atualmente, há programas de auditório que seguem mais a linha das apresentações de cantores populares, show de calouros ou de variedades. Para ilustrar, **Programa Raul Gil**, do Canal 4, ou **Sabadaço**, do Canal 10, os quais acontecem nas tardes de sábado, e o **Domingão do Faustão**, do Canal 12, e **Domingo Legal**, no Canal 5, que vão ao ar domingo à tarde. Já, de segunda a sexta, na Rede Bandeirantes, o **Boa Noite Brasil** é dito um programa familiar, que traz, durante a semana, vários quadros, envolvendo informações e entretenimento. Há entrevistas com médicos, que abordam questões sobre sexualidade e estética; com celebridades submetidas à chamada máquina da verdade, que respondem a questões polêmicas.

Existem ainda os programas que têm como base a estética do grotesco (conceito que desenvolvo no item 3.12). Esses priorizam temas polêmicos, que envolvem bate-boca ao vivo entre convidados, que beiram à agressividade verbal e que estão envolvidos em situações, nas quais o que é privado se torna público. Há neles o que podemos chamar de rebaixamento de padrões estéticos. Estão aqui programas como **Ratinho**, do Canal 5, e **Hora da Verdade**, do qual extraí o *corpus* para realização desta pesquisa. Cito, ainda, **Jogo da Vida**, o qual acontece aos domingos à tarde, na Rede Bandeirantes, apresentado por Márcia Goldschmidt. Esse programa é uma versão amenizada do **Hora da Verdade**, pois tem como tema básico o relacionamento amoroso e não focaliza situações tão grotescas. Parece que a apresentadora assumiu o *ethos* da “casamenteira”, “do cupido”. Portanto, percebo nuances distintas nesse gênero denominado de programa de auditório.

No texto *Os gêneros do Discurso*, Mikhail Bakhtin (1992) vai definir gênero. Ele parte da concepção de que a comunicação verbal se dá em um processo dialógico. Faz uma crítica aos estudos lingüísticos que desconsideram o uso da língua pelos falantes. Para ele, sempre que o locutor produz um enunciado (uma fala) está pressupondo um outro e espera dele uma resposta. Seus estudos sobre a linguagem, portanto, efetivam-se a partir da concepção da existência de um diálogo entre os componentes que participam da comunicação verbal. Para ele, o uso da língua ocorre em forma de enunciados (orais e escritos) em um contexto cultural e situacional, os quais estão refletidos no seu conteúdo (temático), no seu estilo verbal, ou seja, na seleção operada nos recursos da língua (recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais) e por sua construção composicional. Esses três elementos fundem-se e formam o enunciado, que se insere em uma esfera de

comunicação. É nesse contexto que Mikhail Bakhtin vai definir os gêneros de discurso:

Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos de gêneros do discurso. ( BAKHTIN, 1992, p.279).

Bakhtin ressalta a idéia de que o enunciado não está restrito a uma seqüência de palavras construídas/faladas pelo locutor, mas se define como uma unidade da comunicação verbal. As fronteiras de um enunciado são determinadas pela alternância dos sujeitos falantes. Sua reflexão sobre linguagem abarca, como ponto de partida, a presença de um outro. Ele enfatiza que todo enunciado, independente de sua extensão, tem relação com enunciados anteriores e com as respostas que estão por vir. Ele enfatiza que:

Todo enunciado – desde a breve réplica (...) até o romance ou tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro (...). (p.294).

Com isso, enfatizando a enunciação em sua teoria, ele considera o diálogo como a forma básica da comunicação verbal. A cada réplica proferida, pode-se esperar uma posição responsiva. Em decorrência, Bakhtin critica a concepção de um ouvinte passivo, cuja função seria apenas receber e compreender a fala do locutor. Na verdade, o locutor sempre espera do ouvinte uma resposta, uma réplica. Nesse processo, pode-se estabelecer relações entre réplicas de um diálogo: relações de pergunta-resposta, asserção-objeção, afirmação-consentimento, oferecimento-

aceitação, ordem-execução. Isso mostra uma posição que um determinado falante assume na comunicação verbal. Assim, o locutor sempre espera uma resposta, não uma compreensão passiva, mas uma tomada de posição do ouvinte.

O locutor percebe-se inserido em um conjunto de enunciados já ditos. Há uma variedade de gêneros do discurso que são selecionados por ele com base no desejo de tornar seu discurso inteligível. Dessa forma, Bakhtin compreende o locutor também como um respondente, pois ele, na verdade, não é o primeiro a falar sobre um determinado objeto, o qual já foi falado em outras enunciações, havendo, assim, uma ligação natural entre os enunciados:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência de um sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados . ( p.291).

Está presente, nesse trecho, a idéia de que o locutor não é aquele que primeiro fala, rompendo com o silêncio de um mundo mudo. Para Bakhtin, todo objeto de discurso falado já foi mencionado em outras enunciações:

O objeto de discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto de discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é o Adão Bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. ( p.319).

Assim como todo locutor não é o Adão, o objeto de seu discurso se comunica com todos os enunciados que já o mencionaram, sejam imediatos ou não, pois,

sempre, no processo de comunicação verbal, como todo signo é ideológico para esse autor, o locutor dialoga com visões de mundo construídas em um contexto cultural. Dessa forma, ao buscarmos, em uma análise, os sentidos de enunciados, tomando a linha de Bakhtin, devemos perceber que o todo enunciado, de certa forma, sempre responde a enunciados anteriores, pressupõe uma resposta e expressa um ponto de vista sobre uma realidade, inserindo-se em uma rede de opiniões imediatas ou não. Bakhtin afirma:

O locutor, não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc. ( na esfera da comunicação cultural). A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal. (p.320).

Com essa visão, é automático se perceber que, no programa **Hora da Verdade**, ocorre esse processo de diálogo. A apresentadora fala com seus convidados, com a platéia e, fundamentalmente, com o telespectador. Machado (2000), com base em Bakhtin, chama a atenção ao fato de que o surgimento do diálogo como gênero se deu na Grécia. Cita Sócrates, que colocava as pessoas umas diante das outras e as estimulava ao debate, ficando atento às oposições e contradições, conduzindo os debatedores a encarar as questões sobre diversos ângulos, mas sem propor um caminho ou induzir uma conclusão final. Fazendo uma reflexão sobre esse método, afirma:

(...) o método socrático nos parece hoje apenas um recurso pedagógico do "mestre" para conduzir os seus discípulos a uma verdade já descoberta, acabada e indiscutível, como de resto acabou acontecendo com o diálogo nos períodos posteriores a Sócrates, reduzido que foi a uma mera técnica de exposição de conceitos dogmáticos de mundo.(MACHADO, 2000, p.73).

Mesmo com essa base no diálogo socrático, os programas de auditório, segundo esse autor, estão longe de se configurarem em um processo de busca de verdade. Há, de certa forma, uma aproximação a esse método. A televisão, sem generalizar, não parece propiciar espaço para uma reflexão profunda sobre um tema, já que isso exige ponderação, pausas para organização do pensamento.

Machado afirma:

As televisões comerciais, no geral, operam sob severa economia temporal, em razão dos interesses econômicos e do esquadramento dos anunciantes ao longo da programação. Grande parte dos debates promovidos sob essas circunstâncias são marcados pelo ritmo ferrenho do cronômetro, com perguntas e respostas desferidas à queima-roupa, sem intervalos para pausas, hesitações ou reflexões. A possibilidade de um real diálogo filosófico, nem é preciso dizer depende muito da conquista de um outro *timing* televisual, mais livre e mais fluido do que aquele imposto à televisão pela metralhadora de cortes dos *spots* publicitários. (p.80).

Assim, penso que o processo de diálogo em **Hora da Verdade**, embora aborde temas polêmicos, faz isso de forma superficial e generalizante. O conjunto dos enunciados proferidos, com certeza, estão ligados a concepções de mundo. Sentidos produzidos no momento interagem, surgem, dialogam com sentidos estereotipados já produzidos. Estou me referindo à presença do lugar-comum na mídia televisiva, que reforça o conhecido. É a estratégia para garantir a audiência. Dessa forma, temos a concepção de que a natureza da linguagem é heterogênea, pois sempre atualiza já-ditos e vai remeter a textos/enunciações anteriores. Portanto, todo enunciado concreto está ligado, na cadeia da comunicação, a outros enunciados, ou seja, não é independente, nem auto-suficiente, refletindo os enunciados já ditos como se fosse uma resposta a eles:

O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo

como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera ( a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN 1992,p.316).

Em sua obra, portanto, Bakhtin reitera constantemente a concepção dialógica da linguagem. Há um jogo entre um texto e outros textos já formulados em outros contextos comunicativos. Há sempre a relação do enunciado a outros enunciados. Qualquer enunciado, mesmo um monólogo, tem seus “outros” e só existe em relação ao contexto de outros enunciados. Assim, o dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas explícitas, mas também em formas mais sutis e difusas que podem estar relacionadas a pausas, implícitos, silêncios, ao que pode ser deduzido.

Esse é um dos pontos que me auxilia na análise. Partindo das falas que constituem o meu corpus, como hipótese, busco apontar sentidos estereotipados que fazem parte da cultura popular. Stam (1992), ao fazer uma leitura da obra de Bakhtin, enfatiza a idéia de que o mecanismo dialógico é inerente à natureza da linguagem e está presente em qualquer gênero de discurso, inclusive no popular. Cita o caso do *rap* como sendo uma forma popular das teorias bakhtinianas:

(...) os mecanismos dialógicos básicos operam também dentro da chamada “cultura popular”. Veja-se, por exemplo, o fenômeno do *hip-hop* nos Estados Unidos, que inter-relaciona os universos culturais do *rap*, do grafite e da dança *break*. O *rap*, forma de música popular que utiliza efeitos pirotécnicos executados em toca-discos combinados com um discurso verbal agressivo e ritmado – a própria palavra *rap* significa conversar, dialogar -, pode ser considerado uma esperta versão “de rua” das teorias bakhtinianas sobre o dialogismo. ( STAM, 1992, p.75).

Refletindo também sobre gênero de discurso, Maingueneau (2002) aborda a questão da enunciação, que, segundo ele, é o acontecimento, no qual se produzem

enunciados. Assim, enunciados correspondem a uma marca verbal da enunciação. Nesse processo, estão envolvidos um enunciador, um co-enunciador, um momento e um lugar da enunciação, que são elementos que constituem a situação de enunciação. Partindo desse conceito de enunciação, podemos definir texto como um enunciado coerente que faz parte de um gênero de discurso. Já, para conceituar gênero, esse autor faz uma diferença entre tipo e gênero discursivo, afirmando que o tipo de discurso é mais amplo que um gênero:

(...) os gêneros de discurso pertencem a diversos tipos de discurso associados a vastos setores de atividade social. Assim, o “talk show” constitui um gênero de discurso no interior do tipo de discurso “televisivo” que, por sua vez, faz parte de um conjunto mais vasto, o tipo de discurso “midiático”, em que figurariam também o tipo de discurso radiofônico e o da imprensa escrita. ( MAINGUENEAU,2002, p. 61-62).

Os conceitos de gênero de Bakhtin e de Maingueneau podem ser aproximados, já que ambos percebem o processo de enunciação, considerando a existência de tipos relativamente estáveis de enunciados que formam um determinado gênero. Além disso, Maingueneau (2000) também frisa que todo enunciado aponta a um já-dito, relaciona-se a um outro enunciado. Tal fator deve ser levado em conta no processo de produção de sentido, ou seja, em qualquer análise de um gênero de discurso. Segundo ele:

Para interpretar qualquer enunciado, é necessário relacioná-lo a muitos outros – outros enunciados que são comentados, parodiados, citados, etc.. ( p.55).

Em nossa cultura, há uma variedade de gêneros de discurso, pois a atividade humana de produção de enunciados é extremamente criativa. Esses dois autores enfatizam essa diversidade de gêneros existentes. Bakhtin (1992) salienta, de um modo especial, a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais ou escritos), que

incluem, por exemplo, a curta réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a carta, a ordem militar padronizada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais. Maingueneau (2002), da mesma forma, frisa que todo texto pertence a um gênero de discurso, o qual é escolhido por locutores, quando participam de uma conversa, de um *reality show*, de seminário ou quando produzem um manual, um jornal, um romance sentimental, uma descrição, um soneto, uma máxima, por exemplo. Nesse sentido, todo locutor acaba por se inserir em um determinado gênero que contém uma forma já estabelecida, que influencia nas escolhas do falante.

Entretanto, há uma diferença entre esses dois autores. Maingueneau faz a distinção entre tipo de discurso e gênero de discurso como já foi mencionado. Tomando, como exemplo, o meu objeto de estudo, o programa **Hora da Verdade**, saliento que ele corresponde ao gênero de discurso programa de auditório, que se encaixa no interior do tipo de discurso midiático. Dessa forma, as enunciações protagonizadas pela apresentadora e seus convidados estão inseridas nesse discurso midiático, que só vai adquirir sentido no interior de um universo de outros discursos. Há, portanto, uma relação interdiscursiva. O simples fato de classificar um discurso dentro de um gênero implica relacioná-lo ao conjunto ilimitado dos demais discursos do mesmo gênero, que estão materializados em enunciados, os quais são postos em ação em um processo de interlocução.

Para Maingueneau (2002), como o enunciado compõe uma seqüência verbal que forma uma unidade de comunicação completa no âmbito de um determinado gênero de discurso, o ato de sua produção pressupõe a presença de um

destinatário. Com isso, está abordando a chamada interatividade constitutiva, que se relaciona ao conceito de dialogismo de Bakhtin, pois remete à idéia de que um enunciado é demarcado pela alternância das falas daqueles que participam de um diálogo, ou seja, quando se fala sempre se considera o outro, espera-se uma resposta.

### 3.8. Cena enunciativa

Mainueneau (2002) relaciona o processo de enunciação com uma metáfora teatral, que se dá em uma cena composta de enunciadores e co-enunciadores que põem em ação um tipo e um gênero discursivo. Ele define a enunciação, considerando três cenas que a constituem: a) uma cena englobante, que corresponde a um tipo de discurso; b) uma cena genérica, que corresponde a um gênero de discurso e c) uma cenografia, que corresponde a uma cena construída pelo texto e que está ligada à atuação dos enunciadores, que se concretiza via enunciações. Essa última está ligada aos efeitos de sentido produzidos pelas enunciações num processo de comunicação, considerando o diálogo entre um enunciador e de um co-enunciador e a imagem que assumem. Em outras palavras, corresponde ao papel que cada um desempenha ao falar, à posição que cada um assume a partir de uma enunciação em um processo dialógico, que atualiza sentidos.

Tendo em vista esses conceitos, indico que, em **Hora da Verdade**, a cena englobante está ligada ao discurso televisivo, no qual todo espectador deve se inserir para interpretar o conjunto de enunciações que o constituem. A cena genérica

vai corresponder ao gênero de discurso que se denomina programa de auditório, no qual um apresentador procura dirigir um espetáculo, conciliando diversas falas, enfatizando o seu ponto de vista, chegando até a se tornar um “formador de opiniões”. Esse gênero tem como base o diálogo. Essas duas cenas servem de suporte para o processo de interpretação de um texto para o autor. Elas definem o que se denomina de quadro cênico do texto, o qual forma o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido.

Já a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra. Ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la. Relaciona-se às exigências para a criação da imagem de um enunciador. Por exemplo, o discurso político é propício a várias cenografias. Um candidato poderá se dirigir aos seus eleitores como um jovem executivo, como um tecnocrata. Com isso, Maingueneau (2002) liga o termo discurso a todas as regras sociais que influenciam o processo de enunciação, numa organização que está além da frase, apontando para o interdiscurso.

A cena enunciativa está diretamente ligada às enunciações que constituem um texto e a tudo que o legitima. Tomando o programa **Hora da Verdade**, percebo que diversas enunciações são postas em cena. Márcia Goldschmidt representa a fala principal, que é monitorada por um diretor que lhe fornece instruções, já que o programa é ao vivo. Há ainda as enunciações das pessoas que participam do programa com seus dramas, a voz da platéia e também do telespectador que telefona e fala ao vivo com a apresentadora. Além disso, de tempo em tempo, toda essa cena é interrompida pela voz de um anunciante que deseja vender um produto.

São patrocinadores que sustentam a exibição desse programa. Cada um desses enunciadores se transforma em uma imagem, representando o discurso publicitário. Dessa forma, desempenham um papel nesse texto televisivo.

Para ilustrar o jogo de enunciações que aparece em **Hora da verdade**, remeto a uma passagem de um dos programas que gravei. Em uma seqüência, Márcia conversa com um casal sobre um problema sexual que o envolve. Ela se dirige a uma sala, na qual se encontra o seu José, o marido, e sai de cena, chamando pelo patrocinador: “Capeletti, Capeletti, fala com o público aqui que eu vou lá na sala conversar com o José num pé de ouvido”. Capelleti apresenta o Bem Mais Fácil Carro, um tipo de compra programada. Após, Márcia retorna com seu participante. Esse dado é importante, porque mostra a interferência de uma voz que representa o discurso publicitário que está fundamentalmente ligado à televisão, a qual é antes de tudo uma vitrine de produtos. Os programas produzidos se sustentam no ar pela venda de espaço à publicidade, cujo valor está diretamente ligado ao Ibope e ao horário de sua veiculação. Em função disso, ocorre, muitas vezes, alteração de sua estrutura para o aumento do índice de audiência. Como se sabe, a busca pelo maior índice de audiência é uma característica da mídia televisiva.

Há ainda nesse programa uma enunciação paralela. Existe um enunciador que apresenta uma síntese do que já foi dito ou visto no programa. Essa nem sempre coincide com o enfoque da seqüência que está passando. Estou me referindo às frases chamativas, escritas na parte inferior da tela, que servem para capturar o espectador desatento, revelando o tema que está sendo abordado. Esse

procedimento tem a função de assegurar a atenção do espectador, ainda que a imagem na TV não seja espetacular ou que os personagens não sejam conhecidos. Corresponde a uma estratégia para garantir audiência. Segundo reportagem de Ricardo Valladares (2003b) da revista *Veja*, as frases que aparecem na televisão saem de um aparelho chamado gerador de caracteres (GC). Anteriormente, ele era usado para criar legendas com o nome do entrevistado. No começo dos anos 90, o canal americano CNN começou a utilizá-lo para fazer manchetes que eram sobrepostas à imagem.

Essa técnica se disseminou. No Brasil, a TV pioneira a usá-la foi a rede SBT, que a apresentava no programa **Aqui Agora**. Segundo o editor do extinto programa, as chamadas veiculadas eram baseadas em jornais populares por serem bastante escandalosas. Essas frases se constituem em enunciações que não só sintetizam como também antecipam as cenas veiculadas. Pode-se se dizer que, nos programas populares, essas frases, que aparecem na tela, têm significativa importância, pois elas chamam atenção do telespectador para as imagens que estão sendo mostradas. Caso ele tenha perdido parte do programa, lendo-as, consegue acompanhar o que está acontecendo.

Por exemplo, no programa do dia 2 de junho de 2003, Márcia apresenta a história trágica de Adriana. Ela tem 17 anos, vive com a mãe no subúrbio de São Paulo, tem câncer nos ossos e não possui dinheiro para comida e remédios. Além disso, possui um filho. Para sobreviver, cata restos de comida no lixo. As chamadas, na parte inferior da tela, aqui transcritas em maiúsculas, pois assim aparecem na tela, foram as seguintes: “QUAL É A HISTÓRIA DE ADRIANA?”; “ADRIANA

SOBREVIVE COM A FAMÍLIA COMENDO LIXO”; “FAMÍLIA SOBREVIVE COMENDO LIXO”; “MISÉRIA TOTAL: ADRIANA SOBREVIVE COM A FAMÍLIA”; “ADRIANA SOBREVIVE COM A FAMÍLIA COMENDO LIXO”; “MÃE DIZ: ESTAMOS CINCO DIAS SEM COMER”; “FAMÍLIA SE ALIMENTA EM UM LIXÃO”. Nessas chamadas, há o apelo emocional para a conquista de audiência. Há a exposição de um drama humano, o qual é exposto para ser olhado por todos. Para além da comiseração e humilhação, o que importa é a curiosidade que se compraz com a miséria alheia.

### 3.9. *Ethos* do enunciador

Dominique Maingueneau (2002), ao definir cenografia, aponta o conceito de *ethos*, que corresponde a uma imagem encarnada pelo enunciador no processo de enunciação. Segundo ele, o *ethos* corresponde à personalidade do enunciador revelada na enunciação. Esse autor frisa ainda a relação que se estabelece entre *ethos* e persuasão, pois a força de persuasão de um discurso está também no fato de o leitor se identificar com a imagem criada pelo enunciador, a qual está impregnada de valores sociais. Além disso, o co-enunciador deve acreditar nela para aderir aos sentidos que ela produz. Ele afirma:

O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse “fiador” que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado. (MAINGUENEAU, 2002, p.99).

Assim, a imagem criada pelo enunciador a partir de suas enunciações corresponde a seu *ethos*, que está ligado a uma posição estereotipada, no sentido

de ser reconhecível em uma dada cultura. Ao analisarmos enunciações, podemos associar efeitos de sentido ao *ethos* do enunciador. Fica clara, com esse conceito, a interdependência do interdiscurso e intradiscurso, ou seja, ao dizermos, dizemos sempre um outro, que está obrigatoriamente presente. É a natureza polifônia e heterogênea da linguagem que sustenta o conceito de *ethos*. Na análise do corpus desta pesquisa, busco apontar os *ethos* que a apresentadora assume no programa em estudo.

### 3.10. Gênero programa de auditório, cultura do espetáculo e do narcisismo

O gênero programa de auditório tem seu espaço garantido no meio televisivo. Esse gênero, atualmente, exhibe situações de vidas particulares e íntimas. Ele está ligado à chamada cultura do espetáculo, que enfatiza a exterioridade, e à cultura do narcisismo, que está relacionada ao autocentramento do sujeito, segundo Joel Birman (2001). Na ótica psicanalítica, o sujeito está voltado para si, mas, paradoxalmente, necessita aparecer para o outro. Assim, exibição e autocentramento caracterizam, paradoxalmente, o sujeito na cultura da atualidade. Há a necessidade de aparecer, mesmo que, para isso, devam ser reveladas situações íntimas. A mídia está cumprindo um papel fundamental nesse sentido.

Em programas de auditório como **Hora da Verdade**, focado neste trabalho, e em programas como **BBB** (Big Brother Brasil), a intimidade tem de ser mostrada para que tenha sentido, ou seja, a intimidade só tem sentido, porque é um espetáculo. Esses programas fazem sucesso, têm audiência, porque justamente expressam o desejo dos próprios telespectadores de serem reconhecidos. Vendo a

intimidade do outro na tela, no mundo do espetáculo, eles a reconhecem e, com ela, se identificam. É como se a intimidade deles também fosse mostrada, ou seja, como se a tela funcionasse como um espelho. Portanto, pode-se dizer que esses programas que expõem a individualidade a uma coletividade são reflexo da sociedade atual, que se caracteriza por priorizar o espetáculo e o narcisismo. Estou, com isso, querendo frisar que há uma relação direta entre o fato de o gênero de auditório ter seu lugar significativo na mídia e a sociedade na qual ele se insere.

O referido autor, refletindo sobre como o sujeito se constitui na sociedade moderna, afirma que as culturas do narcisismo e do espetáculo fizeram surgir um modelo de subjetividade em que se silenciam as possibilidades de reinvenção do sujeito no mundo. A televisão, nesse contexto, via programas de auditório, reforça valores tradicionais, modelos estereotipados de amor, de beleza, de relação familiar, por exemplo. Percebe-se que ela tem como base o clichê, pois os possíveis sentidos que ali circulam são, geralmente, conhecidos pelo telespectador. Assim, como já foi referido, ela incide mais no eixo parafrástico do que no polissêmico. Em consequência, o telespectador fica atraído pela telinha, pois percebe ali a sua própria imagem. É, portanto, uma atitude narcisista.

Nessa linha de pensamento, Birmam (2000) fala que esse sujeito da sociedade atual passa por um processo em que não vivencia a sua interiorização e socialização, pois não se vê como um ser que interage com os outros. Em consequência, está em evidência a cultura do espetáculo e do narcisismo, em que o sujeito só percebe o outro como objeto de seu prazer. Segundo esse autor:

O que justamente caracteriza a cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue se descentrar de si mesmo. Referido sempre a seu próprio umbigo e sem poder enxergar um palmo além do próprio nariz, o sujeito da cultura do espetáculo encara o outro apenas como um objeto para seu usufruto. (BIRMAN, 2000, p.25).

Nos programas de auditório, os participantes geralmente assumem esse papel de perceberem o outro apenas como um objeto de gozo. Nos temas ditos polêmicos, a base está nessa relação entre os sujeitos. Por exemplo, em **Hora da Verdade**, na seqüência que analiso, a adolescente Juliana não aceita o pai, porque ele é pobre e não lhe dá os bens materiais para viver o seu prazer. Outro quadro que sempre se repete é a exposição do fim de um relacionamento. Um certo sujeito, que não tem coragem para dizer que não ama mais, que não sente mais prazer com seu parceiro(a), procura o auxílio da apresentadora para revelar seu sentimento. Há também casos em que a mulher reclama, revoltada, do marido, pois esse não lhe dá mais prazer sexual, já que está com problemas de ereção. Ainda cito as situações em que um homem quer romper com sua namorada, porque está apaixonado por um outro homem ou por um travesti. Em todos esses casos, os temas manifestam estranhamento e são tratados de forma superficial e exagerada, provocando, muitas vezes, riso na platéia, ou pelo menos espanto. Os participantes, em certas seqüências, agredem-se verbalmente, rompendo com as regras da chamada “boa educação”. Fato que traz mais audiência. Birman explica esse comportamento da seguinte maneira:

(...) o sujeito vive permanentemente em um registro especular, em que o que lhe interessa é o engrandecimento grotesco da própria imagem. O outro lhe serve apenas como instrumento para o incremento da auto-imagem, podendo ser eliminado como um dejetivo quando não servir para essa função abjeta. ( p.25).

Está nessa atitude a origem do que esse autor denomina do *ethos* da

violência, compreendida aqui como a representação de uma atitude. Na sociedade do espetáculo, a exaltação da individualidade quase provoca o desaparecimento da solidariedade, que surge quando o sujeito reconhece o outro com suas diferenças e singularidades. Birmann reforça que:

Este é o cenário para a estridente explosão da violência na cultura da atualidade, que assume assim não apenas diversas formas, mas também configurações inéditas. As práticas neonazistas estão aí mesmo, em toda parte, na nossa existência cotidiana. Saquear o outro, naquilo que este tem de essencial e inalienável, se transforma quase no credo nosso de cada dia. A eliminação do outro, se este resiste e faz obstáculo ao gozo do sujeito, nos dias atuais se impõe como uma banalidade. (p.25).

Assim, os programas de auditório, como **Hora da Verdade**, enfatizam, ao vivo, discussões que incluem agressões verbais, as quais são movidas, muitas vezes, pelo fato de um dos pares se sentir impossibilitado de obter seu objeto de prazer. O outro é um obstáculo para isso, portanto deve ser “eliminado”. Esses programas assumiram, dessa forma, um tipo de sensacionalismo, vinculado a imagens de aberrações físicas, brigas ao vivo no palco, o que se denominaria de “lavagem de roupa suja em público”. **Hora da Verdade**, em análise, encaixa-se nessa lógica, pois, nele, os dramas mais íntimos são transmitidos ao Brasil inteiro. Ironicamente, em um dos quadros, as pessoas revelam publicamente um segredo que não tinham coragem de contar em casa. Nesse programa, em busca de maior índice de audiência, percebe-se a seguinte dinâmica:

(...) aliciam-se pessoas que se encaixem em rubricas como “Meu companheiro é um grosseirão”, “Meu pai é gay”, “Fui traída e fui a última a saber”, etc. Numa dessas, “Ei, doutor! Paguei para ficar mais feia”, em que vítimas de operações plásticas malfeitas exibem as suas deformidades, pode acontecer o caso de uma mulher que mostra fotos em close de sua barriga necrosada. Ou então, de um jovem sem nariz, com o rosto em carne viva. (SODRÉ & PAIVA, 2002,p 141).

Observo que o telespectador, por sua vez, também é violentado, enquanto

capturado por essa lógica, para a qual acaba colaborando.

Márcia Goldschimit, com sua fala, vai tecendo pontos de vista, conduzindo seu programa a partir, fundamentalmente, de interrogações e exclamações bem marcadas pela entoação, procurando confrontar seus “entrevistados”. Há, ainda, que se salientar que, nos momentos em que ela procura aproximar os participantes que estão em conflito, assume vários papéis, podendo ser aquela que aconselha, que ensina, que mostra o “melhor caminho”. É como se fosse uma “psicóloga”, que analisa os fatos, apresenta ou aponta uma possível solução para o problema. Este trabalho de orientação se constitui numa posição assistencialista ora assumida pela televisão, que, em determinados casos, pretende até ajudar na solução de um determinada problema particular. Dessa maneira, a apresentadora atua para cumprir um papel e constrói, a partir de suas enunciações, seu *ethos*.

### 3.11. Gênero programa de auditório e cultura da praça pública

A televisão aberta, como meio de comunicação de massa, está presente nos lares brasileiros e cumpre, muitas vezes, o papel de entretenimento de uma grande parcela da população que não tem condições financeiras de ter outro tipo de diversão. Isso é demonstrado com os seguintes dados:

No Brasil dos anos 90, especialmente após a elevação de consumo dos primeiros anos do Plano Real (1994), praticamente dobrou o número de aparelhos de tevê, uma vez que, naquele período, cerca de 6,3 milhões de domicílios receberam pela primeira vez o seu receptor. De modo parecido ao que havia ocorrido na segunda metade dos anos 60, depois do II Plano Nacional de Desenvolvimento (II-PND), constituiu-se perto da virada do milênio uma camada nova de telespectadores, muito pouco alfabetizada e ávida de diversão barata”. ( SODRÉ & PAIVA, 2002, p.129).

De certa forma, os programas de auditório estão relacionados a essa diversão barata, que remete à cultura popular designada como não elitizada. Bakhtin (2002) refletiu sobre a cultura popular a partir das obras de François Rebelais. Ele percebeu que pouco tinha se pensado sobre as manifestações do povo na Idade Média, em praça pública, que se transformavam em uma feira livre das expressões diversificadas da cultura popular (por exemplo, melodramas, circo, danças). Segundo esse autor, nem mesmo os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Ele destaca as seguintes formas de humor na Idade Média e Renascimento:

- “1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
  2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversas natureza: orais, escritas, em latim ou língua vulgar;
  3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.)
- Essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras.” (BAKHTIN, 2002, p.4).

Em relação aos festejos carnavalescos, segundo Bakhtin (2002), eram opostos à cultura medieval oficial, eclesiástica e feudal, que enfatizava a desigualdade social. No carnaval, as relações hierárquicas eram abolidas e surgia, nesse período, o sentimento de igualdade entre os seres humanos. Elaboravam-se, em praça pública, formas especiais de vocabulário e criavam-se gestos com o objetivo de que houvesse a aproximação entre os indivíduos, abolindo-se a distância entre eles. Nesses festejos, há a presença do riso, que apresenta três aspectos:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (...), todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas(...), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e

considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (p.10).

Assim, o carnaval na Idade Média representou o nivelamento das diferenças sociais, criando um espaço livre das regras e restrições convencionais, onde o marginalizado, o excluído, o insano, o grotesco, o escandaloso surgem em uma atmosfera risível, que celebra a vitória sobre tudo aquilo que oprime e restringe. Ainda sobre o carnaval, esse autor não o considera um espetáculo no qual há a separação entre atores e espectadores. Afirma que o carnaval não era uma encenação, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que se transformava a partir do riso:

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. (p.6-7).

Em relação às obras cômicas (em língua latina e vulgar), Bakhtin (2002) frisa que não se trata de folclore, mas de uma literatura que utilizava uma linguagem das formas carnavalescas. Aqui o riso também é ambivalente e festivo: ri-se para negar e afirmar uma situação. Como tema, essas obras podiam tratar, por exemplo, de paródias de cultos ou de dogmas religiosos e de epopéias heróicas, que colocavam em cena animais, bufões, malandros e tolos.

Em relação ao vocabulário familiar e grosseiro, esse autor reafirma que, no carnaval, havia um tipo especial de comunicação em função da inexistência de barreiras hierárquicas que criavam um novo tipo de relações familiares durante essa festa. A linguagem familiar da praça pública caracterizava-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, expressões e palavras injuriosas, que poderiam ser dirigidas às

divindades. Para Bakhtin:

Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade e do aspecto cômico secundário do mundo. (p.15).

No espaço da praça pública, com essas formas, havia lugar para que a cultura popular se manifestasse. Com um olhar sociológico, nesse espaço, os conflitos sociais eram transformados em festa por meio de paródias, ritos de inversão de papéis sociais, subversão de conceitos (trocadilhos, apelidos, jogos de linguagem). O povo ri de si mesmo. Essas práticas culturais, de certa forma, marcam a expressão de uma cultura popular e também uma tensão entre o dualismo cultura oficial/cultura popular: a primeira, é aquela cultura legitimada por uma instância oficial (Igreja, Estado) e valorizada a partir de paradigmas estéticos reconhecidos e qualificados como o valor de “alto” e “elevado”. A segunda, é considerada habitualmente como transgressora desses paradigmas e era garantida, na Idade Média e Renascimento, pela presença massiva das classes subalternas no espaço público, que se divertiam e tornavam-se sujeitos do espetáculo. Essas formas de expressão da cultura popular cômica da Idade Média foram assimiladas pela televisão massiva, que assumiu o clima dos festejos de carnaval via programas de auditório, ou seja, assumiu o lugar de uma praça pública, dando lugar para que a cultura popular se manifestasse. É interessante citar o programa de humor **A Praça é Nossa**, exibido pela Rede SBT, que faz humor com base em personagens tipos, que representam estereótipos sociais, que se encontram no espaço da praça

pública.

Historicamente, no Brasil, a partir da segunda metade da década de 60, a televisão dedica-se a ampliar sua audiência, consolidando-se como veículo massivo, caindo nas malhas do comércio e da publicidade. Para isso, a estratégia foi traduzir, via programas de auditório, para o espaço televisivo, o espaço festivo de praça pública, lugar das manifestações populares. Dessa forma, as classes subalternas economicamente tinham um lugar no espaço urbano como telespectadores. Nesse contexto, surgem programas liderados por Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, Hebe Camargo e outros. Esses representam um tipo de programa denominado popularesco, que significa “a espontaneidade popular industrialmente transposta e manipulada por meios de comunicação, com vistas à captação e ampliação de audiência urbana” (SODRÉ & PAIVA, 2002). Portanto, como as cidades se transformaram, a cultura popular dos espaços públicos passou para a televisão, mas não diretamente, pois está subordinada à audiência e aos patrocinadores:

(...) No auditório, como na praça, reedita-se a tensão presente na fronteira entre a liberdade, senão a licenciosidade, das autônomas manifestações estéticas da massa e as regras de natureza “editorial” (os cânones da programação industrial) impostas pelo veículo eletrônico, juridicamente dependente de concessão estatal e economicamente subordinado aos imperativos do patrocínio publicitário (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.111).

De 1964 em diante, com a ampliação do número de redes de televisão no Brasil (Tupi, Record e Globo) e com a apropriação da “gramática do popularesco” vinda das produções de rádio, consolidaram-se, no espaço televisivo, as telenovelas (dramalhões folhetinescos) e os programas de auditório. Cabe ressaltar que o espaço do auditório se tornou um meio de mediação entre a realidade denominada

pelos sociólogos de “grandes bolsões urbano-industriais” e a realidade interiorana das camadas sociais que formaram esses bolsões no período dos anos 60, recriando a espontaneidade das festas e dos espetáculos públicos.

Nesse contexto, pode-se pensar em uma identificação entre televisão e público. Dessa forma, os programas de auditório poderiam ser pensados como reflexo das concepções do mundo por um grupo. Apontam para efeitos de sentido que estão ligados ao lugar-comum, justamente para que o público imaginado se identifique com eles:

De fato, a principal matéria prima para os conteúdos discursivos da tevê são as “representações sociais”, no sentido de forma de conhecimento a partir do senso comum e orientada para a figuração de uma realidade qualquer. (p.131).

Assim, na materialidade das enunciações desses programas, podemos constatar sentidos que circulam em um grupo social para o qual se dirigem. Penso aqui em sentidos estereotipados que dão efeito de unidade a um determinado grupo social, constituído pelos telespectadores. Esses estão apoiados em imagens e fantasias comuns a todos os membros de uma coletividade, que são reinventadas pela mídia televisiva por força do mercado de consumo.

Com isso, enfatizo a identidade entre a televisão e seu público, considerando o aspecto da circulação de sentidos. Esse público se identifica imediatamente com o já-dito, com os sentidos estereotipados e não tem necessidade de pensar, de refletir, em sua fruição, que é imediata no programa. Nele não há tempo para pausas, que são necessárias para organização do pensamento lógico. E nesse ponto, a força exercida pelos estereótipos é negativa. Entretanto, esses fatos não devem ser

compreendidos puramente como algo negativo que possa ser simplesmente eliminado. Os sentidos parafrásticos, mesmo que apontem a um lugar-comum, segundo PFEIFFER (2003), são constitutivos da língua e não parasitários. Para ela, que estudou o uso de clichês pelos alunos, não se deve reduzir a noção de estereótipo ou clichê à idéia de um automatismo irracional desprovido de inserção reflexiva do sujeito no mundo social. Esse automatismo é produzido a partir de mecanismos sociais, históricos e culturais, que reiteram enunciados que expressam ao saberes estereotipados. Ocorre, portanto, de qualquer maneira, um processo de subjetivação, já que o sujeito fica impregnado desses sentidos automatizados e processa a sua própria identificação com eles, ao empregá-los.

Penso aqui, novamente, na memória metálica (Orlandi,2001a), que nada mais é do que um efeito de sentido que leva o sujeito a identificar um sentido com o qual se depara como se fosse literal. Não se pode esquecer que a institucionalização desses sentidos ocorre em uma sociedade, que se constitui por um jogo de forças éticas, morais e políticas, entre outras. A falsa transparência dos sentidos sempre está ligada a um propósito. No caso da mídia televisiva, temos, fundamentalmente, a busca pela audiência, na qual importa obter a adesão do espectador. Audiência que também está ligada ao consumismo, pois os programas de televisão são patrocinados por determinados produtos. Entretanto, embora o sujeito esteja sobre esse “efeito de literalidade”, haverá sempre um sentido que escapa, um mutável, pois é impossível apagar a opacidade da linguagem. Vão sempre se estabelecer os dois movimentos: o parafrástico, vinculado ao efeito de repetição de um mesmo sentido, o qual está ligado à cultura da praça pública, e o polissêmico, relacionado ao efeito de sentido diferente, embora, no meio televisivo enfocado, o primeiro

parece se sobrepor ao segundo.

### 3.12. Estética do grotesco

A identificação do público com os efeitos de sentidos estereotipados nos programas de auditório resulta, como já foi dito, do fato de que eles assumem o espaço festivo da praça pública, ao apresentarem “curiosidades”, ou seja, anomalias humanas (aleijões, deformidades, aberrações da natureza, entre outras) como forma de entretenimento, provocando, pelo exagero, o riso no telespectador. Por isso, há, neles, o lugar do risível que está ligado ao rebaixamento de padrões estéticos estipulados em uma sociedade, constituindo a estética do grotesco, vista aqui como uma categoria. Sodré e Paiva (2002), compreendem uma categoria como a combinatória dos elementos internos que constituem uma criação artística. Para eles, categoria estética corresponde a um sistema de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético, trágico, dramático, cômico, grotesco, satírico). Já o termo estética está ligado à faculdade humana de sentir, o que afeta e repercute em nós. Está ao lado, portanto, da sensação ou da percepção.

O grotesco não se define simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações, mas também pelo efeito de medo ou de riso nervoso, ocasionado pelo estranhamento, que provoca uma sensação de inexplicável ou de absurdo. A estética do grotesco chama o olhar do telespectador, que se concentra no chocante da mesma forma como se concentra em um malabarista de feira pública de variedades ou em um acidente de estrada. A diferença é que a televisão capta um olhar com vistas ao mercado:

As pessoas “olham” (assim como se mira o ambiente ao redor) mais do que “vêm alguma coisa” na televisão – o receptor ligado, mas silencioso, em bares ou restaurantes, é sintomático. E como a realidade das imagens é descorporificada, sem profundidade simbólica, o choque do grotesco(...) excita o olhar do espectador. É a estética que termina impondo-se como horizonte signico da tevê aberta, simulacro de espaço público num tipo de sociedade em que “público” equivale cada vez mais a “feira de variedades”. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.140).

Essa estética do grotesco, presente na mídia televisiva, enquanto linguagem visual ou verbal, corresponde a um conjunto de imagens ou enunciados que ultrapassam normas e regras socialmente regulamentadas, causando certo estranhamento, riso ou espanto, como já disse. Estou me referindo aqui a imagens de aberrações ou a falas de baixo calão ou agressivas, por exemplo. Entra em jogo, em sua exibição, o limite entre o humano e a animalidade. O homem, basicamente, em oposição ao animal, pode ultrapassar seus instintos, pois está inserido em uma cultura, que é um universo de regras e contenções, mas também de rupturas. Por exemplo, uma imagem escatológica, uma linguagem chula, exagerada ou ofensiva (não polida) podem representar uma não coincidência com o que foi elaborado pelas regras culturais. Se acrescentarmos a essa não coincidência com as normas sociais a possibilidade do riso, chegamos ao conceito de grotesco. Esse é um conjunto de elementos combinados que inserem uma obra em um determinado gênero. Assim, o grotesco pode ser sintetizado por meio da seguinte fórmula:

A equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco = Homem # Animal + riso. Daí, partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (...), quanto à identidade de uma forma.” (p. 61-62).

É interessante perceber que a palavra “grotesco” vem de gruta, porão (*grotta*, em italiano). Segundo Sodré e Paiva (2002), em fins do século quinze, escavações feitas primeiramente no porão do palácio romano de Nero (a *Domus Aurea*) em

frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos – na forma de vegetais, caracóis, etc. – que fascinaram os artistas da época.

A partir dessa visão sobre grotesco, é fácil verificar a sua presença em programas de televisão. Como exemplo, cito a Rede Globo. Embora tenha o chamado “padrão de qualidade global”, que se caracteriza por ser mais comportado em termos morais e visuais, apropriou-se desse referido recurso em busca de audiência no primeiro **Big Brother** de 2002:

Num dos jogos iniciais, que consistia em determinar quanto tempo uma dezena de pessoas conseguiria permanecer aglomerada num automóvel, o vencedor terminou revelando o seu truque: flatulência contínua, de modo a minar a resistência dos outros. Mesmerizado, o público parece identificar-se com o fisiologismo e a abjeção (grotescos) das imagens, concorrendo para a elevação da audiência e alimentando uma guerra de índices entre as emissoras, que a imprensa escrita estimulava, sem qualquer viés crítico. O que aí se procura é identificar “realidade” com um cotidiano desprovido de maior sentido, com uma espécie de grau zero do valor ético, em que só há lugar para o miúdo, o mesquinho, a emoção barata e o banal. ( p.135-136).

Ao exibir “curiosidades”, como nos festejos carnavalescos que mostravam anomalias humanas, a televisão se apropria da estética do grotesco que permite:

“(…) encenar o povo e, ao mesmo tempo, mantê-lo à distância. Dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos” ( SODRÉ, PAIVA, 2002.p.133).

Neste trabalho, interessa-me relacionar o conceito de grotesco aos programas de auditório da televisão. Mais especificadamente em função do *corpus* que analiso, procuro mostrar, na cena enunciativa do programa **Hora da Verdade**, o lugar do grotesco nas enunciações levadas ao ar.

## 6. ANÁLISE DE SEQÜÊNCIAS DISCURSIVAS DO HORA DA VERDADE

Meu objetivo, nesta análise, é evidenciar efeitos de sentido produzidos no programa de auditório **Hora da Verdade**, a partir de seqüências discursivas selecionadas, extraídas mediante transcrição de uma gravação. Tendo como base o jogo entre interdiscurso e intradiscurso, procurarei apontar no discurso televisivo do gênero programa de auditório focado a presença de sentidos estereotipados, considerados, aqui, sinônimos de lugar-comum, chavão ou clichê, como já foi definido. Para isso, evidencio marcas lingüísticas que caracterizam o funcionamento desses sentidos cristalizados no gênero televisivo em estudo, mais especificadamente nas interrogações e exclamações feitas pelos participantes do programa no diálogo encenado no ar. Além disso, identifico o *ethos* da apresentadora desse programa, o qual está ligado a uma posição discursiva assumida, a partir das enunciações que protagoniza.

As seqüências que analiso se inserem em um contexto em que os enunciadores parecem apresentar, justificar seus pontos de vista e também expressar seus sentimentos e convicções. Para selecioná-las, gravei cinco fitas de vídeo desse programa, cada uma com seis horas, nos meses de março a abril de

2003. Como tenho também o objetivo de desenvolver atividades pedagógicas com esse gênero televisivo em uma série do Ensino Médio, selecionei, para a análise, um quadro desse programa que julguei condizente com esse propósito e que tinha como tema a relação entre um pai e sua filha adolescente. Juliana, a filha, diz odiar seu pai, José, por esse ser pobre e não lhe proporcionar uma vida abastada. A apresentadora, Márcia Goldschmidt, coloca os dois frente a frente; interroga-os para tentar procurar entender o motivo de tanto ódio, expressa sua opinião sobre a posição de Juliana e até a ridiculariza. Em síntese, falam Márcia, Juliana, Seu José e também a platéia nessa cena. Esse quadro foi ao ar no dia 1º de maio de 2003, coincidência ou não, exatamente no Dia do Trabalho, talvez para expor a realidade de um trabalhador brasileiro que luta para sobreviver e sustentar sua filha.

Na transcrição das seqüências, houve momentos de dificuldade, porque ocorreu sobreposição de vozes ou incompreensão de determinadas palavras pela rapidez com que foram pronunciadas. Essa transcrição foi realizada de modo a reproduzir o diálogo entre os participantes da cena enunciativa, considerando fundamentalmente as entoações peculiares dos enunciados pronunciados, que foram registradas por mim através de sinais de pontuação, que, em certa medida, conseguem dar conta dos sons ouvidos nas situações representadas. Procurei conservar, na transcrição, a pronúncia original, mesmo tendo que ferir as normas da escrita.

Busquei apoio teórico sobre enunciados interrogativos e exclamativos, que me pareceram uma ênfase no *corpus* em estudo, capaz de apontar para relações interdiscursivas. As entoações correspondem ao que se chama linha melódica,

expressão utilizada por Cunha (1980). Segundo esse autor, as interrogações, exclamações e declarações seguem linhas diferenciadas no instante em que são enunciadas, fato que diretamente se relaciona à interpretação. Ele enfatiza que, pela simples diversidade de uma linha melódica, uma mesma frase pode ser interpretada de maneira distinta. Frisa ainda que existem certas leis de entoação comuns a todos os idiomas:

Uma acentuada deflexão da voz no fim de um grupo fônico indica o término de uma oração enunciativa; uma entoação final ascendente denota, pelo contrário, que a expressão do pensamento se acha ainda incompleta. A pergunta termina em geral com uma elevação da voz; a resposta finaliza com uma inflexão descendente. A alegria e a cólera produzem maior variedades de inflexões, intervalos mais extensos e tons mais agudos que a disposição de ânimo cotidiana e normal; o abatimento e a tristeza caracterizam-se, ao contrário, por formas de entoação baixas, monótonas e uniformes. Um caráter vivo e inquieto produz formas de entoação mais variadas que um caráter indolente e fleumático; as crianças falam com inflexões mais amplas e agitadas que os velhos; os doentes melancólicos falam com suavidade e monotonia; os monomaníacos exaltados empregam formas patéticas e declamatórias com inflexões bruscas e extremadas. (CUNHA, 1980, p.174).

Cunha ainda explana que, pela entoação, é possível a distinção entre, por exemplo, a fala de um português da de um brasileiro e, entre brasileiros, a de um carioca da de um nortista, de um gaúcho, de um mineiro. Mostra, portanto, a importância da linha melódica num enunciado, concebendo-a como uma marca de subjetividade. Uma simples mudança de tom pode reforçar, atenuar ou mesmo, inverter o sentido do que dizemos, expressando nossos pensamentos e sentimentos. É a entoação capaz de insuflar à frase um sentido.

Assim, ao realizar a transcrição das falas dos que participam do programa para a linguagem escrita, já fiz uma interpretação dessas, considerando a entoação dos enunciadores, chegando assim a enunciados declarativos, interrogativos e exclamativos. Em relação aos enunciados selecionados para análise, esses foram

retirados dentre aqueles que estavam claros para a transcrição. Apresento, também, em certas seqüências, entre parênteses, as reações dos enunciadores, como risos e aplausos, que considerei importantes para a transcrição do oral.

É necessário ainda ressaltar que esse texto televisivo é composto por uma junção de signos verbais e não verbais. Entretanto, apenas vou me deter nas enunciações dos participantes do quadro, enfocando a fala da apresentadora e dos participantes da cena destacada. É certo que não vou desconsiderar o meio (televisão) de modo amplo, já que estou trabalhando com o gênero programa de auditório, mas o meu interesse analítico incide nos signos verbais, como materialização discursiva.

Na análise, considero os enunciados conforme a seguinte classificação: (a) enunciados exclamativos; (b) enunciados interrogativos; (c) enunciados interrogativos e exclamativos com a marca “mas” e (d) enunciados interrogativos e exclamativos que apontam para o sentido de grotesco. Cheguei a essa divisão após verificar o predomínio dessas formas de enunciado no *corpus* amplo e, então, estabeleci recortes para análise com base na classificação indicada. Como o programa se desenvolve a partir da discussão (diálogo) que ocorre entre os participantes (praticamente é um bate-boca), a interrogação e a exclamação, como expressão de sentimentos e emoções de forma exacerbada, fazem parte da cena enunciativa que o constitui.

Para a gramática estrutural, que prioriza a forma, a frase interrogativa é aquela que corresponde a uma pergunta, marcada pelo ponto de interrogação, e a

frase exclamativa é aquela que traduz admiração, surpresa, arrependimento, por exemplo, sendo marcada pelo ponto de exclamação. Entretanto, essa simples identificação do tipo formal não é suficiente para uma análise que se propõe a apontar efeitos de sentidos discursivos.

Buscando aprofundar a compreensão sobre os tipos de frases, encontro no trabalho de Travaglia (1997) algumas pistas. A partir de uma posição proveniente da teoria pragmática, esse autor reflete sobre o sentido de enunciados em um determinado contexto enunciativo. Ele cita a seguinte frase: “Você sabe onde fica a praça Tubal Vilela?” e explica:

Essa frase é uma pergunta. Entretanto, se um estranho nos aborda na rua, em Uberlândia – MG, e nos faz essa pergunta, não vamos nunca interpretá-la como uma pergunta sobre se realmente sabemos onde fica a praça, respondendo algo como : “Sim, sei” ou “Sei”. Vamos deduzir que a pessoa não quer a informação sobre nosso conhecimento da localização da praça, mas sim que lhe digamos onde é a praça e respondamos indicando a localização ou o caminho para chegar até lá. Temos aqui o que se chama na teoria lingüística de um ato de fala indireto: fez-se uma pergunta para na verdade chegar a um pedido: “Você poderia me dizer onde fica a praça Tubal Vilela?” ou “Por favor, me diga onde fica a praça Tubal Vilela”. (TRAVAGLIA, p.194, 1997).

Esse autor frisa, dessa forma, que as frases interrogativas podem ser utilizadas com diversas funções: pedir informação ou mesmo fazer uma sugestão, como em: “E se fôssemos ao cinema?”, ou para fazer uma sugestão que, na verdade, é uma ordem, como em: “E se você calasse a boca?”. Também mostra que uma interrogação pode ter como efeito de sentido uma crítica. Para ele, a pergunta “Antônio, você foi ao cinema ontem à noite?”, se dirigida de um professor ou de um pai ao seu aluno ou filho que deveria ter executado uma tarefa e não a fez, é uma crítica negativa. Lembro, ainda, as perguntas pedagógicas feitas pelo professor ao

aluno, cuja resposta já é sabida por aquele que pergunta.

Apresento essa reflexão sobre o uso de frases interrogativas, pois, na análise, pretendo ir além da definição apontada sobre os tipos de frase que considera fundamentalmente a sua forma e busco encaminhar a análise na perspectiva do enunciável, e não do enunciado em si mesmo. Parto de enunciados exclamativos ou interrogativos, que assumem grande importância no programa televisivo focado, para chegar ao universo do interdiscurso, relacionado-os com outros dizeres, com outras enunciações, para tecer observações sobre o modo como funcionam no gênero televisivo estudado.

#### 4.1. Enunciados exclamativos:

##### Seqüência 1

Márcia: Claro, mas eu estudei em colégio público! Também, **na minha época(1a)**, colégio público era bom, viu?! **Não era isso que é hoje: as pessoas se formam e não sabem nem ler! Não sabem nem escrever!(1b)** Na minha época, colégio público era bom! **Hoje(1c) é uma tragédia!**

Nessa seqüência, Márcia tematiza a escola pública, remetendo ao sentido hoje em dia corriqueiro de que a escola pública não tem qualidade. Percebo isso a partir de determinadas marcas lingüísticas que evidenciam a contraposição entre o anterior como bom e o hoje como precário, deficiente, o que considero um estereótipo muito usado na conversação: tudo o que não pode ser presenciado, porque já passou, é melhor do que o presente. Com as exclamações **(1b)**, a enunciatória mostra todo o seu espanto: “**pessoas se formam e não sabem nem ler! Não sabem nem escrever!**”, dizendo que ela presenciou **(na minha época(1a))** um colégio público bom, oposto ao que é hoje. Além disso, desqualifica-o ao utilizar o pronome “**isso**”, para referir-se a colégio. Não quer designar como um “colégio”,

“isso” que se tem hoje.

Considerando a posição da apresentadora, percebo que ela não apresenta dados para comprovar a falta de qualidade do ensino público, apenas repete, de forma exagerada, que a escola pública, na atualidade, é ruim: **Hoje, é uma tragédia. (1c)**. Essa é uma visão que circula amplamente em nossa sociedade como se fosse uma verdade consensual. Está aí o sentido pré-construído sobre a escola pública e, mais amplamente, sobre as coisas públicas, o que leva a outro estereótipo: *tudo que é público é falho, é deficiente*. Com essas enunciações, ela manifesta o *ethos* de denunciata, como se fosse a repórter de algo espantoso, mas cai no lugar-comum, evocando um preconceito em relação à escola pública atual. A generalização “**na minha época(1a)**” em oposição a “**hoje(1c)**” carece de fundamento, tratando-se apenas de um clichê vazio de sentido, no entanto o efeito de denunciar algo escabroso ganha vulto.

## Seqüência 2

José: “Porque eu sempre dei do melhor, do máximo pra ela. **Deus tá no céu e vendo tudo isso que ela está falando!**”(2a).

Márcia: “Mas é, não, não, não...**Pára o mundo que eu quero descer!**(2b) Meu Deus! Eu nunca vi um negócio desse! É muito frio da sua parte, Juliana!”

Juliana: Não é nada! Não é nada! Ele é pobre, ele é pobre! Eu odeio ele! Odeio ele! Ele é pobre!

Márcia: É porque... eu acho...assim... ótimo, ninguém deve se contentar com a situação de pobreza, de miséria. Isso eu acho um sentimento bom! **Porque , não(2c) porque a gente é pobre de marré, marré que vai continuar!**. Agora, daí odiar o pai... por que não vai você batalhar, você querer fazer a sua vida, você ganhar a sua grana?

Juliana: Eu não! Ele é meu pai! Ele era meu pai, né? Ele que tinha que batalhar. Ele, não eu. Sou muito nova pra isso.

Em (2a), a exclamação de que Deus está no céu e vê Juliana tem como implícito cultural *a existência de Deus*. Na enunciação de José, considerando as ações atribuídas ao sujeito “**Deus**”, percebe-se o saber religioso que aponta para a

*existência de um poder supremo, que ocupa um espaço denominado de “céu”, de onde fiscaliza e julga as ações humanas. Essa fala surte um efeito de sentido de uma verdade que não se discute, dita a fim de que Juliana reveja a sua posição, já que ela está sendo supervisionada por um ser superior que pode punir aqueles que não agem segundo as suas leis. Seu José sente-se incapaz de modificar a sua filha e apela para o argumento baseado em um dogma religioso: há um Deus que vigia, ou seja, que olha tudo, pois está no céu vendo todas as ações humanas. Em função disso, esse Deus também pode punir. Deus é o todo poderoso.*

Em (2b), a apresentadora Márcia se apropria de um discurso alheio em forma de uma citação: **“Pára o mundo que eu quero descer!”**, que, além de ser um enunciado exclamativo, é imperativo pela forma verbal **“Pára”**. Entretanto, o seu efeito de sentido está relacionado mais à expressão de uma emoção do que de uma ordem. Trata-se de um enunciado presente em letras de músicas. Cito: *Eu também vou reclamar*, de Raul Seixas e Paulo Coelho (1993) e *Balacobaco* de Rita Lee e Roberto de Carvalho (2003)<sup>1</sup>.

Esse enunciado surte efeito de sentido de desabafo e repúdio de Márcia frente a uma situação incômoda: a posição de Juliana. É como se ela dissesse que não aguenta tal situação. Ela põe em evidência o *ethos* de denunciante indignada, ao citar as letras das músicas bastante conhecidas, atualizando seu sentido cristalizado na formulação.

---

<sup>1</sup> Eis um trecho: *“Compro móveis estofados/ Me aposento com saúde/ Pela assistência social / Dois problemas se misturam/ A verdade do Universo/ A prestação que vai vencer / Entro com a garrafa de bebida enrustida / Porque minha mulher não pode ver/ Ligo o rádio e ouço um chato/ Que me grita nos ouvidos / Pare o mundo que eu quero descer”*. Cito também *Balacobaco* de Rita Lee e Roberto de Carvalho (2003). Eis um trecho: *“Sou escrava independente/ Ganho menos que indigente/ Não posso ficar doente/ Amanhã tô no batente/ Vou rezar para Jesus/ Aliviar a minha cruz / Meu buraco não tem luz/ Vida dura de avestruz/ Pára o mundo que eu quero descer/*.

Em **(2c)**, mostra-se a lógica causa/efeito de que, se uma pessoa é pobre (causa), vai continuar pobre (efeito). Esse raciocínio mostra também um clichê, pois remete a uma visão determinista da realidade, portanto conservadora. Entretanto, com o uso do advérbio de negação **Não (2c)**, a apresentadora se opõe a esse ponto de vista. Nesse caso, a locutora assume o *ethos* de batalhadora, progressista, pois não se conforma com uma situação não qualificada. De certa forma, nesse caso, ela se coloca contrária ao que diz o provérbio: *Quem nasce para dez réis nunca chega a ser vintém*, dialogando com essa voz da sabedoria popular. Márcia, mostrando a possibilidade de se mudar uma situação por meio do trabalho, ao indagar a Juliana: **“por que não vai você batalhar?”**, atualiza o pré-construído *de vencer na vida pela força do trabalho*, remetendo aos provérbios: *Madruga e verás, trabalha e terás e não há atalho sem trabalho, bastante conhecidos*.

Há também, em sua enunciação, referência a uma cantiga infantil: *Eu sou pobre, pobre, pobre de marré, marré marré*, trazendo a voz do outro explicitamente em sua fala. Observo aqui que, num mesmo segmento, a apresentadora remete a duas letras de música conhecidas que estão arraigadas na cultura, uma mais atual e outra mais tradicional. Letras que, por serem repetidas, facilmente reconhecidas, acabam criando um efeito de sentido de verdade óbvia, de imediata adesão do telespectador.

### Seqüência 3

Márcia. Eu não posso acreditar num negócio desses! O mundo... A Juliana é uma pessoa que está influenciada pelo materialismo excessivo de nossa sociedade atual. **Tudo é dinheiro! (3a)** As pessoas se interessam pelo homem pelo que ele tem. O homem se interessa pela mulher pelo que ela tem. As pessoas querem os amigos, **porque(3b)** eles têm coisas, **porque(3c)** eles não têm coisas! **Mas (3d)** isso não vale nada! Dinheiro não compra felicidade, não compra as pessoas! (Aplausos da platéia)

Márcia mostra o seu sentimento de indignação através de uma seqüência de exclamações. Ela se espanta com posições, com as quais não concorda, relacionadas à Juliana. Ela usa o pronome indefinido “**Tudo**”(3a) para fazer referência a todos os possíveis objetos, ações ou situações ligadas à sociedade atual e iguala todos esses elementos ao “**dinheiro**”. De certa forma, generaliza e exagera com essa construção de igualdade. Leva, com isso, à conclusão de que, na sociedade atual, o dinheiro é o valor fundamental e se opõe a essa posição. Após, ao utilizar a conjunção “**porque**” (3b e 3c), para sustentar sua afirmação, estabelece uma relação de causa e efeito: “**as pessoas querem amigos**” (efeito) e “**eles têm coisas**” (causa); “**eles não têm coisas**” (causa). Nessa relação, está presente o lugar-comum de que *a nossa sociedade atual é movida pelo jogo de interesses, o ter se sobrepõe ao ser.*

Em (3d) , com a conjunção “**mas**”, a apresentadora se opõe a uma voz anterior que diz que *o dinheiro é o valor essencial de uma sociedade*, aderindo ao ponto de vista de que *o dinheiro não é tudo, o dinheiro não traz a felicidade*. Esse é um outro lugar-comum, um saber pré-construído reiterado em nossa cultura, soando como uma verdade incontestável. Os aplausos, que ela recebe da platéia, mostram a concordância com essa voz conhecida, referendando a memória metálica.

#### Seqüência 4

José: “A Juliana, a Juliana pensa que o mundo é dela! Não é dela, **o mundo é de Deus (4a)**, e Deus tá vendo tudo isso que ela tá falando!” (É aplaudido pela platéia).

Nesta seqüência, é Seu José que se vale de exclamações para criticar a posição de Juliana. O enunciado (4a) se sustenta como verdade se e somente se existe um *Deus*. Por isso, tem como implícito a existência de Deus, que, nesse caso,

é o dono do mundo. Seu José apela novamente ao saber religioso, interdiscursivo, de *que Deus é o Todo Poderoso do Universo*. Por isso, Juliana não tem o poder sobre sua vida, sobre o seu mundo. Esse saber soa como um efeito de verdade inquestionável. Isso se percebe pelos aplausos que seu José recebe da platéia, demonstrando concordância com a posição representada em sua fala, a qual é baseada em um lugar-comum, extraído do discurso religioso.

### Seqüência 5

José: O dinheiro sim ajuda, Juliana, **mas(5a)** o dinheiro não é tudo! Porque conheço pessoas que têm dinheiro e não têm saúde. Eu conheço pessoas assim. Hoje, se sentar num restaurante, não podem comer uma feijoada, porque não têm saúde. Se comê, chega adoecê.

Márcia: Mas eu nunca vi alguém valorizar tanto...Claro que as pessoas hoje, a tendência é de as pessoas valorizarem cada vez mais o dinheiro, **mas(5b)** tanto, a ponto de chegar a falar que odeia o pai! Você acabou de falar que odeia o seu pai!

A conjunção “**mas**” (5a) mostra um jogo de vozes<sup>2</sup>. O primeiro enunciado “**O dinheiro sim ajuda**” aponta para uma voz que remete à conclusão de que o dinheiro é um componente importante na vida de um cidadão, havendo a sua valorização. O segundo enunciado, “**dinheiro não é tudo**”, aponta para uma voz que se opõe à conclusão anterior, já que, de certa forma, restringe a importância do dinheiro na vida de uma pessoa. É com essa voz que seu José concorda. Voz que indica um lugar-comum e que soa, também, como uma verdade.

A conjunção “**mas**”(5b) também aqui põe em jogo vozes. O enunciado, antes da conjunção, remete a uma voz que expressa uma conclusão culturalmente aceita: *as pessoas são bastante materialistas, pois valorizam muito o dinheiro*. Há essa

---

<sup>2</sup> Conforme Oswald Ducrot apud Maingueneau (1993), o enunciado anterior ao “mas”, em uma seqüência P MAS Q, aponta para uma conclusão R, a qual fica implícita. Já o enunciado Q torna-se um argumento em favor de não-R, apresentado como mais forte que a conclusão R. Há, com o uso da conjunção *mas*, portanto, um jogo de vozes. Assim ele mostra que o sentido de *mas* é precisamente um conjunto de instruções dadas para uma interpretação.

tendência na sociedade atual. Ao utilizar a conjunção “**mas**”, Márcia põe uma outra voz em jogo: *aquela que não acredita que o valor material viria a se sobrepor ao amor filial*. Com isso, novamente se posiciona contrária à Juliana, apropriando-se do estereótipo *de que o amor é o sentimento maior, sobrepondo-se ao valor material, o amor tudo pode, o amor vale mais*. Há ainda o pré-construído de que *os filhos devem amar e respeitar seus pais*, o qual é extraído do discurso religioso.

### Seqüência 6

Representante da platéia: Eu queria dizer pra ela que ela tem que dar graças a Deus que ela tá no mundo por causa do pai que ela tem, **porque (6a)**, se não fosse ele, ela não estaria no mundo hoje! ( A platéia aplaude) Que ela é que tem que trabalhar para sustentar o pai dela, **porque(6b)**, na idade que ele tem, ele tinha que ficar em casa, ele estar se aposentando, não trabalhando para cuidar dela! ( A platéia aplaude).

Em **(6a)** , a representante da platéia utiliza a lógica causa/efeito marcada pela conjunção “**porque**” para defender seu ponto de vista. Porém, há um processo tautológico, pois a causa apresentada em função do nexos “**porque**” já apareceu no enunciado anterior. Eis a lógica: antes do nexos: Juliana tem que valorizar o pai porque ela existe porque o pai a colocou no mundo. Depois do nexos, há a mesma causa; ela tem que valorizar o pai, porque, sem ele, ela não existiria. É um “**porque**” que não dá conta da argumentação, pois não expressa a causa. Essa relação também remete ao saber interdiscursivo: *os filhos devem respeitar seus pais, porque, sem eles, não existiriam*. Saber que é reconhecido por toda a platéia que a aplaude, mostrando concordância com esse lugar-comum.

### Seqüência 7

Márcia: Mas como eu vou ajudar o senhor? A Juliana, ela, ela, vai precisar ser ajudada pela vida, **porque(7a)** a vida vai dar tanto tombo nessa pessoa, assim uma pessoa tão materialista! **A vida, olha, gente, a vida é a melhor escola(7b)**! Juliana, tome cuidado, você vai tomar um tombo feio! Você vai aprender de um modo muito mais difícil que dinheiro **tá longe de (7c)** ser a coisa mais importante! Acho válido você brigar por melhorar a sua condição de vida. É claro, ninguém tem que

se contentar com a miséria, com a pobreza, **mas(7d)** tem que fazer isso com o suor do teu rosto, com dignidade e não desse jeito! (aplausos) **Não(7e)** é casando com um homem rico, não é humilhando o pai, cara! **Você é que pode mudar a sua história!(7d)** Você não acha que pode mudar a sua história?

Juliana: Não, Márcia. Você fala isso, porque tudo o que você quer ter, pode ter.

Em **(7a)**, a apresentadora utiliza a lógica causa/efeito. O efeito corresponde ao fato de que a vida vai ensinar Juliana, ela ensinará Juliana a viver. A causa é o fato de que a vida “vai dar tombo” em Juliana. Essa relação é indicada através do clichê de que a “**vida é a melhor escola**”, que Márcia enuncia em **(7b)** e que se assemelha ao dito popular: *a vida ensina a viver* e funciona como um censor moral ou uma espécie de guia de consciência que fornece ao sujeito um modelo de conduta. Esse enunciado, do qual a Márcia se apropria, traz, como efeito de sentido, um conselho. Nesse caso, a apresentadora, utilizando a força reiterativa desse dito, assume o *ethos* de uma conselheira: aquela que sabe das “coisas da vida”.

A expressão “**tá longe de**” **(7c)** funciona no enunciado como uma negação do saber discursivo que diz que o dinheiro é a coisa mais importante da vida. A apresentadora nega esse discurso, trazendo à tona o saber pré-construído de que o *dinheiro não é tudo, dinheiro não traz felicidade, o ser é mais importante do que o ter*. Márcia adere a esse discurso oposto e o enfatiza como seu.

Em **(7d)**, há o uso da conjunção “**mas**”, que coloca em jogo determinadas posições subjetivas. No enunciado anterior ao “**mas**”, surge a possibilidade de uma voz que diria que todas as ações seriam válidas para se sair da pobreza, porque não se deve se contentar com a miséria. Após a conjunção, Márcia faz uma ressalva, contrapondo-se à possibilidade de se realizar uma ação anti-ética para mudar o quadro de pobreza. Ela enfatiza que, para isso, deve-se trabalhar com dignidade.

Dessa forma, engaja-se ao seguinte discurso: *deve-se vencer na vida com suor do rosto, com muito trabalho*. Pode-se relacionar essa posição com saberes estereotipados representados, por exemplo, pelo dito popular: *trabalho dignifica o homem* ou pelos provérbios: *dinheiro de trabalho honra a mão que o recebe; o trabalho, se não te faz rico, te fará honrado; quem cedo madruga, Deus ajuda*. Todos esses provérbios fortificam o valor do trabalho.

O enunciado **(7e)** assinala o sentido de que, para se vencer na vida, é preciso trabalhar, ou seja, cada um pode construir e “**mudar a sua história**”. Concepção essa que também remete ao saber interdiscursivo sociológico: *o poder do trabalho como agente transformador da vida humana, ou seja, o homem é agente de sua história*.

### Seqüência 8

Márcia: Eu acharia que tudo isso que você está falando, falando não! Mas toda essa sua aspiração...

José: **O que vale no ser humano é o caráter, não o dinheiro, o caráter!(8a)**

Márcia: Eu acharia válido, **mas(8b)** se isso te desse motivação para você batalhar, para estudar, para fazer alguma coisa e melhorar a sua vida e não ficar apontando o dedo para os outros e responsabilizando o mundo pela sua situação! (Aplausos). Você precisa, oh!, Juliana, amadurecer e talvez **você vai amadurecer da forma mais triste, que é sofrendo!(8c)**.

A formulação de seu José **(8a)** faz ouvir a voz de que *o homem vale por aquilo que ele é, não por aquilo que ele tem*, que circula amplamente em nossa sociedade. Ele repete o seguinte estereótipo: *o que vale no ser humano é o caráter, não o dinheiro*.

Com a conjunção “**mas(8b)**”, estabelece-se um jogo de posições que remetem a determinadas vozes. Antes da conjunção, a apresentadora está em

concordância com a voz que diz que toda aspiração por mudança é válida, pois leva uma pessoa a agir. Ao utilizar o “**mas**” (8b), ela faz uma ressalva em relação à sua posição anterior, apresentando uma condição para validar a motivação, que é trabalhar e não reclamar. Márcia enfatiza o saber pré-construído de que *o homem deve ser responsável por sua própria vida, não deve culpar os outros pela situação na qual se encontra*. Com esse clichê, toma o *ethos* de uma conselheira, que procura dizer à Juliana o que ela deve fazer. Com esse estereótipo, a platéia novamente a aplaude, mostrando consonância com esse discurso.

O enunciado (8c), considerando a expressão “**mais triste**”, leva ao implícito de que há várias formas de amadurecer. Márcia enfatiza a possibilidade do amadurecimento pelo sofrimento como uma forma de punição pela postura inadequada de Juliana em odiar o pai, porque ele é pobre. Está presente um saber conhecido de todos, qual seja, que aquele que não reconhece sua postura inadequada e não a reformula vai acabar sofrendo na vida, o que também é um lugar-comum. Ela procura, assim, amedrontar Juliana pelo argumento do sofrimento pelo qual vai passar. Assume aqui novamente o *ethos* de conselheira.

### Seqüência 9

Representante da platéia: Bom, agora o senhor tem que tá em paz com Deus. O Deus tá em paz com o senhor, porque o senhor tá mostrando que é um bom pai e tudo, né? E eu sempre digo, **a gente sempre dá valor quando perde!** (9a). Agora, se ela respira, se ela enxerga, se ela fala do arroz e do feijão, do pão como o senhor falou, da manteiga que ela comeu. Se ela não tivesse isso, ela não tava respirando, não tava viva, né?

Márcia: É triste.

O enunciado (9a) funciona como um dito popular no sentido de que corresponde a um enunciado que não tem uma forma definida como o provérbio e que se fixou na memória popular pela repetição. Nessa seqüência analisada, esse

dito apresenta força persuasiva pela sua aceitação em uma dada cultura pelo fato de ter sido reiterado e assimilado como uma verdade inquestionável. É também um lugar-comum. *Só se dá valor a algo quando se perde* é fruto da sabedoria popular.

### Seqüência 10

Márcia: E o emprego, um emprego você não quer?

Juliana: Não, daqui mais quarenta anos, eu penso no meu emprego. (*Risos na platéia*)

José: A vida não é isso, Juliana. Você tem onde comê, onde dormir, tá estudando, tendo saúde, não resta dúvida, isso é o que tem que contá.

Márcia: Mas, aos quarenta anos eu já estou querendo me aposentá! Onde já se viu! Ela vai começar. Não, gente, **é muita imaturidade!(10a) É muito mimo!(10b) Não é possível!(10c) Não é possível!(10d)** As suas amigas... tem alguma que têm pai pobre ou você é só amiga de rico?

Os enunciados **(10a)**, **(10b)** e **(10c)** são exclamativos e remetem ao efeito de sentido de oposição em relação à posição de Juliana. Quando Juliana diz que *daqui mais quarenta anos, eu penso no meu emprego*, a platéia até ri, pois sua fala irônica significa que ela não quer trabalhar, não quer emprego. Com as exclamações, Márcia mostra seu espanto com o que diz Juliana e acaba ridicularizando-a, por querer iniciar a trabalhar somente quando já tiver bastante idade, o que parece inconsistente. Para Márcia, Juliana não tem maturidade e é mimada. A sua posição tem como base o saber interdiscursivo de que *todos têm que lutar na vida para vencer, trabalhando*. Ela, portanto, enfatiza que mesmo um adolescente, cujo pai tem dificuldades financeiras, deve trabalhar, não pode ficar esperando que os outros o sustentem. Ela está remetendo ao sentido pré-construído de que *para se vencer na vida, deve-se trabalhar*. De certa forma, retoma um dito popular que diz: *só no dicionário sucesso vem antes de trabalho*.

### Seqüência 11

José: E sempre está reclamando! E sempre está xingando, e sempre está reclamando e sempre está maltratando!

Márcia: Então, **eu acho que isso aí é falta de cabresto!(11a)**.

No enunciado (11a), Márcia mostra sua opinião não de forma categórica, pois utiliza a expressão “**eu acho**”. Mas, ao utilizar o pronome “**isso**”, ela resume a atitude de Juliana de reclamar, como se a mesma fosse indizível em palavras mais precisas. Mesmo assim, ela a caracteriza como “**falta de cabresto**”. É nessa designação que está presente um saber estereotipado que expressa uma lógica de causa e efeito: *a rebeldia de um adolescente que de tudo reclama teria origem na falta de laço, ou seja, na ausência de colocação de limites pelos pais*. Parece que Márcia, mesmo se valendo de um saber leigo e generalizante, toma o *ethos* de uma psicóloga que busca os motivos para explicar a posição de Juliana, ou o *ethos* de uma disciplinadora, que se apóia na força do castigo. Desse modo, coloca todos contra Juliana.

## Seqüência 12

Márcia: Tudo bem, seu José. Fica tranqüilo. Fica tranqüilo. É um senhor muito humilde. Vocês estão vendo, quer dizer, e ainda por cima, muito, muito... generoso., porque o amor que ele demonstrou, **porque eu acho que quem adota é de uma generosidade sem fim, não é !? (12a). Porque tem gente que não assume nem o seu próprio filho!(12b)** . Agora, quem adota, assume o filho do outro! **É de uma generosidade, é uma coisa assim...fantástica ! (12c)**. E Ele provou isso.

Em (12a), Márcia apresenta sua posição sobre adoção. Segundo ela, quem adota é de **uma generosidade sem fim** e a justifica em (12b), dizendo, com espanto, que há pais que nem assumem seus filhos. Em (12c), busca palavras para designar a atitude de adoção e, após uma pausa, lança o adjetivo **fantástica**, surtindo efeito de grande admiração. Com exclamações, a apresentadora enfatiza a presença da comoção em seu programa: o seu José é uma pessoa extremamente “generosa”. Ela consegue ainda um efeito de impacto no sentido emocional, sensibilizando o telespectador e a platéia, valorizando mais seu José, que, até então, era considerado pelos ouvintes e telespectadores o pai natural. Com essa

informação nova, a posição de Juliana fica mais descabida. Com essa postura, Márcia traz à tona discursos sobre adoção e adere àquele que é a favor desse ato: adoção é vista unilateralmente como um ato humano de extrema generosidade. A posição de Juliana se torna mais escandalosa: como uma filha adotada, que tudo deve a quem a adotou, pode reclamar do pai adotivo que, mesmo pobre, “muito humilde”, a criou?

### Seqüência 13

Márcia: **Ah! (13a)** E vai querer arrumar também um marido rico, **no mínimo(13b)!**

Juliana: “Com certeza, pobre não!”

A interjeição **Ah!(13a)** marca a posição de surpresa e de deboche da locutora frente à postura de Juliana. Além disso, no final do enunciado exclamativo, Márcia utiliza um operador argumentativo que sugere uma escala argumentativa<sup>3</sup>: “**no mínimo”(13b)**. Isto é, ela introduz um argumento deixando subentendido outros mais fortes. Nesse caso, esse operador aponta para a conclusão de que *Juliana é interesseira*, desqualificando-a, pois, no mínimo, ela só se casaria com um homem rico, priorizando o valor material em detrimento do amor. Na escala, em função desse materialismo, ela poderia agir ainda de forma mais radical. Márcia constrói sua argumentação tendo como base, pelo menos, o saber interdiscursivo de *que as pessoas materialistas não valorizam o amor como sentimento base para o matrimônio*. Para elas, o que importa é o dinheiro, não o amor. Tal enunciado se relaciona com o saber de origem religiosa de *que é errado priorizar o ter em detrimento do ser*.

---

<sup>3</sup> Escala argumentativa é um termo apresentado por Ducrot em sua Semântica argumentativa. Segundo ele, a expressão “no mínimo” introduz um dado argumento, deixando subentendida a existência de uma escala com outros argumentos mais fortes.

## 4.2. Enunciados interrogativos

No programa **Hora da Verdade**, os enunciados interrogativos têm um papel fundamental, pois a apresentadora, através deles, leva o programa adiante. Ela tem um tempo já programado para o desenvolvimento dos quadros. Por isso, vai realizando perguntas aos participantes para esclarecer o conflito apresentado, principalmente, os motivos de ele acontecer, para buscar uma possível conciliação, dando, quando possível, um desfecho à seqüência. É importante observar, para a análise, que as interrogações que ela formula apontam para saberes interdiscursivos estereotipados. Ela parece não promover, através das interrogações, uma reflexão sobre um determinado tema, nem mesmo saber algo, obter informações, mas chamar atenção, causar impacto com base em algum clichê. Enfatizo, como hipótese, que as suas interrogações, por terem como base estereótipos que se ligam a verdades, cujo consenso parece óbvio, surtem um efeito de sentido de crítica, quando dirigidas à Juliana, pois, através delas, a apresentadora vai procurar desestabilizar e até ridicularizar a posição em que a adolescente se encontra.

### Seqüência 1

Juliana: Não quero saber. Eu odeio ele, porque ele é pobre. Não interessa. Não gosto dele. Não suporto. Minha vida é assim por causa dele. Toda desgraçada. Por causa dele.

Márcia: **Por que(1a)** você não trabalha ?

Juliana: Eu não trabalho, porque tenho que pensá no meu futuro! Eu tenho que fazer meus cursinhos para poder entrar na faculdade! Eu tô me matando pra uma vaga pública! Pra poder entrar na faculdade pública! Eu tô tentando! Eu tô me matando!

Ao utilizar “**por que**” (1a), Márcia inicia uma pergunta que funciona como uma contraposição imediata ao que Juliana acabou de dizer. Consiste em uma recusa imediata às razões apresentadas por Juliana. Ela se dirige diretamente à Juliana para ouvir dela uma explicação para o fato de não trabalhar mesmo sendo pobre,

mesmo tendo um pai pobre, mesmo reclamando de seu pai pobre. Ênfase ainda que essa pergunta tem como base a máxima de que, *se uma pessoa é pobre e não está satisfeita com sua condição, deve trabalhar*, na qual a apresentadora se apóia, surtindo um efeito de que Juliana teria também de acatar essa “verdade” óbvia. Em sua interrogação, Márcia manifesta uma posição discursiva que valoriza o trabalho como meio de mudar de vida, atualizando o provérbio que diz: *Madruga e verás, trabalha e terás*. Nessa seqüência, Márcia representa o *ethos* de uma inquiridora, partindo do implícito de que Juliana deveria trabalhar. Caso contrário, a apresentadora não a questionaria sobre a sua situação.

#### Seqüência 2:

Juliana: Claro, com certeza! Os pais são responsáveis pelo futuro dos seus filhos.

Márcia: **E quando é que você vai se tornar responsável você mesma pela sua vida, pela sua carreira? (2a)**

Juliana: É o que tô tentando! Tô tentando entrar na faculdade para mim poder ser administradora de alguma coisa que é minha, para mim não ver meus filhos passar por o que eu tô passando futuramente.

É notório que Márcia, com a pergunta: “**E quando é que você vai se tornar**”, que está em **(2a)**, retoma uma formulação estereotipada de inquisição, pressionando a interlocutora e mostrando a sua indignação e perplexidade frente à posição de Juliana. Além disso, quem realiza uma pergunta desse tipo **(2a)**, acha que o interlocutor está em falta com relação a algo que deveria ter feito há muito tempo. Assim, esse enunciado interrogativo tem como efeito de sentido desqualificar Juliana, pois, de forma pressuposta, acusa-a de irresponsável.

Sintetizando: Juliana afirma categoricamente que *Os pais são responsáveis pelo futuro dos seus filhos*, atualizando um saber que é um lugar-comum. Em função dessa fala, Márcia, em **(2a)**, ao utilizar a locução verbal “**vai se tornar**” abre para um

implícito de *que Juliana ainda não é responsável por sua vida e carreira*. A pergunta **(2a)** tem como base um saber interdiscursivo que diz que *todos devem ser responsáveis por suas ações*, o que demonstra o uso de mais um estereótipo por Márcia, cujo efeito de verdade ressoa como inquestionável.

### Seqüência 3:

Márcia: Você, você já tem consciência, não é, do tipo de comportamento que você está tendo? Quer dizer, não é, você **já parou para pensar que é seu pai? (3a)**. Que não é porque é pai... não é porque é pai, porque é mãe, porque tem pai que não presta, porque tem mãe que não presta! Não é por causa disso, não, o que eu quero dizer é o seguinte! Não me parece ser o tipo de pai que não presta!. Parece ser uma pessoa que trabalha, que põe o dinheiro dentro de casa, o que ganha. Fazer o quê? **Você já pensou na injustiça, na ingratidão?(3b)**

Essa seqüência aponta interrogações interessantes para a análise, pois os modos de fazer as perguntas caracterizam um tipo de interrogatório que nada mais pretende do que acentuar a culpa de quem é interrogado.

Em **(3a)**, a expressão “**já parou pra pensar**”, por ser bastante utilizada em um processo de inquirição, é um clichê da interlocução que expõe a posição do outro, vista como sem reflexão, sem razão. Há o advérbio “**já**” modificando o verbo “**parar**”, indicando que talvez Juliana ainda não tenha parado para pensar que a pessoa, com a qual ela está indignada, é seu pai. Há aqui a presença de um saber interdiscursivo de que *não se deve desrespeitar um pai, porque antes de tudo é pai*. Estou me referindo ao lugar-comum de que *pai é pai ou mãe é mãe*, ou seja, independente de suas atitudes devem ser amados e respeitados por seus filhos.

Entretanto, nos enunciados exclamativos que seguem, a apresentadora faz uma ressalva. Ela diz que há pai e mãe que não prestam. É como se ela se antecipasse a uma contra-argumentação de Juliana, que poderia afirmar que seu

José não é um bom pai.

Com a expressão *eu quero dizer é o seguinte*, percebo a presença de uma glosa enunciativa<sup>4</sup>, já que Márcia se volta sobre o seu dizer, pois parece identificar que não há uma coincidência entre as outras possíveis posições e o que ela desejaria dizer. Com isso, ela chama a atenção para a sua posição a favor de seu José. Ao utilizar *Não me parece*, que é um modo de negar, desqualifica a posição da interlocutora e ressalta a sua posição em relação ao pai, seu José. Ela defende que seu José é um bom pai.

Com a indagação: “**Você já pensou na injustiça, na ingratidão?**”(3b), Márcia apresenta seu ponto de vista sobre o modo como Juliana age, designado como “**injustiça**”, **ingratidão**”. Está presente, nesse enunciado interrogativo, o saber interdiscursivo de que *a figura do pai deve ser respeitada. Um filho não deve cometer injustiça com seu pai, deve amar pai e mãe, respeitá-los e lhes obedecer.*

#### Seqüência 4

Márcia: Aí, você não vai trabalhar, Juliana?

José: Ela quer ter a empresa dela, ela quer ser rica.

Juliana: Lógico que não!

**Márcia: Ah!(4a). Você quer que o dinheiro caia do céu? (4b)**

Juliana: Não! Isso mesmo, sei lá. Ele é que tem que me dá! Ele que tem que me dá dinheiro!

Em (4a), ao utilizar a interjeição “**Ah**”, Márcia, como locutora, mostra sua posição de espanto com relação à Juliana, como se a tivesse flagrado em um erro. Após, através da interrogação, referenda o dito popular que diz que *dinheiro não cai do céu*. É uma fala que circula culturalmente em nossa sociedade e soa como uma

<sup>4</sup> Termo utilizado por Jaqueline Authier-Revuz (2001) para indicar uma forma lingüística que mostra que o enunciador se volta sobre seu dizer. Há um processo de metaenunciação.

verdade. De certa forma, Márcia debocha da atitude de Juliana de responsabilizar o pai por sua pobreza, usando o estereótipo referido com ironia, pautada na máxima que diz: “dinheiro não cai do céu.

### Seqüência 5

Márcia: **E você não tem medo das volta que o mundo dá?(5a)**

Juliana: Não tenho medo, encaro tudo.

Márcia: Ah! Cuidado, Juliana! A vida não é assim, não!

A forma interrogativa **(5a)** é uma apropriação do clichê **o mundo dá voltas**. Trata-se do saber estereotipado que se traduz em forma de uma advertência: *o mundo dá voltas, uma vez você pode estar por cima, outras pode estar por baixo*. Lembra o seguinte provérbio: *quem viver verá a volta que o mundo dá*. Por isso, segundo a apresentadora, Juliana deve ter cuidado com suas atitudes. Analisando a expressão exclamativa *não é assim, não!* é bastante usual na conversação, sendo também uma forma estereotipada de contrapor-se ao que diz o interlocutor. Ela sugere que o modo de pensar de Juliana é totalmente desaprovado por Márcia. Além disso, com o emprego do termo: *Cuidado*, a apresentadora manifesta o *ethos* de disciplinadora, dando a entender que tem experiência de vida para tal e, por isso, pode repreender Juliana. A interjeição *Ah!* reforça a desaprovação da entrevistadora à Juliana.

### Seqüência 6

Márcia: **Ele te maltratava?( 6a)**

Juliana: Não. Ele não me maltratava, mas o problema é que ele é pobre. Essa vida que eu vivo é horrível. Eu queria ser rica. Ele tinha que me dá dinheiro, dá o que eu preciso! Eu preciso de várias coisas, não posso porque ele é pobre, não tem dinheiro!

A interrogação **(6a)** tem como base o saber interdiscursivo de que *a rebeldia ou agressividade de um adolescente teria sua origem em maus tratos na infância*.

Por isso, Márcia indaga Juliana sobre sua relação com o pai no passado, para verificar a sua hipótese. É perceptível que Márcia, no programa, reitera esse saber. Em outras seqüências, ela enuncia: *Mas o senhor bateu nessa menina? O senhor espancou?*, interrogando também seu José. O interrogatório continua com base no tema do castigo, conforme a seqüência 7, a seguir.

### Seqüência 7

Márcia: O senhor **já(7a)** pegou a cinta quando era pequena e **já(7b)** deu umas boas cintadas nela, deu, não? Deu?

José: Tentei pegar ela de cinta, mas a mãe dela não deixa!

O advérbio “**já**”, em **(7a)** e **(7b)**, modifica, respectivamente, os verbos “**pegou**” e “**deu**”, enfatizando o fato de que essas duas ações já deveriam ter acontecido no passado. É exatamente o que Márcia quer saber com seu enunciado interrogativo, tomando como base o saber interdiscursivo de que *a rebeldia de um adolescente pode ser consequência da “falta de laço” na infância*, o que faria parte da função de pai. Nesse caso, ela representa o *ethos* de educadora tradicional, que se mostra em concordância com o discurso de que, em determinados momentos, faz-se necessária uma atitude mais drástica por parte dos pais (castigos físicos) para uma boa educação de um filho. Pode-se fazer uma referência aqui ao provérbio que diz que *Sem contrariar, não dá para educar*, mostrando que os pais devem se impor em relação aos seus filhos. Essa imposição é vista por Márcia em forma de uma surra de cinta.

É interessante observar, considerando as seqüências 6 e 7, que ora Márcia aponta como causa da rebeldia a possibilidade de o pai ter maltratado Juliana na infância, o que remete a uma agressividade do pai sem um motivo justificável, e ora

a causa está justamente na “falta de laço”, ou seja, na falta de limites, como se seu José fosse um pai omissivo, por não ter utilizado essa forma de punição. Nos dois casos, ela busca sempre uma justificativa para a postura de Juliana em relação ao pai que pareça óbvia, simplificando os comportamentos, reduzidos a padrões.

### Seqüência 8

Márcia: Mas é muito rebelde a Juliana, é muito rebelde!

Juliana: Não sou nada!

Márcia: Como não, querida?

Juliana: Sou o que deve ser, sou assim. Ele é pobre, pobre. Isso que ele é, isso sim!

Márcia: **Você não tem medo das palavras, né?(8a)**

Juliana: Não, não tenho medo.

Márcia: Você não sabe que... o que..., o que **tudo isso que você está falando amanhã ou depois pode virá (8b)** e **você precisar muito desse pai pobre, pobre, e não ter ninguém e recorrer a ele. Já pensou nisso?(8c)**

Juliana: Não, mas isso não vai acontecer, não vai!

Em (8a), ao interrogar Juliana, Márcia remete a um saber implícito de *que se deve ter medo das palavras*, ou seja, o mal que você diz para outros ou de outros pode voltar, mais tarde, para você. De certa forma, a apresentadora está parafrazeando um provérbio conhecido: *o mal, que da tua boca sai, em teu peito cai*. Novamente, Márcia assume o *ethos* de conselheira, pois mostra que sabe como funciona a vida. Faz uma previsão para o futuro de Juliana, a fim de que ela repense a sua postura. Caso não faça isso, segundo Márcia, poderá sofrer mais adiante. A apresentadora continua alertando ou até ameaçando Juliana, fazendo ainda uma previsão futura: o mundo pode se transformar (8b) e Juliana poderá precisar de seu pai pobre(8c). Hoje ela o está menosprezando, mas talvez ainda dele vai necessitar. Também é um argumento que tem como possível efeito provocar medo: **já pensou nisso?(8c)**.

É interessante observar que, novamente, há um saber interdiscursivo, em

forma de um dito popular, que é atualizado pela apresentadora: *o feitiço vira contra o feiticeiro*, o qual se manifesta também em forma de um provérbio: *olha para o passado se queres prever o futuro*. Há ainda o fato de Juliana menosprezar o pai por ser pobre, o que conduziria ao dito popular: *não se cospe no prato onde se comeu*.

### Seqüência 9

Márcia: É uma coisa... **será** que o mundo tá enlouquecendo a esse **ponto que nós vamos ter que ouvir(9a)** esse tipo de diálogo com frequência agora, que tudo é um valor agora, **que o grande valor das pessoas é o dinheiro?(9b)**

Em **(9a)**, a apresentadora se apropria de uma forma estereotipada de interlocução: “**Será... que nós vamos ter que ouvir**”, a qual costuma ser usada para mostrar efeito de perplexidade diante do que está sendo dito. Em **(9b)**, a pergunta de Márcia é apenas para confirmar seu ponto de vista. Ela se diz contra o materialismo e ridiculariza a postura de Juliana. A resposta a essa pergunta é óbvia, pois já é compartilhada pelos locutores: a sociedade atual é materialista. Com isso, reforça os ditos populares: *quem manda é o dinheiro ou vale quem tem*.

### Seqüência 10

Márcia: Bem, eu quero saber o seguinte. **Amor pra você não é importante, Juliana? (10a)**  
Juliana: É um pouco. **Mas quem tá defendendo ele, por que não pega ele?(10b)**. Manda ela pegar ele pra ela, então, tá dando tanto valor a ele!

Semelhante à seqüência 9, Márcia faz uma interrogação **(10a)**, cuja resposta provocativa também é óbvia e é compartilhada pelos interlocutores: Juliana, com certeza, não iria valorizar o amor. O que está em jogo é o efeito de sentido que essa pergunta produz, um efeito de deboche, ou seja, a apresentadora ridiculariza Juliana, já que ela se opõe ao saber humanitário que coloca o amor como o maior valor. Desafiada, Juliana, em **(10b)**, lhe dá uma resposta atrevida: **por que não**

**pega ele?**, comum no bate-boca insultoso, desrespeitando, ela também, sua interlocutora. Instaura-se um confronto, um início de briga no ar entre a entrevistada e a apresentadora e platéia.

#### 4.3. Enunciados interrogativos iniciando com a conjunção **mas**

Para iniciar a análise, faz-se necessário um estudo prévio sobre o elemento **mas** introdutório em interrogações e exclamações. Em várias perguntas, a apresentadora usa a conjunção **mas** no seu início, causando um efeito de impacto, enfatizando sua posição contrária à de Juliana. Dessa forma, vou considerar essa construção como uma marca lingüística que indica o uso do lugar-comum, nos diálogos dos quais se tece o programa de auditório analisado.

Para realizar essa análise, busquei registros de uso do “mas” na conversação, realizados por Neves (2000). Abrindo um parênteses na análise dos recortes do programa televisivo, apresento uma síntese desse estudo, na qual cito exemplos dados pela autora, seguidos do meu comentário.

A autora compreende dois processos: a contraposição e a eliminação.

1) **Contraposição**: o enunciado que o *mas* inicia não elimina o enunciado anterior, porém se contrapõe a ele, fazendo uma restrição ao que foi enunciado.

Essa restrição pode se apresentar de diversas formas:

a) refutar um implícito( pressuposto ou subentendido):

Ex: “- Na verdade, nem sequer começamos, e eu me recuso a continuar perdendo tempo com um paciente que me esconde pensamentos e sentimentos.

- **Mas é que conheci a moça apenas há duas semanas!**

-

Comentário: A negação “**nem sequer começamos**” tem como pressuposto que “**houve um início**”

e o verbo “**continuar**” na expressão “ **continuar perdendo tempo**” tem como pressuposto a idéia que “**já se estava perdendo tempo**”. No enunciado com “**Mas**” refuta-se a idéia da “**perda de tempo**” e apresenta-se uma justificativa para a continuidade do diálogo entre paciente e analisado.

b) surgir pela necessidade de solicitar uma informação a propósito do enunciado ou situação anterior:

Ex: “Isso trouxe uma longa discussão sobre o possível conteúdo dos caixotes, e concordamos que devia ser qualquer coisa muito preciosa, ou muito delicada, a ponto de uma palmada por fora deixar o dono alarmado. Mas que coisa poderia ser que preenchesse essa ampla hipótese?”

Comentário: Inicialmente, é apresentada uma hipótese sobre o conteúdo dos caixotes. Ao utilizar o “mas”, aponta-se para a necessidade de uma nova informação, fazendo uma restrição à hipótese dada, questionando-a, colocando-a em dúvida.

c) sugerir um novo argumento para uma consideração, assumindo uma forma de um enunciado hipotético interrogativo. Nesse caso, o argumento anterior, embora admitido, é considerado insuficiente:

Ex: “O senhor quer dizer que a morte para minha mãe seria muito melhor que a vida. Mas... se ela sarar?”

Comentário: A pergunta “Mas... se ela sarar?” sugere um novo argumento em forma de uma hipótese e de uma interrogação, sem anular o anterior, para que a mãe tenha uma melhora : a cura.

d) mudar o foco da narrativa ou da conversação. Essa mudança vem sugerida por uma forma interrogativa ou até exclamativa do enunciado:

Ex: “As conversas frente a frente se repelem como sulcos na água produzidos por pedras atiradas das margens opostas; ao passo que as conversas lado a lado são como remos: ajudam a população. Mas então, como vai essa alma? Ela já se desvencilhou dos sentidos?”

Comentário: A pergunta que inicia com o “Mas” não elimina os sentidos dos enunciados anteriores, porém muda o foco da conversação.

e) introduzir um novo tema, que contrasta com o anteriormente selecionado. Não fica implicada necessariamente desconsideração ou desvalorização do enunciado anterior, marcando uma progressão temática:

Ex: Depois (as mulheres) falavam de roupas, sem constrangimentos. De roupas, de empregadas e do zelo com as crianças(...) Mas os homens permaneciam no outro canto da sala e um deles contava coisas de viagem!

Comentário: o enunciado com o nexos “mas” introduz um novo tema: a forma como agem os homens, contrastando com o tema anterior: a forma como agem as mulheres.

**2) Eliminação**, ou seja, o enunciado que o **mas** inicia elimina, de certo modo, o anterior: A eliminação pode:

a) rejeitar uma dúvida expressa no enunciado anterior:

Ex: Terá sido mesmo? Mas não, não pode ter sido.

Comentário: O segundo enunciado anula, de certo modo, o anterior.

b) Desconsiderar o enunciado anterior, rejeitando o próprio ato de enunciação;

Ex: - Era como as outras pessoas?

- Mas, pelo amor de Deus, minha filhinha, não me faça mais perguntas!

Comentário: o segundo enunciado não responde à questão proposta e rejeita o ato de interrogar.

c) Rejeitar algum elemento da situação de enunciação

Ex: Na portaria do hotel, mal fechei a porta, a dona espantou-se: - Mas o senhor lá fora, com um tempo desses?

Comentário: O enunciado com o “Mas” representa, de certa forma, uma tomada de posição contrária ao ato de estar fora em tempo ruim. Esse enunciado não é esperado nessa situação. O mais comum seria que a dona o cumprimentasse.

Fechado o parêntese, passo à análise do programa. As seqüências destacadas consistem em interrogações iniciadas por **mas**.

### Seqüência 1

“**Mas (1)**, por que será que a Juliana tá fazendo isso com o pai? O que será que ela tem contra o pai que é pobre? Será que é só isso? Será que ela não aceita o pai simplesmente, porque ele não tem dinheiro?”.

O **mas(1)**, nesse caso, introduz o enunciado interrogativo, questionando a informação anterior de que Juliana não gosta de seu pai, porque ele é pobre. Há o uso do **mas** que Neves assinala no item 1.b. A apresentadora busca uma explicação mais plausível, não aceitando a lógica anterior: *como José é pobre, Juliana não o aceita*. Sua não aceitação implica a referência ao pré-construído estereotipado de que *os filhos devem aceitar os pais como eles são*. A situação apresentada já se torna inusitada, podendo causar surpresa e revolta contra a adolescente Juliana, no

telespectador.

## Seqüência 2

Juliana: Eu odeio o meu pai! Odeio ele, porque ele é pobre. Não suporto. Não era para mim ter a vida que eu tenho hoje em dia. É tudo por culpa dele.

Márcia: **Mas (2a)** como assim, Juliana?

Juliana: É tudo por culpa dele o que tá acontecendo comigo.

Márcia: **Mas(2b)**, escuta, só pelo fato... Ele, ele, ele... Só porque ele não tem dinheiro? **Mas(2c)** ele não é um bom pai?

Juliana: Não, ele não é, porque antes de ele me pôr no mundo, ele tinha que ter pensado em meu futuro.

A repetição da conjunção **mas (2a e 2b)** reforça a postura de contraposição, conforme Neves, do enunciado anterior, formulado por Juliana. A apresentadora questiona Juliana por ela odiar seu pai pelo fato de que ele é pobre. Ainda procura uma nova razão que seja mais sustentável. No enunciado **Mas (2c) ele não é um bom pai?**, há um implícito de que ele seria um bom pai ( toda negação pressupõe uma afirmação). Com essa pergunta, iniciada com **Mas (2c)**, há uma rejeição ao argumento de Juliana que *se ele não tem dinheiro, ele não é um bom pai*. A apresentadora espera uma resposta positiva de Juliana, mas isso não acontece. Nesse caso, usa o **mas**, segundo 1c de Neves. Aponta um novo argumento que reforça o saber interdiscursivo de que *um pai pode ser bom mesmo sendo pobre*, ou seja, *os filhos devem gostar de seus pais independente de suas condições financeiras*. Procura, assim, expor a precariedade da posição de Juliana. Porém, é notório que ela se apropria de um clichê, que enfatiza, em nossa cultura, os laços familiares: *os filhos devem amar, respeitar e honrar os seus pais acima de tudo*.

## Seqüência 3

“Márcia: **Mas (3), e daí?** Você sabe quantas pessoas são filhos de pai pobre no Brasil?

Juliana: Não sei.

Márcia: A maioria do Brasil é. Tudo mundo aqui quase tem pai pobre, Juliana. Isso não é motivo! Tem que ter alguma outra coisa pra você detestar o seu pai.”

A conjunção **mas (3)** reforça a contraposição de Márcia à Juliana e dá base para a inserção de um novo argumento em forma de uma interrogação. Ocorre o uso do **mas** conforme 1c de Neves. Juliana não é um caso especial, pois a maioria dos filhos têm pai pobre no país. Assim, não há razão suficiente para ela não gostar de seu pai. Márcia reitera o saber interdiscursivo de que *a maneira de agir adequadamente em um contexto social tem como base a forma como a maioria age*. A apresentadora novamente procura, no lugar-comum, um argumento para se opor à Juliana. Faz uso, para reforçar a sua posição, da formulação estereotipada pouco polida: **Mas, e daí?**, batendo de frente em sua interlocutora.

#### Seqüência 4:

Márcia: **Mas(4)** o senhor bateu nessa menina? O senhor espancou? Fez alguma coisa coisa pra ela ter essa revolta?

José: Não, Márcia, nunca bati, porque é rebelde!

A apresentadora procura “dar um novo foco” à conversação (uso do **mas** segundo 1d de Neves) ao utilizar o **Mas(4)**. Na verdade, quer descobrir uma outra causa para a atitude de Juliana. Apresenta-se com o *ethos* de uma psicóloga, que investiga o fato, o passado de Juliana, o relacionamento entre pai e filha, para dar uma explicação mais consistente para a situação. Além disso, aponta para um saber discursivo, que, de certa forma, é também um estereótipo: *a idéia de que o motivo para o ódio de Juliana não estaria no fato de o pai ser pobre, mas no fato de que ele poderia tê-la agredido em sua infância*. Estaria presente aqui o conhecido discurso de que *a revolta de adolescentes com seus pais teria origem em maus tratos na infância*.

#### Seqüência 5:

José: Márcia, ela fala que é filha de pai rico. Se eu fosse rico, ela estaria falando a verdade".  
 Márcia: Como, se suas amigas são ricas e estudam em escola pública? Por que não estudam em escola particular?  
 Juliana: Minhas outras amiga, que eu conheço várias amiga.  
 Márcia: **Mas (5)**, então, por que você não constrói a sua fortuna por você mesma?  
 Juliana: É que...Ele é que tinha que ter pensado em meu futuro primeiro antes de me pôr no mundo. Era ele que tinha que ter feito isso. Hoje eu que tenho que pensar no meu futuro. Tudo por culpa dele.

Ao utilizar o **Mas (5)** na conhecida formulação estereotipada “mas então por que você não X”, a apresentadora procura sugerir novo argumento para se contrapor à posição na qual se encontra Juliana: uma adolescente que apenas espera ser sustentada por seu pai e nada faz por si própria para mudar a realidade de carência, da qual não gosta. Novamente, Márcia se apóia no lugar-comum, trazendo à tona o saber interdiscursivo de que *todo sujeito pode construir sua fortuna por esforço próprio, cada um tem que fazer a sua sorte*. O uso dessa expressão típica de confronto surte o efeito de que a apresentadora está “apertando Juliana”, diante de todos.

#### Seqüência 6:

Márcia: Ela queria as coisas que o senhor não podia comprar, era isso?  
 José: Exatamente!  
 Márcia: **Mas(6a), Juliana, você não acha que a tua posição está sendo extremamente radical?** Ele é seu pai!  
 Juliana: Não, é lógico que não! Nunca!  
 José: Eu não sei mais o que faço com ela, porque cresceu rebelde assim. Então eu vim no teu programa, Márcia, para me ajudá. O que eu posso fazer, entendeu?  
 Márcia: Agora, eu acho que, não sei o que o senhor pode fazer, porque ela já é adulta, mas desde criança o senhor já deveria ter identificado isso. Porque uma filha atacar o pai dessa forma por causa da falta de dinheiro. **Mas(6b), oh! Juliana, então você acha que** todas as pessoas que têm pai pobre deveriam odiar os pais?  
 Juliana: Claro, com certeza!  
 Márcia: Claro?  
 Juliana: Com certeza!  
 Márcia: **Mas(6c) o quê que é isso?** E quem não tem pai?

Em “**mas(6a)**”, ao usar a fórmula “Mas, você não acha que?”, estabelece contraposição à posição de Juliana, que é denominada pela apresentadora de “**extremamente radical**”. Ela muda o foco da conversação, retomando como novo

um argumento já empregado: com pais, não se deve tomar atitudes radicais, o que remete ao saber interdiscursivo de que *os filhos devem respeitar seus pais*. É em nome da figura do pai e do amor paternal que ela procura “conscientizar” Juliana de sua postura equivocada. Em **mas(6b)**, conhecida fórmula estereotipada: “mas então você acha que x”, ela reiteradamente se opõe ao argumento de Juliana: se o pai é pobre, o filho vai odiá-lo. Ela procura colocá-lo em dúvida. A apresentadora assume o *ethos* de uma inquiridora curiosa que ainda não se convenceu com as respostas obtidas, ou seja, com o motivo do sentimento de ódio. Em **Mas(6c)**, também com uma fórmula estereotipada: “mas o que que é isso?”, ela rejeita o enunciado categórico anterior, como se não acreditasse na resposta dada por Juliana: *Com certeza*. Percebe-se também nessa seqüência um outro *ethos* de Márcia: ela é vista pelo pai como *uma assistente social*, aquela que pode auxiliá-lo no conflito, já que o pai solicita a sua ajuda: *Então eu vim no teu programa, Márcia, para me ajudá*. Ainda friso que, a cada nova interrogação com **mas** que se segue, Márcia agrava a desqualificação da posição de Juliana, colocando-a em situação risível, praticamente sem defesa.

### Seqüência 7

Márcia: O que que você gostaria de ter que você não tem Juliana?

Juliana: Eu queria ter dinheiro pra mim viver minha vida sossegada.

Márcia: **Mas (7a)** dinheiro pra quê, querida? Por exemplo, dinheiro pra comprar um carro, para comer caviar, para tomar champanhe, pra quê?

Juliana: Pra mim ter carro, pra mim não está me matando nos domingo tentando fazer o cursinho pré-vestibular, pra mim ter o final de semana livre pra me divertir, não ser o que eu estou sendo agora. É isso.

Márcia: Mas tudo o que você tem é seu pai que dá!

José: Ela não entende!

Juliana: Fazer o quê!

Márcia: **Mas(7b)** como fazer o quê, querida? Eu comecei a trabalhar com nove anos. Como fazer o quê ? Trabalhar. Se a gente quer ter as coisas e não tem, vamos à luta. Você pode trabalhar! ( O auditório aplaude a apresentadora).

Ao utilizar **Mas(7a)** na fórmula “Mas dinheiro pra quê, querida?”, Márcia

procura questionar o desejo de Juliana de ter mais dinheiro, fazendo uma ressalva no sentido de que, segundo seu ponto de vista, Juliana não precisaria ter mais dinheiro, já que o pai a sustenta, dando-lhe as necessidades básicas. Ao dar os exemplos dos produtos que ela poderia adquirir com dinheiro (carro, caviar e champanhe), que não são de primeira necessidade, refere-se às necessidades supérfluas de Juliana, ridicularizando-a. Márcia remete ao saber interdiscursivo de *que o mais importante para a vida é ter os gêneros de primeira necessidade, de que não se deve esbanjar, luxo não é necessário*, acreditando num consenso que parece indiscutível.

Em **Mas(7b)**, Márcia rejeita a enunciação anterior de Juliana *Fazer o quê!*, que não muda a sua posição de reclamante: é filha de pai pobre, continua insatisfeita com essa situação e não faz nada para mudá-la. Nesse caso, a própria Juliana se apropria também de um lugar-comum: *os pais têm a responsabilidade de dar o sustento para seus filhos*. O problema é que Juliana não deseja apenas bens necessários. Márcia se contrapõe a ela, apresentando uma solução: *trabalhar*. E, para justificá-la, coloca-se como exemplo de batalhadora, o que corresponde ao *ethos* de modelo de vencedora. Márcia sustenta-se no saber interdiscursivo de *que é necessário lutar, com trabalho honesto, para se obter melhores condições de vida, ou seja, o esforço individual é uma atitude fundamental para se conseguir aquilo a que se visa*. Faz surgir o pré-construído de *que a vida não é um “oba-oba” ou as coisas na vida não caem do céu*. Com esse lugar-comum, é aplaudida por seu público, que se identifica com essa voz, e assim ela vence Juliana na discussão.

#### 4.4. Enunciados com marcas que apontam para o sentido de grotesco

Neste ponto da análise, retomo o conceito de grotesco ligado ao ridículo em função de um contexto grosseiro e até vulgar, provocando riso. Selecionei seqüências discursivas que contêm marcas lingüísticas que ressaltam o sentido do grotesco, apontando ao riso, o qual se manifesta de uma forma peculiar no programa de auditório. Para isso, considere o modo como o diálogo se estabelece entre os locutores e as posições que assumem em função do que dizem. Ocorre, nesse diálogo, um efeito de desrespeito a partir de determinadas expressões utilizadas, que caracterizam uma espécie de “bate-boca” no ar. Em conseqüência, a seriedade das relações entre pai e filho fica banalizada. Não quero dizer que nas seqüências discursivas já apresentadas nos enfoques anteriores de análise, o sentido de grotesco, agora pontuado, não estivesse presente.

### Seqüência 1

Juliana: Não. Depende dos pais, dos pais. Os pais têm que dar o futuro dos seus filhos.

Márcia: Desculpe! Eu não te ouvi. O quê?

Juliana: O pai tem que fazer o futuro de seus filhos.

Márcia: Ah! **Quer dizer (1a)** que os pais têm que se responsabilizar. A gente tem que ficar só na boa esperando?

Juliana: Com certeza! **Com Certeza!(1b)**

Márcia: **Mas(1c)**, é muito egoísta essa posição, Juliana!.

Juliana: **Mas(1d)** não é egoísmo nada.

José: Sempre teve essa cabeça dura. Ela não entende, entendeu? A situação que a gente se encontra.

Nesse diálogo, quando Márcia utiliza a expressão **quer dizer(1a)**, retoma a enunciação de Juliana. Entretanto, ela faz isso, não para enfatizar que *os pais têm que se responsabilizar pelos seus filhos*, mas para ridicularizar e pôr em evidência a posição de Juliana, considerada por Márcia “egoísta”. Juliana assume uma posição narcisista no sentido de que o outro (no caso seu José) torna-se, para ela, objeto para realização de seu desejo: ter um futuro garantido. Ela não se sente egoísta. Diz: *Mas não é egoísmo nada*, refutando, ao utilizar o **Mas (1d)**, o lugar que a

apresentadora lhe tinha conferido. Além disso, com a reiteração da expressão **Com certeza (1b)**, Juliana aponta ao sentido de impaciência, intensificando sua atitude de arrogância, de inflexibilidade. Embora seja ridicularizada por Márcia, Juliana, ao ratificar sua posição, torna-se uma figura grotesca, assumindo um *ethos* de “cabeça dura”, como nominalizado por seu José, usando um estereótipo popular. Cabe, ao público que a vê, rir de sua posição, divertindo-se com ela. É interessante ainda frisar que, mesmo ridicularizada, Juliana é estrela na sociedade do espetáculo: ela é vista. No espaço de visibilidade, Juliana é humilhada, mas existe como centro das atenções. Nesse contexto, tanto Márcia quanto Juliana se valem de enunciados introduzidos por **mas** para cortar a palavra uma da outra, estabelecendo-se um efeito de discussão infundada. Há uma disputa verbal para ver quem fica com a razão, ou seja, quem fica com a última palavra. Podemos perceber aqui, na discussão entre Márcia e Juliana, a presença de estereótipos conversacionais, cuja função é criar o efeito de sentido de um “bate-boca” caloroso, isto é, quem fala mais alto, vence. Essa possibilidade remete ao fato de ganhar uma discussão no grito; não interessando, portanto, o uso de argumentos convincentes.

## Seqüência 2

Márcia: Mas, ela não chama o senhor de pai perante as outras pessoas.

José: Não, ela não me chama.

Juliana: Tenho vergonha dele.

Márcia: Por que vergonha? Só por causa do dinheiro?

Juliana: Lógico. Ele é pobre, ele pobre. Não considero ele meu pai. Se ele fosse rico, ele seria sim meu pai, com certeza, mas não é.

Márcia: **Mas que loucura! (2a) Quer dizer(2b)** então que as pessoas pra você só valem se têm dinheiro?”

Juliana: Isso mesmo, **com certeza(2c)**, só se tiver dinheiro.

José: Ela fala como se eu fosse empregado dela!

Márcia: **Como? Ela fala que você vai ser empregado dela? (2d)**

José: Ela fala que vou ser empregado dela, entendeu? Ela quer ter muito dinheiro.

Márcia: E como você vai ter assim tanto dinheiro, Juliana?

Juliana: Eu não sei, eu vou me virar. Eu vou fazer por onde. Só sei que daqui um dia, eu vou ver ele como meu empregado, passando por aquilo que eu to passando agora. Porque ele é culpado de tudo aquilo que eu estou passando agora. Por tudo!

José: Isso não vai acontecer.

Juliana: Vai!

Nessa seqüência, ao usar **quer dizer (2b)**, Márcia retoma a fala de Juliana, mas a modifica, apropriando-se de um clichê pejorativo que atribui à Juliana: *as pessoas valem só se tiverem dinheiro*. Ela atribui essa fala à Juliana para desafiá-la. Esse enunciado interrogativo não tem como efeito de sentido a busca de uma informação, mas, ao contrário, expressa uma provocação. Juliana rebate: *Isso mesmo, com certeza, só se tiver dinheiro*. Com a expressão **com certeza(2c)**, Juliana sugere que não está aberta para uma possível mudança. De certa forma, assume o *ethos* de um adolescente desafortado. Nesse diálogo, a interrogação feita por Márcia faz aflorar essa postura de Juliana, que considera o valor do humano dependente de condições materiais. Como ela toma uma posição diferente do esperado, torna-se uma “aberração”, pois ela não tem respeito pelo outro. Além disso, por retificar seu ponto de vista, torna-se risível. A própria apresentadora exclama: ***Mas que loucura!(2a)***. Juliana beira à irracionalidade. Para ela é lógico odiar o pai, porque ele não tem dinheiro, contrapondo-se ao saber interdiscursivo de que *pai é pai, por isso deve ser amado*. E, ainda, quer vingar-se dele, desejando, ou melhor, praguejando: ele vai passar “por aquilo” que ela “está passando agora”. Assim, o público se diverte com ela e ri de sua fala.

Márcia, ainda, com um enunciado interrogativo, ***Como? Ela fala que você vai ser empregado dela? (2d)*** busca novamente ressaltar a atitude inadequada de Juliana como filha, que tem como objetivo tornar o pai “um empregado”. A apresentadora mostra não só indignação como também repúdio à atitude de Juliana, que vê o outro (o pai) como meio/objeto de realização pessoal. Novamente, Márcia salienta a posição narcisista da adolescente. Em síntese, a interrogação da

apresentadora tem como efeito de sentido expor Juliana ao deboche de todos, tornando-a objeto de riso. Daí, a presença do grotesco.

### Seqüência 3

Márcia: Machuca muito, machuca até a gente que não tem nada a ver com isso, é terrível. São palavras muito duras. Parece que, que... a impressão que me dá, é que foi uma criança mimada, entendeu? Que agora se acha no direito de querer o mundo. **Quer dizer(3a) que pra você, tudo é dinheiro?**

Juliana: **Com certeza!(3b)**

Em **(3a)**, Márcia, novamente, usa a expressão **quer dizer(3a)** introdutória para sintetizar e questionar a posição de Juliana, a qual, através da expressão **Com certeza (3b)**, demonstra sua posição categórica, como se zombasse de Márcia. Juliana tem como base de valor o dinheiro. Márcia a ridiculariza por sua atitude materialista. Essa seqüência tem efeito de sentido semelhante à anterior. Apresento-a, para enfatizar que, durante o programa, os sentidos se repetem. Parece não haver, com isso, uma progressão, um aprofundamento reflexivo em relação ao tema, mas apenas a continuidade do que já foi dito. Márcia faz circular em seu programa efeitos de sentidos semelhantes, que, pela reiteração, acabam intensificando o deboche à Juliana, surgindo o grotesco.

### Seqüência 4

Márcia: Então pra que você que entrar na faculdade?

Juliana: Eu quero entrar para mim ser...ter entendimento, quero ser alguma coisa mais futuramente. Por enquanto, ele que tem que empenhorá no meu futuro, né. Quando eu tiver lá com os meus 35, 40 anos, aí sim, né, eu quero ser dona do meu próprio negócio, mas bem pra frente!

José: Pra ser rico, primeiro tem que ter obediência, Juliana. Você nunca vai ter dinheiro.

Márcia: Então, **quer dizer(4a), você agora quer viver no bem bom até os 35, 40 anos?**

Juliana: **Com certeza(4b)**, quero me divertir primeiro, pra depois sim eu pensar, quero ser dona de meu negócio. Ele tinha que ser responsável por isso, não eu !

Em **(4a)**, com a marca **quer dizer**, Márcia novamente retoma e transforma o que diz Juliana. A apresentadora usa novamente o recurso da pergunta para zombar

da postura da adolescente, e Juliana, por sua vez, aceita o jogo, surtindo efeito de pura implicância, ao dizer: **Com certeza (4b)**. É importante salientar que a postura da adolescente rompe com um lugar esperado em relação aos saberes sobre trabalho e futuro. Sua posição não é aceita, pois ela quebra com os padrões de convivência estabelecidos pela sociedade, assumindo a máscara do grotesco, potencializando, nessa situação, uma posição de extrema irreverência adolescente. Por isso, ela é ridicularizada e até humilhada em público. Essa seqüência mostra a circularidade dos mesmos sentidos que transitam no programa. A redundância (a posição de Márcia em humilhar Juliana) é meio pelo qual o grotesco é intensificado.

#### Seqüência 5

José: Eu dou o que eu posso.

Márcia: E você não poderia trabalhar para conseguir as suas coisas?

Juliana: Não. Por enquanto ele tem que me sustentar. Me dá as coisas.

Márcia: Com que dinheiro ele vai te dar? Ele...ele.. qual é a sua profissão?

José: Eu sou motorista.

Márcia: Então, se ele é motorista, ele não pode, ele ganha o que todos os motoristas ganham. Não tem como ele arrumar outro trabalho. **Ou(5a)** você acha que ele vem aqui arrumar um trabalho de vice-presidente da Bande. De motorista, vai virar vice-presidente da Bande?

Juliana: Isso mesmo.

( o público ri)

Márcia, ao utilizar a conjunção **ou (5a)**, apresenta uma alternativa descabida, pois, na verdade, seria impossível para seu José tornar-se vice-presidente da Rede Bandeirantes. Como essa possibilidade absurda é apresentada sob a forma de uma interrogação dirigida à Juliana, Márcia acaba debochando da adolescente, pois ninguém acharia possível tal hipótese. Sua postura é tão descabida que a própria platéia ri. Nessa seqüência, o grotesco está ligado à posição absurda assumida por Juliana, que se torna uma figura hilária pelo que diz ela mesma e também pelo dizer que Márcia lhe impunha.

## Seqüência 6

Márcia: Péra aí! O senhor traz o básico. Não dá para colocar o luxo dentro de casa.

José: Não, é o arroz e o feijão como todos, né?

Márcia: Ahá!

José: O que tem necessidade dentro de casa, né? O leite, o pão, como as pessoas pobres, né?

Márcia: Ahá! **E ela queria o quê? Caviar, Champanhe? (6a)**

José: Ela queria caviar. Ir pra festa, sempre, todo o final de semana.

Márcia: **Não pode ser! Eu não posso acreditar! (6b)**

Em **(6a)**, considerando as interrogações, Márcia debocha de Juliana, que, em sua opinião, parece desejar caviar e champanhe, causando o mesmo efeito de sentido, quando utilizou a expressão **quer dizer** nas seqüências já analisadas. A apresentadora também se vale de exclamações, utilizando estereótipos conversacionais: **Não pode ser! Eu não posso acreditar!(6b)** para chamar a atenção para o grotesco da situação em que se encontra Juliana em função da posição ridícula em que Márcia a coloca, ao explicitar com suas palavras a posição da entrevistada. Nesse momento, Márcia assume o *ethos* da boa moça, da justiceira por mostrar a desgraça alheia.

## Seqüência 7

Márcia: Não! Mas, na ingratidão sua pra com seu pai. Porque você poderia também... Ele poderia nem fazer isso! O que seria de você?

José: Chega no fim do mês, a gente não tem dinheiro, compra fiado na venda, na mercearia, nunca passou fome. É material de escola, é alimento.

Márcia: **Mas é muito! Olha! (7a)**

José: Sempre reclamando, sempre reclamando!

Márcia: **Eu tô passada! Eu tô passada!(7b)** E o quê você pretende fazer, já que você tem um pai pobre?

## Seqüência 8

Juliana: É um pouco. Mas quem tá defendendo ele, por que não pega ele?, Manda ela pegar ele pra ela, então, tá dando tanto valor a ele!

Márcia: **Mas, o que que é isso?(8a)**

José: Eu não sei mais o que que eu faço.

## Seqüência 9

Márcia: Olha! E se o teu pai começar a te desprezar, como é que vai ficar?

Juliana: Ele não vai me desprezar. Por mim, ele não significa nada pra mim mesmo, porque ele é pobre. ( o auditório exclama: Ah!) Ele não é meu pai, ele não é meu pai pra mim! Se ele tivesse dinheiro, sim .

Márcia: **Mas, seu José, eu não agüento um negócio desses!(9a)**

Juliana: Se ele tivesse dinheiro, ele era meu pai sim, com certeza! Não é, pra mim não é nada, nada.

José: Não agüento! Não agüento!

### Seqüência 10

Márcia: Oh! Seu José! A sua filha não te quer como pai. Sabe o que o senhor tinha que falar pra ela? Eu não te quero como filha! (Aplausos do auditório). **Eu volto, já, já, porque eu estou por aqui com essa história! (10a)**

Exponho aqui essas quatro seqüências, nas quais a apresentadora se apropria de estereótipos conversacionais para mostrar a sua indignação, contagiando também o auditório, o qual lhe faz coro, gritando: **Ah!** As seguintes exclamações: **Mas é muito! Olha! (7a); Eu tô passada! Eu tô passada(7b); Mas, seu José, eu não agüento um negócio desses!(9a) e Eu volto, já, já, porque eu estou por aqui com essa história! (10a)** e a interrogação: **Mas o quê que é isso?(8a)** servem para mostrar o quando a apresentadora repudia a posição tomada por Juliana em relação ao seu pai. Esses estereótipos, reiterados, produzem um efeito de sensacionalismo e transformam seu programa em um espetáculo. Nesse, alguém é ridicularizado, no caso Juliana, por tomar, à frente das câmeras de TV, uma posição extremada e absurda conforme o ponto de vista de Márcia, tornando-se, assim, uma figura grotesca, que provoca o riso nervoso e indignado na platéia.

### Seqüência 11

Juliana: Não, Márcia. Você fala isso, porque tudo o que você quer ter, pode ter.

Márcia: Mas sabe por quê? Mas sabe por quê? Sabe quantas horas eu trabalho? Sabe a quanto tempo eu trabalho? Sabe que até fome eu já passei?

Juliana: Mas seu pai pensou no seu futuro?

José: Eu fui criado sem pai, a minha mãe ficou viúva.

Márcia: **Que é isso? (11a) Eu já estudei até de favor dos outros! Menina, você não sabe o que está falando! (11b)**

Juliana: Sei sim o que estou falando!

Márcia: **'Olha, fica na sua! (11c)Não fala isso, não!(11d) De mim você não pode**

falar!(11e)

Juliana: Alguém te ajudou.

Márcia: **Se teve alguém que nunca teve nada de graça, esse alguém sou eu!(11f)**  
(Palmas do auditório).

Apresento a seqüência 11, ainda para discutir sobre o grotesco, ao perceber que o bate-boca que se estabelece entre Márcia e Juliana quebra com a polidez esperada num processo de diálogo, provocando um possível riso nervoso no telespectador. Márcia discute com a adolescente de forma agressiva. Com a interrogação em “**Que que é isso?**” (11a), Márcia não deseja uma resposta, mas mostra seu espanto, sua incredulidade e sua posição ofensiva em relação à Juliana. Essa expressão provoca o efeito de sentido semelhante ao impacto de ouvir um palavrão. Continuando, Márcia ainda fica mais exaltada. Com as exclamações: **Menina, você não sabe o que está falando!(11b), Olha, fica na sua! (11c), Não fala isso, não!(11d) e De mim você não pode falar!(11e)**, Márcia defende-se da agressão verbal recebida e também, agressivamente, revida utilizando estereótipos conversacionais característicos de uma discussão exacerbada. A briga fica em primeiro plano. A apresentadora, com o uso das exclamações, xinga Juliana, colocando-se em posição superior a ela, porque se assume como batalhadora. Assim, ao dizer **Se teve alguém que nunca teve nada de graça, esse alguém sou eu! (11f)** assume o *ethos* de heroína, pois venceu na vida por força do suor de seu trabalho, conquistou mérito com seu esforço. A platéia aplaude Márcia, que criou um clima de sensacionalismo, ao expor a sua posição de lutadora e ao encenar uma briga pessoal em público. Na sociedade do espetáculo, mostrar a intimidade é também conquistar audiência.

## CONCLUSÃO

Procurando caminhos para aperfeiçoar meu trabalho em sala de aula, desenvolvi esta dissertação. Esta pesquisa teve, entre outras, a tarefa de repensar a atividade de interpretação de textos no processo de ensino e aprendizagem, a partir de teorias discursivas e enunciativas. Desse modo, destacou-se a importância de se trabalhar com o conceito de gênero, fundamental para a análise de qualquer texto, pois todo o gênero encerra uma forma de dizer, que reflete uma dada cultura, ou seja, toda enunciação pertence a uma cena, que, de certa forma, molda o dizer. Com isso, compreender o texto como ligado a um gênero discursivo já é um primeiro passo para uma interpretação possível que vai além dos seus limites formais, possibilitando ao leitor compor sentidos.

Teoricamente, encontrei, em Maingueneau (2002), que enfocou textos de comunicação, o conceito de cena enunciativa, que estabelece relação entre texto e discurso. Esse autor define texto como o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada. Assim, ele compreende a enunciação, considerando três cenas que a constituem: **uma cena englobante**, que corresponde a um tipo de discurso; **uma**

**cena genérica**, que corresponde a um gênero discursivo e **uma cenografia**, que corresponde a uma cena construída pelo texto e que está ligada à atuação dos enunciadores, que se concretiza via enunciações. A terceira está ligada aos efeitos de sentido produzidos pelas enunciações num processo de comunicação, considerando a existência de um enunciador e de um co-enunciador. Em outras palavras, corresponde ao papel que cada um desempenha ao falar, à posição que cada um assume a partir de uma enunciação.

Em função disso, precisei fazer uma escolha quanto ao tipo e gênero de discurso para constituir meu *corpus*, verificando a sua cenografia. Decidi pelo tipo de discurso televisivo, pelo gênero discursivo programa de auditório, que tem como cenografia o diálogo entre um apresentador, seus convidados e platéia. Nele, o apresentador procura dirigir um espetáculo, conciliando diversas falas, enfatizando o seu ponto de vista, chegando até a se tornar um “formador de opiniões”. Há a constituição de um quadro cênico, o qual forma o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido.

Essa opção se deu pelo fato de que, como professor, não dispunha de muitos subsídios para o trabalho em sala de aula com os discursos que circulam no meio televisivo especialmente, na linha discursivo-enunciativa. Para o trabalho com textos de jornais e revistas (resenhas, editoriais, publicidade, crônicas), há bastantes recursos e propostas, mas, em relação a programas de televisão, é difícil encontrar trabalhos. Por isso a minha seleção: o discurso televisivo. Além disso, penso na importância de o professor desenvolver atividades com a mídia televisiva principalmente pelo fato de que, de qualquer forma, os alunos estão “aprendendo”

com ela. Estou querendo frisar que, atualmente, os sentidos criados, recriados e transformados pela televisão “saem da telinha” e circulam na sala de aula cotidianamente. Ignorar esse fato é desconhecer um universo de experiência do aluno.

Mas quais são os sentidos que circulam nesse meio, como funciona essa linguagem? Com essa pergunta, formulei meu problema de pesquisa. Para respondê-la, levei em consideração o gênero escolhido: programa de auditório, pois ocupa um espaço significativo na mídia televisiva e tem como base o diálogo, proporcionando-me um olhar sobre as enunciações que o constituem. Para isso, tomei também as reflexões de Bakhtin (1992) sobre gênero, que concebe esse conceito considerando a natureza dialógica da linguagem: quando se fala, fala-se para alguém, espera-se uma resposta e faz-se emergir um já-dito. Tendo em vista essas concepções, ao selecionar o programa **Hora da Verdade**, na pesquisa, mostrei a presença da fala do outro nesse gênero.

Ainda, para pensar sobre esse *corpus*, procurei bibliografias que abordassem o tema televisão, mais especificamente os programas de auditório. Nessa trajetória, surgiu o termo lugar-comum, abordado por Tognolli (2001), que mostra o quanto a nossa sociedade pós-industrial, na era da informática, apropriou-se do lugar-comum, que ele também denomina de chavão, como instrumento de comunicação. Em consequência, para esse autor, a mídia também assimilou os chavões, porque é uma prática social, sem a qual o próprio código verbal não funciona. Nessa direção, Orlandi (2001a), ao falar sobre televisão, apresenta o conceito de memória metálica, a qual está ligada a um mecanismo que “bloquearia” o movimento dos sentidos.

Conforme explica a autora, os sentidos que circulam na mídia televisiva são tão evidentes que parecem fazer “esquecer” outros. Esses dois autores, falando de lugares diferentes, dizem de um sentido cristalizado, conhecido, “fixo” pertencente ao universo televisivo.

Considerando a presença do lugar-comum, que mostra a fala do outro no discurso televisivo, procurei desenvolver uma análise discursivo-enunciativa, interrogando as marcas lingüísticas presentes nas enunciações características do programa de auditório que apontam para sentidos que mostram a presença do lugar-comum nesse gênero televisivo, considerando as manifestações do interdiscurso no intradiscurso. Ou de forma mais simples: como se mostram, no fio do discurso, especificamente nos enunciados do programa, outras vozes, outros sentidos? Lembro que o enunciado não é transparente, nem literal, ao contrário, ele é opaco.

Haja vista essa indagação, no processo de investigação, percebi, no *corpus* selecionado, a presença reiterativa de enunciados exclamativos e interrogativos. Comecei, assim, elencando efeitos de sentido a partir das falas (intradiscurso) que me remetiam a sentidos estereotipados (interdiscurso), os quais estão relacionados a sentidos que apontam para chavões, clichês e lugares-comuns, vistos, neste trabalho, como sinônimos e ligados à memória metálica. No período de análise, verifiquei que certas enunciações, nem sempre de forma explícita, apontavam para provérbios ou ditos populares. Pesquisei, então, sobre a enunciação proverbial, constatando o quanto essa enunciação é polifônica por natureza e o quanto ela se inscreve numa cultura, tanto que há provérbios com uma forma diferente mas com o mesmo sentido. Por ser uma construção cristalizada em uma cultura, o provérbio

soa como uma verdade que parece inquestionável, havendo nele, portanto, uma força argumentativa que conduz à evidência de um sentido mesmo que se torna consensual. Essa estratégia, no programa analisado, foi utilizada pelos participantes para mostrarem seus pontos de vista sem reflexão específica, aderindo, de imediato, a um sentido já “pronto”. O mesmo se pode dizer do uso de ditos populares que circularam pelo programa, bem como de outros enunciados, por exemplo, de cunho religioso que circulam como verdades tácitas. Essas formas são comuns e reiteradas nesse programa de auditório ao vivo, pois nele não há tempo, para pausas e silêncios que conduzam à elaboração de um pensamento mais enraizado, cujo desenvolvimento lógico não apela ao lugar-comum.

Ironicamente, o programa analisado se denomina **Hora da Verdade**, como se pudesse mostrar/revelar uma verdade. Mas qual é essa verdade? É a verdade expressa pelo lugar-comum, pelos sentidos estereotipados que marcam a circularidade de um diálogo que inicia e termina de forma superficial. Interessante observar que Márcia Goldshimidt, na abertura de seu programa, enuncia: “Sem máscaras e sem rodeios. A vida como ela é”, criando um efeito de verdade, que parece se consolidar com o uso dos sentidos estereotipados, que trazem a força da repetição e estão ligados à memória metálica, que procura “apagar” a opacidade da língua. Com certeza, a vida, que é linguagem, não se reduz a um sentido. As palavras evocam sentidos, silenciam outros, porque trazem, no processo de enunciação, o dizer do outro. Não há a verdade, mas “verdades” possíveis.

Assim, parece que, nesse programa, há diversidade de sentidos, pois predomina a alusão a vários saberes que trazem à tona concepções do mundo já

validadas antes e tornadas padrões. No entanto, é essa reiteração que vai produzir um efeito de vazio. O fundamental não é o que se diz, pois o que se diz, sendo estereótipo, parece não ser de responsabilidade de quem enuncia. Entra em jogo a voz da sabedoria popular, com a qual o telespectador vai se identificar. O que mais importa então não é a reflexão sobre um tema, mas a forma exacerbada e acalorada com que se desenvolve o diálogo para que pontos de vistas sejam ridicularizados. O que vale é o bate-boca que vai revelando a intimidade dos que participam da cena. Como diz Birman (2002), vivemos em uma sociedade do espetáculo e do narcisismo, na qual o sujeito encara o outro como um objeto para realização de seu prazer. Para esse autor, estaria aí o cerne da violência de nossa sociedade. O programa de auditório **Hora da Verdade** também é violento não só no sentido de apresentar agressões verbais, como também por mediocritizar o próprio telespectador, que, ao vê-lo, não sai acrescido de sentidos novos. Entretanto, há o aspecto do entretenimento. Nele há o grotesco, que atrai e que provoca o riso, mesmo que nervoso.

Neste trabalho, procurei compreender o sentido do grotesco. Segundo Sodré e Paiva (2002), a estética do grotesco é uma característica inerente aos programas de auditório que buscam mostrar imagens e situações que são consideradas até aberrações. Esse conceito está relacionado ao rebaixamento dos padrões culturais. Segundo esses autores, o grotesco surge a partir da seguinte equação: homem # animal + riso. Como o *corpus* analisado consiste numa manifestação de linguagem verbal oral, identifiquei efeitos de sentido de grotesco nas seqüências do programa vinculados ao “bate-boca” entre os participantes. Nesses diálogos, houve, digamos assim, a quebra com a polidez do bem-dizer, do respeito à fala do outro. Como

essas seqüências ocorreram de forma exacerbada (interrogações ofensivas e exclamações exageradas), visando a expor defeitos no modo de ser e de pensar, causam o riso na platéia e possivelmente no telespectador, que fica espantado e até nervoso frente às posições constrangedoras em que se enredam os participantes do programa.

Nessa trajetória, visando à efetivação da análise, busquei a seguinte organização, tendo como base as questões que foram levantadas em função do *corpus* selecionado: a) enunciados exclamativos; (b) enunciados interrogativos; (c) enunciados interrogativos e exclamativos com a marca **mas** e (d) enunciados interrogativos e exclamativos que apontam para o sentido de grotesco. Em (a), (b), (c) e (d), o meu olhar de analista se direcionou para apontar o jogo entre interdiscurso e intradiscurso, considerando marcas lingüísticas e ainda, no item (d), investiguei a constituição do sentido de grotesco. Além disso, na análise, também apontei o *ethos* que enunciadores assumiram em função de suas enunciações.

Acredito que este trabalho, com a análise realizada, poderá contribuir para que, no ensino da língua materna na escola, amplie-se a reflexão crítica sobre os meios de comunicação social, como manifestações midiáticas complexas que operam na constituição de sujeitos e sentidos nos dias de hoje. Poderá também servir de suporte ao professor para que ele possa realizar com seus alunos uma reflexão sobre o lugar-comum que se manifesta nos diálogos como elemento no processo não só de interpretação de programas de natureza semelhante, mas também de outros textos. E, ainda, como subsídio às atividades de produção textual, nas quais se requer a construção de posicionamentos pelo aluno.

Um dos pontos complicados para os alunos é o desenvolvimento de uma produção textual, cuja sustentação fuja dos clichês. Mais fácil do que trabalhar para formular sentidos por seu próprio pensamento, com o uso da língua para isso, é repetir sentidos conhecidos, reprisados, que circulam na mídia ou em outros âmbitos da sociedade, para justificar afirmações. Assim, tomam forma os textos chamados “pobres”, alvo de preocupação de professores.

Em se tratando da produção textual, parece que o uso do clichê está ligado ao automatismo que caracteriza o processo de comunicação no mundo da velocidade. No momento, não há tempo para pensar e refletir, sendo mais fácil repetir enunciados que apontam a sentidos estereotipados, que correspondem, ética e moralmente, às expectativas construídas por uma sociedade. Entretanto, como os sentidos deslizam, há sempre o lugar para a criatividade. Nessa direção, Pfeiffer (2003) afirma que é no movimento entre o fixo e o mutável que o aluno entra para escrever seu texto e que, igualmente, o professor entra para ler o texto do aluno e avaliá-lo. Nesse processo, segundo a autora, pode ocorrer uma prática paradoxal que é a exigência e negação do uso do lugar-comum: o aluno é cobrado para que entre nas expectativas morais e éticas da sociedade e, simultaneamente, é penalizado por se apropriar do lugar-comum e reproduzi-lo em seus textos.

Não se trata, pois, de querer abolir o lugar-comum da produção de sentidos, pois esse movimento é uma tendência sempre presente. Com isso, é importante salientar que mesmo os clichês e estereótipos também estão em movimento, mesmo que isso pareça não acontecer. Segundo Pêcheux (2002), todo enunciado é suscetível de tornar-se outro, deslocando-se discursivamente de seu sentido para

derivar para outro. Dessa forma, a estabilidade da língua é aparente, ela se constrói no uso que dela fazem os sujeitos.

Com tudo isso, quero frisar que os sentidos estereotipados não devem ser vistos como marcas que simplesmente desqualificam o texto. O professor deve trabalhar esses sentidos para mostrar ao aluno o quanto a sua fala está inserida em uma cultura e o quanto o seu dizer faz ouvir outros já-ditos. Além disso, ao se trabalhar com o lugar-comum, a escola deverá proporcionar aos alunos a possibilidade de utilizarem o estereótipo de forma inusitada em cada nova situação, sem caírem na mera repetição.

Se o gênero programa de auditório, com os estereótipos, parece mascarar a opacidade da língua, ele se constitui num bom recurso para o estudo do lugar-comum na escola. Tanto quanto ser um sujeito que interpreta tais programas, levando em conta o modo como neles aparece o lugar-comum, na posição de espectador interpretante, quanto na posição de produzir texto, o aluno tenderá ao questionamento da prática de usá-lo sem reflexão. Jogar com tais sentidos nas produções é atitude a ser incentivada na escola, que deve ser o lugar da criatividade, estando, metaforicamente, ao lado do deslize dos sentidos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Palavras incertas: as não-conincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 1997.

CITELLI, Adilson Odair. *Educação e mudanças: novos modos de conhecer*. In: ADILSON CITELLI (Org.). *Outras linguagens na escola*. São Paulo: Cortez, 2000. P. 17-38.

COELHO, Paulo; SEIXAS, Raul. *Os grandes sucessos de Raul Seixas*. PolyGram, 1993)

CUNHA, Celso Ferreira. *Gramática da língua portuguesa*. 6. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

FERRÉS, Joan. *Televisão e Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1993.

\_\_\_\_\_, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MENDONÇA, Kleber. *A punição pela audiência. Um estudo do linha direta*. Rio de Janeiro: Quartet Editora & Comunicação Ltda, 2002.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília, 1999.

MUTTI, Regina Maria Varini. *Para uma re-significação do discurso pedagógico na pesquisa-ação (re-significada)*. Letras: Propostas de estudos avançados em Lingüística e Literatura. Santa Maria, n.15. p.29-53, jul/dez.1997.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Discurso e leitura*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

\_\_\_\_\_. *Discurso e texto: Formulação e Circulação de sentidos*. São Paulo: Pontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001b.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso (AAD-69)*. In: Françoise Gadet e Tony Hak. *Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1993. P. 61-105.

\_\_\_\_\_. *Papel da memória*. In: *Papel da memória*. ACHARD, Pierre et al. São Paulo: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O discurso: estrutura e acontecimento* 3. ed. São Paulo: Pontes, 2002

PEREIRA, Aracy Ernst Pereira. *Na inconstância do humor, o contraditório da vida. O discurso proverbial e o discurso de alterações*. Porto Alegre: PUC, 1994.161f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. PUCRS, Porto Alegre, 1994

PFEIFFER, Claudia Castellanos. *O fogo que desengessa e mobiliza: uma entrada na obra de Michel Pêcheux*. In: I SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DE DISCURSO: MICHEL PÊCHEUX E ANÁLISE DE DISCURSO: UMA RELAÇÃO DE

NUNCA ACABAR. UFRGS, 2003.

PILLAR, Analice Dutra. *Criança e televisão: leituras de imagens*. Porto Alegre: Mediação, 2001.

PINTO, Ciça Alves. Livro dos provérbios, ditados, ditos populares e anexins. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2002.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

RITA, Lee; CARVALHO, Roberto de. *Balacobaco*. Som Livre, 2003.

SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de discurso e psicanálise: elementos para uma abordagem do sentido do discurso*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

TOGNOLLI, Claudio. *A sociedade dos chavões. Presença e função do lugar-comum na comunicação*. São Paulo: Escrituras editora, 2001.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VALLADARES, Ricardo. *Sangue, Lágrimas e Escândalo*. Veja, São Paulo, n.1806, p.128-130, junho, 2003a.

VALLADARES, Ricardo. *Tevé por escrito*. Veja, São Paulo, n.1789, p.12, fevereiro, 2003b.

## ANEXO

Transcrição da seqüência discursiva do programa **Hora da Verdade** do dia 1º de maio:

Márcia: Seu José. O que está acontecendo entre o senhor e sua filha?

José: Está acontecendo, Márcia, que eu não tô feliz com minha filha Juliana. Ela cismô que eu tenho que ser rico para dá uma empresa para ela. Eu sou um homem pobre trabaiaador. Não posso dispor de tudo isso pra ela. Apenas trabalho para viver.

**TELA: DOR E REVOLTA. PAI SOFRE PORQUE A FILHA O DESPREZA POR ELE SER POBRE.**

Márcia: Pelo fato de o senhor não ser rico, quer dizer, nunca foi. Ela, o quê? Ela, o que ela faz com o senhor?

**TELA: DOR E REVOLTA. FILHA HUMILHA E REJEITA PAI PORQUE ELE É POBRE.**

José: Ela me xinga, ela recrama, tá sempre descontente. Isso aí não tá me agradando, né?

Márcia: A Juliana é sua única filha? Não?

José: Não, tem mais uma.

Márcia: E as outras não fazem isso?

José: São pequenininhas.

Márcia: Ah! São pequenos.

Márcia: Mas, por que será que a Juliana tá fazendo isso com o pai? O que será que ela tem contra o pai que é pobre? Será que é só isso? Será que ela não aceita o pai simplesmente, porque ele não tem dinheiro? Você vai saber. Antes eu quero falar com a Sul América. ( Entra o comercial da Sul América).

Márcia: Bem, Juliana! Juliana! Boa tarde! Juliana, tá me ouvindo?

Juliana: Boa tarde!

Márcia: Juliana, é verdade isso que seu pai falou?

Juliana: Sim, é verdade.

Márcia: O que é verdade?

Juliana: Eu odeio o meu pai! Odeio ele, porque ele é pobre. Não suporto. Não era para mim ter a vida que eu tenho hoje em dia. É tudo por culpa dele.

Márcia: Mas como assim, Juliana?

Juliana: É tudo por culpa dele o que tá acontecendo comigo.

Márcia: Mas, escuta, só pelo fato...Ele, ele, ele...Só porque ele não tem dinheiro? Mas ele não é um bom pai?

Juliana: Não, ele não é, porque antes de ele me por no mundo, ele tinha que ter pensado em meu futuro.

Márcia: Como assim?

Juliana: Ele tinha que ter pensado no meu futuro.

Márcia: Ele tinha que ter pensado que não tinha dinheiro, então você não poderia nascer de um pai pobre?

José: Márcia, eu faço o que eu posso, Márcia.

**TELA: FILHA DIZ: TENHO VERGONHA DE SER FILHA DESSE HOMEM POBRE.**

Juliana: Não faz nada. Eu estudo em escola pública.

José: Eu sempre fui pobre, eu nasci pobre.

Márcia: Mas, e daí? Você sabe quantas pessoas são filhos de pai pobre no Brasil?

Juliana: Não sei.

Márcia: A maioria do Brasil é. Tudo mundo aqui quase tem pai pobre, Juliana. Isso não é motivo! Tem que ter alguma outra coisa pra você detestar o seu pai.

Juliana: Não quero saber. Eu odeio ele, porque ele é pobre. Não interessa. Não gosto dele. Não suporto. Minha vida é assim por causa dele. Toda desgraçada. Por causa dele.

Márcia: Por que você não trabalha?

Juliana: Eu não trabalho, porque tenho que pensá no meu futuro! Eu tenho que fazer meus cursinhos para poder entrar na faculdade! Eu tô me matando pra uma vaga pública! Pra poder entrar na faculdade pública. Eu tô tentando! Eu tô me matando!

José: Márcia, ela reclama que estuda em escola pública. Se eu fosse rico, eu dava uma vida melhor. Mas ela sabe que eu sou pobre.

Márcia: Claro! Mas eu estudei em colégio público! Também, na minha época, colégio público era bom, viu?! Não era isso que é hoje: as pessoas se formam e não sabem nem ler! Não sabem nem escrever! Na minha época, colégio público era bom! Hoje é uma tragédia! Agora, oh! Juliana! Você tem noção do que está falando? Né?

Juliana: Tenho.

Márcia: Você odeia seu pai, porque ele não tem dinheiro?

Juliana: É isso mesmo. Eu odeio ele mesmo! Odeio mesmo com todas as minhas forças!

**TELA: DOR E REVOLTA: PAI DIZ: AMO MINHA FILHA, ELA TEM QUE ACEITAR QUE SOU POBRE.**

José: É muito injusta! É muito injusta!

Márcia: Injusta? Isso é terrível! É muito duro ouvir um negócio desses! Você nunca fez nada pra ela ter essa revolta?

José: Eu sempre trabaei. Nunca deixei de faltar o pão em casa.

Márcia: Mas o senhor bateu nessa menina? O senhor espancou? Fez alguma coisa pra ela ter essa revolta?

José: Não, Márcia, nunca bati, porque ela é rebelde!

Márcia: As suas amigas têm pai rico?

Juliana: As minhas amigas, é lógico que têm! Eu passo o maior mico com ele. Quando ele ia me buscá lá na escola, então, eu falo que ele é meu empregado de tanta vergonha que eu tinha.

**TELA: TERRÍVEL: FILHA DIZ: MEUS AMIGOS SÃO RICOS, MEU PAI POBRE É MINHA VERGONHA.**

José: Márcia, ela fala que é filha de pai rico. Se eu fosse rico, ela estaria falando a verdade!

Márcia: Como, se suas amigas são ricas e estudam em escola pública? Por que não estudam em escola particular?

Juliana: Minhas outras amiga, que eu conheço várias amiga.

Márcia: Mas, então, por que você não constrói a sua fortuna por você mesma?

Juliana: É que...Ele é que tinha que ter pensado em meu futuro primeiro antes de me por no mundo. Era ele que tinha que ter feito isso. Hoje eu que tenho que pensar no meu futuro. Tudo por culpa dele.

José: Eu tenho pensado, Márcia, no futuro dela. Sempre doando o que eu posso doar.

Juliana: Tem nada! Ele não pensa nada no meu futuro.

Márcia: Mas, ela... Há quanto tempo ela trata o senhor assim? Há quanto tempo ela está com esse problema?

José: Há muitos anos. Há mais de dez anos que ela sempre foi rebelde, desse jeito.

Márcia: Ela queria as coisas que o senhor não podia comprar, era isso?

José: Exatamente!

Márcia: Mas, Juliana, você não acha que a tua posição está sendo extremamente radical? Ele é seu pai!

Juliana: Não, é lógico que não! Nunca!

José: Eu não sei mais o que faço com ela, porque cresceu rebelde assim. Então eu vim no teu programa, Márcia, para me ajudá. O que eu posso fazer, entendeu?

Márcia: Agora, eu acho que, não sei o que o senhor pode fazer, porque ela já é adulta, mas desde criança o senhor já deveria ter identificado isso. Porque uma filha atacar o pai dessa forma por causa da falta de dinheiro. Mas, oh! Juliana, então você acha que todas as pessoas que têm pai pobre deveriam odiar os pais?

Juliana: Claro, com certeza!

Márcia: Claro?

Juliana: Com certeza!

Márcia: Mas o quê que é isso! E quem não tem pai?

Juliana: Quem não tem pai, a mãe tem que se virar.

Márcia: Ah! Quer dizer então que os pais é que são responsáveis.

Juliana: Claro, com certeza! Os pais são responsáveis pelo futuro dos seus filhos.

Márcia: E quando é que você vai se tornar responsável você mesma pela sua vida, pela sua carreira?

#### **TELA: SOFRIMENTO: FILHA HUMILHA PAI PORQUE É POBRE.**

Juliana: É o que tô tentando. Tô tentando entrar na faculdade para mim poder ser administradora de alguma coisa que é minha, para mim não ver meus filhos passar por o que eu tô passando futuramente.

Márcia: Mas, que eu você passa? Passa fome?

Juliana: É lógico que eu passo.

José: Não é verdade, Márcia! Ela não passa fome.

Juliana: Eu passo necessidade sim dentro de casa!

José: Porque eu trabalho e sempre trago o que eu posso para dentro de casa para ela e para os pequenos.

Juliana: Você traz o básico.

Márcia: Péra aí! O senhor traz o básico. Não dá para colocar o luxo dentro de casa.

José: Não, é o arroz e o feijão como todos, né?

Márcia: Aha!

José: O que tem necessidade dentro de casa, né? O leite, o pão, como as pessoas pobres, né?

Márcia: Aha! E ela queria o quê? Caviar, Champanhe?

José: Ela queria caviar. Ir pra festa, sempre, todo o final de semana.

Márcia: Não pode ser! Eu não posso acreditar!

José: Eu não tenho condições pra isso

Márcia: O que que você gostaria de ter que você não tem Juliana?

Juliana: Eu queria ter dinheiro pra mim viver minha vida sossegada.

Márcia: Mas, dinheiro pra quê, querida? Por exemplo, dinheiro pra comprar um carro, para comer caviar, para tomar champanhe, pra quê?

Juliana: Pra mim ter carro, pra mim não está me matando nos domingo tentando fazer o cursinho pré-vestibular, pra mim ter o final de semana livre pra me divertir, não ser o que eu estou sendo agora. É isso.

#### **TELA: TERRÍVEL: FILHA DIZ: MEUS AMIGOS SÃO RICOS, MEU PAI POBRE É MINHA VERGONHA**

Márcia: Mas tudo o que você tem é seu pai que dá!

José: Ela não entende!

Juliana: Fazer o quê!.

Márcia: Mas como fazer o quê, querida? Eu comecei a trabalhar com nove anos. Como fazer o quê? Trabalhar. Se a gente quer ter as coisas e não tem, vamos à luta. Você pode trabalhar!( O auditório aplaude a apresentadora) “

**TELA: DOR E REVOLTA: PAI DIZ: MINHA FILHA ME HUMILHA E TEM VERGONHA POR EU SER POBRE.**

Juliana: Não. Depende dos pais, dos pais. Os pais têm que dar o futuro de seus filhos.

Márcia: Desculpe! Eu não te ouvi. O quê?

Juliana: O pai tem que fazer o futuro de seus filhos.

Márcia: Ah! Quer dizer que os pais têm que se responsabilizar. A gente tem que ficar só na boa esperando.

Juliana: Com certeza! Com Certeza!

Márcia: Mas, é muito egoísta essa posição, Juliana.

Juliana: Mas não é egoísmo nada.

José: Sempre teve essa cabeça dura. Ela não entende, entendeu? A situação que a gente se encontra.

**TELA: TERRÍVEL: FILHA DIZ: SÓ O CHAMARIA DE PAI SE ELE FOSSE RICO.**

Márcia: Mas, o quê... Ela foi filha única? Ela foi mimada durante algum tempo? Ela foi filha única muito tempo? O senhor mimou?

José: Ela tem mais uma irmã.

Márcia: Mas, com a diferença de idade de quanto tempo?

José: Dois anos de idade. A outra não é rebelde. Só ela que é rebelde. Ela quer se, ter do melhor. E o melhor que a gente pode dar a gente tem que dividi, porque são quatro, né?

Márcia: Você, você já tem consciência, não é, do tipo de comportamento que você está tendo? Quer dizer, não é, você já parou para pensar que é seu pai! Que não é porque é pai... não é porque é pai, porque é mãe, porque tem pai que não presta, porque tem mãe que não presta! Não é por causa disso, não, que eu quero dizer é o seguinte! Não me parece ser o tipo de pai que não presta! Parece ser uma pessoa que trabalha, que põe o dinheiro dentro de casa, o que ganha. Fazer o quê? Você já pensou na injustiça, na ingratidão?

José: Eu faço de tudo pra ela Márcia. Eu vou buscar na escola...

Márcia: Tem um celular ligado no estúdio!

Márcia: Ei, Juliana, você já pensou na ingratidão?

Juliana: Já, eu passo vergonha com ele.

Márcia: Não! Mas, na ingratidão sua pra com seu pai. Porque você poderia também... Ele poderia nem fazer isso! O que seria de você?

José: Chega no fim do mês, a gente não tem dinheiro, compra fiado na venda, na mercearia, nunca passou fome. É material de escola, é alimento.

Márcia: Mas é muito! Olha!

José: Sempre reclamando, sempre reclamando!

Márcia: Eu tô passada! Eu tô passada! E o quê você pretende fazer, já que você tem um pai pobre?

Juliana: Eu?

Márcia. É.

Juliana: Eu quero que ele se vire, que faça alguma coisa para poder não piorar o meu futuro, né, ainda, um pouquinho que eu tenho, né?

Márcia: Mas, o quê que ele poderia fazer, por exemplo?

**TELA: DOR E REVOLTA. FILHA DIZ: MEU PAI É POBRE, ME ATRAPALHA, QUERO DISTÂNCIA DELE.**

Juliana: Sei lá, arrumar um emprego. Ele que se vire. Fizesse por mim alguma coisa. É o que eu quero que ele faça. Eu passo vergonha com ele.

José: Eu faço o máximo que eu posso.

Márcia: É verdade que quando ela anda na rua com o senhor ela não chama de pai?

José: Não, porque eu peguei ela quando pequenininha, então ela não se acostumou, né? Mas eu considero como filha, né.

Márcia: sim.

José: Mas, nesse momento, ela não está considerando e nem nunca considerou como pai

Márcia: Mas, ela não chama o senhor de pai perante as outras pessoas?

José: Não, ela não me chama.

Juliana: Tenho vergonha dele.

Márcia: Por que vergonha? Só por causa do dinheiro?

Juliana: Lógico. Ele é pobre, ele pobre. Não considero ele meu pai. Se ele fosse rico, ele seria sim meu pai, com certeza, mas não é.

Márcia: Mas que loucura! Quer dizer então que as pessoas pra você só valem se têm dinheiro?

Juliana: Isso mesmo, com certeza, só se tiver dinheiro.

José: Ela fala como se eu fosse empregado dela!

Márcia: Como? Ela fala que você vai ser empregado dela?

José: Ela fala que vou ser empregado dela, entendeu? Ela quer ter muito dinheiro.

Márcia: E como você vai ter assim tanto dinheiro, Juliana?

Juliana: Eu não sei, eu vou me virar. Eu vou fazer por onde. Só sei que daqui um dia, eu vou ver ele como meu empregado, passando por aquilo que eu tô passando agora. Porque ele é culpado de tudo aquilo que eu estou passando agora. Por tudo!

José: Isso não vai acontecer.

Juliana: Vai!

José: Porque eu sempre dei do melhor, do máximo pra ela. Deus tá no céu e vendo tudo isso que ela está falando!

Márcia: Mas é, não, não, não...Pára o mundo que eu quero descer! Meu Deus! Eu nunca vi um negócio desse! É muito frio da sua parte Juliana!

#### **TELA: DOR E REVOLTA. PAI SOFRE PORQUE A FILHA O DESPREZA POR ELE SER POBRE.**

Juliana: Não é nada. Não é nada! Ele é pobre, ele é pobre. Eu odeio ele! Odeio ele! Ele é pobre!

Márcia: É porque... eu acho...assim..., ótimo, ninguém deve se contentar com a situação de pobreza, de miséria. Isso eu acho um sentimento bom! Porque, não porque a gente é pobre de marré, marré que vai continuar! Agora, daí odiar o pai... por que não vai você batalhar, você querer fazer a sua vida, você ganhar a sua grana?

#### **TELA: DOR E REVOLTA. FILHA HUMILHA E REJEITA PAI PORQUE É POBRE.**

Juliana: Eu não! Ele é meu pai! Ele era meu pai, né? Ele que tinha que batalhar. Ele, não eu. Sou muito nova pra isso.

José: Ela arrumou serviço. Ela pediu a conta do serviço.

Márcia: Pediu por quê? Por que ela pediu a conta?

José: Ela falou que todo mundo mandava nela. Então ela não queria...no serviço dela.

Márcia: Não quer ser mandada?

José: Não quer ser mandada.

Márcia: Aí, você não vai trabalhar, Juliana?

José: Ela quer ter a empresa dela, ela quer ser rica.

Juliana: Lógico que não!

Márcia: Ah! Você quer que o dinheiro caia do céu?

Juliana: Não! Isso mesmo, sei lá. Ele é que tem que me dá! Ele que tem que me dá dinheiro!

Márcia: Então pra que você quer entrar na faculdade?

Juliana: Eu quero entrar para mim ser...ter entendimento, quero ser alguma coisa mais futuramente. Por enquanto, ele que tem que empenhorá no meu futuro, né? Quando eu tiver lá com os meus 35, 40 anos, aí sim, né, eu quero ser dono do meu próprio negócio, mas bem pra frente!

José: Pra ser rico, primeiro tem que ter obediência, Juliana. Você nunca vai ter dinheiro!

Márcia: Então, quer dizer, você agora quer viver no bem bom até os 35, 40 anos?

Juliana: Com certeza, quero me divertir primeiro, pra depois sim eu pensar, quero ser dona de meu negócio. Ele tinha que ser responsável por isso, não eu!

Márcia: Ah! E vai querer arrumar também um marido rico, no mínimo!

Juliana: Com certeza, pobre não!

Márcia: E você não tem medo das volta que o mundo dá?

Juliana: Não tenho medo, encaro tudo.

Márcia: Ah! Cuidado, Juliana! A vida não é assim, não.

José: A Juliana, a Juliana pensa que o mundo é dela! Não é dela, o mundo é de Deus, e Deus tá vendo tudo isso que ela tá falando! ( É aplaudido pela platéia).

**TELA. TERRÍVEL: FILHA DIZ: MEUS AMIGOS SÃO RICOS, MEU PAI POBRE É MINHA VERGONHA.**

Márcia: Mas, eu tô achando que não é possível, que tem alguma coisa aí atrás dessa revolta. Não é possível que seja só dinheiro!

Juliana: Não tem nada.

Márcia: Ele te maltratava?

Juliana: Não. Ele não me maltratava, mas o problema que ele é pobre. Essa vida que eu vivo é horrível. Eu queria ser rica. Ele tinha que me dá dinheiro. Dá o que eu preciso! Eu preciso de várias coisas, não posso porque ele é pobre, não tem dinheiro.

José: Eu dou o que eu posso.

Márcia: E você não poderia trabalhar para conseguir as suas coisas?

Juliana: Não. Por enquanto ele tem que me sustentar. Me dá as coisas.

Márcia: Com que dinheiro ele vai te dar? Ele...ele.. qual é a sua profissão?

José: Eu sou motorista.

Márcia: Então, se ele é motorista, ele não pode, ele ganha o que todos os motoristas ganham. Não tem como ele arrumar outro trabalho. Ou você acha que ele vem aqui arrumar um trabalho de vice-presidente da Bande. De motorista vai virar vice-presidente da Bande?

Juliana: Isso mesmo.

( O público ri)

José: De motorista, não dá para ganhar cem milhões. Juliana, tem que ganhar de acordo com a pessoa...

Márcia: O senhor já pegou a cinta quando era pequena e já deu umas boas cintadas nela, deu, não? Deu?

**TELA: TERRÍVEL. FILHA DIZ: SÓ O CHAMARIA DE PAI SE ELE FOSSE RICO.**

José: Tentei pegar ela de cinta, mas a mãe dela não deixa!

Márcia: Não agora, quando ela era pequena, quando ela fazia birra das coisas e o que que o senhor fazia?

José: Ela fazia birra, eu não batia nela, eu deixava a mãe batê nela.

Márcia: E a mãe?

José: E a mãe dela pegava ela de chinelo.

Márcia: E aí, não adiantou?

José: Não adiantou, sempre foi rebelde.

Márcia: Mas é muito rebelde a Juliana, é muito rebelde!

Juliana: Não sou nada!

Márcia: Com não, querida?

Juliana: Sou o que devo ser, sou assim. Ele é pobre, pobre. Isso que ele é, isso sim!

Márcia: Você não tem medo das palavras, né?

Juliana: Não, não tenho medo.

Márcia: Você não sabe que... o que..., o que tudo isso que você está falando amanhã ou depois pode virá e você precisar muito desse pai pobre, pobre, e não ter ninguém e recorrer a ele. Já pensou nisso?

Juliana: Não, mas isso não vai acontecer, não vai!

Márcia: Você tem o coração muito duro, Juliana!

Juliana: Não, não, não. Eu passo muita vergonha. Ele não pode me dar roupa, eu passo vergonha na frente das minhas amigas, às vezes, que vergonha !

José: Isso machuca muito qualquer pai. O que ela tá falando não é verdade.

Márcia: Machuca muito, machuca até a gente que não tem nada a ver com isso, é terrível. São palavras muito duras. Parece que, que... a impressão que me dá, é que foi uma criança mimada, entendeu? Que agora se acha no direito de querer o mundo. Quer dizer que pra você, tudo é dinheiro?

Juliana: Com certeza!

Márcia: Certo. Então a pessoa se tem dinheiro, não importa o caráter, ela presta por causa do dinheiro.

Juliana: Tem dinheiro, a pessoa é boa, mas sem dinheiro é pobre, vai fazer o quê, né?

Márcia: E você não é pobre?

Juliana: Eu? Fazê o quê? Eu sou filho de quem, de um pobre, por enquanto né !Mas não considero ele como meu pai, pra mim não é meu pai.

José: O dinheiro sim ajuda, Juliana, mas o dinheiro não é tudo! Porque conheço pessoas que têm dinheiro e não têm saúde. Eu conheço pessoas assim. Hoje, se sentar num restaurante, não podem comer uma feijoada, porque não têm saúde. Se comê chega adoecê.

Márcia: Mas eu nunca vi alguém valorizar tanto...Claro que as pessoas hoje, a tendência é de as pessoas valorizarem cada vez mais o dinheiro, mas tanto, a ponto de chegar falar que odeia o pai! Você acabou de falar que odeia o seu pai!

Juliana: Odeio. Se ele fosse rico, seria o meu pai sim, mas não é. É pobre, não é meu pai.

Márcia: E porque então você não vai morar sozinha?

Juliana: Eu queria ser filha de outra família.

Márcia: Tá bom, mas, então, porque você não vai morar sozinha?

Juliana: Por que não! Ele que tinha que pensar no meu futuro, né? Ele que tinha que ter pensado.

José: Eu faço o que eu posso. Eu faço o que eu posso. O que eu não posso não vou fazer, porque não tô em condições de fazer o que eu não posso.

### **TELA. SOFRIMENTO. FILHA DIZ: ELE SABE QUE MORRO DE VERGONHA DELE E FAZ ISSO COMIGO.**

Juliana: Faz tão pouco, faz.. nem chega aos meus pés o que ele faz. Pra mim não significa nada.

José: Tem que sobreviver até você arrumar o seu dinheiro, seu casamento. Com o dinheiro que eu ganho...

### **TELA. DOR E REVOLTA. FILHA HUMILHA E REJEITA PAI PORQUE É POBRE.**

Márcia: Eu vou falar um negócio, eu vou falar uma coisa, eu vou falar, vou... eu volto já, já e falo.

( Comercial)

Márcia: Mas que situação ! Mas que coisa absurda não é? É deprimente um negócio desses? É uma coisa... será que o mundo tá enlouquecendo a esse ponto que nós vamos ter que ouvir esse tipo de diálogo com freqüência agora, que tudo é um valor agora, que o grande valor das pessoas é o dinheiro? Eu vou continuar conversando com eles, mas antes eu vou falar com o Fernando

( Publicidade: Bem Mais Fácil: título de capitalização)

Márcia: Alguém quer falar aqui na mina platéia?

Representante da platéia: Eu.

Márcia: Quem?

Representante da platéia: Eu queria dizer pra ela que ela tem que dar graças a Deus que ela tá no mundo por causa do pai que ela tem, porque, se não fosse ele, ela não taria no mundo hoje! ( A platéia aplaude) Que ela é que tem que trabalhar para sustentar o pai dela, porque, na idade que ele tem, ele tinha que ficar em casa, ele está se aposentando, não trabalhando para cuidar dela! ( A platéia aplaude).

Márcia: Quem mais quer falar?

Representante da platéia: Querida, dá valor ao seu pai, que um pai igual ao seu você não achará nunca mais! ( A platéia aplaude)

Márcia: Bem, eu quero saber o seguinte. Amor pra você não é importante, Juliana?

Juliana: É um pouco. Mas quem tá defendendo ele, por que não pega ele? Manda ela pegar ele pra ela, então, tá dando tanto valor a ele!

Márcia: Mas, o que que é isso?

José: Eu não sei mais o que que eu faço.

Márcia: Ah? O que você vai fazer? Que atitude você vai tomar?

José: Eu preciso que você me ajude, eu não sei o que faço.

Márcia: Mas, como eu vou ajudar o senhor? A Juliana, ela, ela, vai precisar ser ajudada pela vida, porque a vida vai dar tanto tombo nessa pessoa, assim uma pessoa tão materialista! A vida, olha, gente, a vida é a melhor escola! Juliana, tome cuidado, você vai tomar um tombo feio! Você vai aprender de um modo muito mais difícil que dinheiro tá longe de ser a coisa mais importante! Acho

válido você brigar por melhorar a sua condição de vida. É claro, ninguém tem que se contentar com a miséria, com a pobreza, mas tem que fazer isso com o suor do teu rosto, com dignidade e não desse jeito! (aplausos). Não é casando com um homem rico, não é humilhado o pai, cara! Você é que pode mudar a sua história! Você não acha que pode mudar a sua história?

Juliana: Não, Márcia. Você fala isso, porque tudo o que você quer ter, pode ter.

Márcia: Mas sabe por quê? Mas sabe por quê? Sabe quantas horas eu trabalho? Sabe a quanto tempo eu trabalho? Sabe que até fome eu já passei?

Juliana: Mas seu pai pensou no seu futuro?

José: Eu fui criado sem pai, a minha mãe ficou viúva.

Márcia: Que é isso? Eu já estudei até de favor dos outros! Menina, você não sabe o que está falando!

Juliana: Sei sim, o que estou falando!

Márcia: Olha, fica na sua! Não fala isso, não! De mim você não pode falar!

Juliana: Alguém te ajudou!

Márcia: Se teve alguém que nunca teve nada de graça, esse alguém sou eu!

( Palmas do auditório)

Márcia: Eu não posso acreditar num negócio desses! O mundo... A Juliana é uma pessoa que está influenciada pelo materialismo excessivo de nossa sociedade atual. Tudo é dinheiro! As pessoas se interessam pelo homem pelo que ele tem! O homem se interessa pela mulher pelo que ela tem! As pessoas querem os amigos, porque eles têm coisas, porque eles não têm coisas! Mas isso não vale nada! Dinheiro não compra felicidade, não compra as pessoas! (Aplausos da platéia)

Márcia: Eu acharia que tudo isso que você está falando, falando não! Mas toda essa sua aspiração...

José: O que vale no ser humano é o caráter, não o dinheiro, o caráter!

Márcia: Eu acharia válido, mas se isso te desse motivação para você batalhar, para estudar, para fazer alguma coisa e melhorar a sua vida e não ficar apontando o dedo para os outros e responsabilizando o mundo pela sua situação! ( Aplausos). Você precisa, Oh! Juliana, amadurecer e talvez você vai amadurecer de forma mais triste, que é sofrendo.

Juliana: Não, não. Eu sou assim por culpa dele!

José: Sempre eu tô falando para ela, para a irmã dela. Fui criado sem pai, minha mãe ficou viúva, tomei conta da minha mãe, da outra minha irmã menor, entendeu? E nunca eu escutei isso que a Juliana está falando hoje e sempre fala.

Márcia: E o senhor sempre valorizou as pessoas.

José: Sempre valorizei o ser humano.

Márcia: E agora, o que é que o senhor vai fazer ? Vai continuar agüentando isso?

José: Por isso tô no programa pedindo ajuda, né, Márcia!

Márcia: É! Nós tamo tentando conscientizar, nos tamo tentando abrir a cabeça da Juliana pra ela ver que o mundo não é isso que ela tá pensando, que isso vai fazer ela sofrer. Você sabe quem vai sofrer mais é você, Juliana!

Juliana: Não, não vou. Eu quero fazer um tratamento de beleza, comprar roupa nova. As minha amiga tudo, anda tudo bem bonitinha. Olha meu estado que eu tenho que andar. Eu não tenho dinheiro, por culpa dele! Ele é pobre, eu não suporto ele!

José: Depois de tudo isso que a Juliana está falando... eu quero tudo de bem pra ela.

Juliana: Eu não quero nada de bem que vem dele. Nada de bem eu não quero.

José: Eu quero que Deus esteja na vida dela e ela está sempre com Deus.

Juliana: Dele não, porque ele é pobre, não quero.

Márcia: O senhor, é claro, continua amando a sua filha.

José: Sempre, não resta dúvida. Sempre eu tô amando a minha filha e a todos que tão ao meu redor.

Márcia: A sua família?

José: A minha família e a família dos outros.

Márcia: Pois não! Pode falar! ( Ela se dirige a uma mulher do auditório)

Representante do auditório: Bom, agora o senhor tem que tá em paz com Deus. O Deus tá em paz com o senhor, porque o senhor tá mostrando que é senhor um bom pai e tudo, né? E eu sempre digo, a gente sempre dá valor quando perde! Agora, se ela respira, se ela enxerga, se ela fala do arroz e do feijão, do pão como o senhor falou, da manteiga que ela comeu. Se ela não tivesse isso, ela não tava respirando, não tava viva, né?

Márcia: É triste.

Representante da platéia: ... é isso. É triste para uma mãe. Eu sou mãe de três adolescentes. É triste falar, mas, às vezes, a gente tem que pegar no pesado. Por exemplo, se você põe ela pra

fora de casa uma semana, aí ela vai dar muito valor no senhor. (Aplausos da platéia)

José: Nunca, nunca, isso eu nunca fiz.

Márcia: Se teu pai te colocar pra fora de casa, Juliana?

Juliana: Oi?

Márcia: Se teu pai te colocar pra fora de casa, como você vai fazer?

Juliana: Ele não me coloca! Se ele me colocasse, eu ia procurar alguma coisa, ia procurar uma casa de alguma amiga para poder me ajudar, se ele não pode fazer nada por mim... E o pessoal fala isso, porque não passa por o que eu tô passando.

Márcia: Mas, o que é que você está passando? O que é tão grave que você tá passando que a gente não tá entendendo?

Juliana: Tô passando falta de dinheiro.

Márcia: Por exemplo, falta de dinheiro para quê? Para que necessidade básica?

Juliana: Para mim poder me arrumar, fazer tratamento de beleza, comprar minhas roupas, pagar minha faculdade, que eu quero pagar minha faculdade para quando ter quarenta anos não ter qualquer coisa.

Márcia: E o emprego, um emprego você não quer?

Juliana: Não, daqui mais meus quarenta anos, eu penso no meu emprego. (Risos na platéia)

José: A vida não é isso, Juliana. Você tem onde comê, onde dormir, tá estudando, tendo saúde, não resta dúvida, isso é o que tem que contá.

Márcia: Mas, aos quarenta anos eu já estou querendo me aposentá! Onde já se viu! Ela vai começar. Não gente, é muita imaturidade! É muito mimo. Não é possível! Não é possível! As suas amigas... têm alguma que tem pai pobre ou você é só amiga de rico?

Juliana: Ah! Tem amiga que é rica, sim, que tem pai rico, que tem carro, tudo Era para eu está que nem elas, não assim nesse estado que eu tô...

Márcia: Se você conhece, tem uma amiga, tem uma amiga mas ela é pobre. O pai é pobre. Você quer saber, não tem amizade?

Juliana: Não, não quero saber.

Márcia: Então, você vai ficando cada vez mais frustrada, porque você freqüentando as garotas que o pai tem dinheiro, tem carro e você não tem, é isso?

Juliana: É isso. Eu passo vergonha, passo vergonha mesmo, porque ele não tem o dinheiro para me dar pra mim sustentar no que eu quero. O dever dele era me dar dinheiro. Esse era dever dele.

José: Eu faço de tudo! Eu faço o que eu posso!

Juliana: Não faz nada! O que ele faz não chega nem aos meus pés!

José: Não passa fome, nunca dormiu na rua. Recrama também porque não deixo ficar à noite toda na rua. 10 horas...

Márcia: Bom ,mas isso daí!

José: ...no final de semana, tô mandando entrar pra dentro de casa. 11 horas, hora que chega da escola, eu falo: não fique muito tarde na rua, a coisa não tá brincadeira!

Márcia: Lógico!

José: E sempre está reclamando! E sempre está xingando, e sempre está reclamando e sempre está maltratando!

Márcia: Então, eu acho que isso aí é falta de cabresto!

Juliana: É nada. Eu tenho vergonha dele. Eu tenho vergonha dele. Minha amiga, eu falo mesmo, pras minha amiga. Eu falo que ele é meu empregado.

José: Pelo gosto dela, ela queria chegar às duas ou três horas, entendeu? Mas algumas amiga que ela conhece fica...

Juliana: É lógico! As minha amiga chega a essas horas. Só tem dinheiro...

José: Eu trabalho o dia todo, não vou ficar até três horas esperando um fio mal-criado dentro de casa.

Juliana: Todos têm dinheiro. Todos os meus amigos têm dinheiro. Só eu que vivo essa vida assim por culpa dele. Eu tenho vergonha dele.

Márcia: Olha! E se o teu pai começar a te desprezar, como é que vai ficar?

Juliana: Ele não vai me desprezar. Por mim, ele não significa nada pra mim mesmo, porque ele é pobre. (o auditório exclama: Ah!). Ele não é meu pai, ele não é meu pai pra mim. Se ele tivesse dinheiro, sim .

Márcia: Mas, seu José, eu não agüento um negócio desses!

Juliana: Se ele tivesse dinheiro, ele era meu pai sim, com certeza! Não é, pra mim não é nada, nada!

José: Não agüento! Não agüento!

Márcia: Então, eu acho, já que ela não quer o senhor como pai pobre, também que não queira como pai nada. Eu acho que o senhor tinha que pegar...

Juliana: Não!

Márcia: .... essa menina e botar no lugar dela... expulsá-la pra fora de casa, não é? (A platéia aplaude)

Juliana: Não, ele tem que ter dinheiro pra me dá. Ele tinha que ter dinheiro pra me dá., muito dinheiro ,muito dinheiro...

Márcia: Não que o pai que é pobre, então tudo bem fica sem o pai.. não é?

José: Eu não quero nada de mal pra ela.

Márcia: Porque tudo tem limite. Porque ela pode até, já disse, não se conformar com a situação, que é uma coisa saudável. Agora, daí, a criar uma situação dessas, e o pai ficar humilhado desse jeito, porque não tem dinheiro, então você tem que abrir mão disso!

José: Isso dói tanto na gente que a gente chega a ficar até doente.

Juliana: Ele não faz nada por mim, nada!

Márcia: Oh! Seu José! A sua filha não te quer como pai. Sabe o que o senhor tinha que falar pra ela? Eu não te quero como filha! (Aplausos do auditório). Eu volto, já, já, porque eu estou por aqui com essa história!

(comercial)

Márcia: Mas é mais complexo o problema... eu acho, mais complexo.

José: Eu agradeço a todos..

Márcia: Oi?

José: Eu agradeço você, Márcia, e nossa platéia né que...

Márcia: Tudo bem, seu José. Fica tranquilo. Fica tranquilo. É um senhor muito humilde. Vocês estão vendo, quer dizer, e a ainda por cima, muito, muito... generoso, porque o amor que ele demonstrou, porque eu acho que quem adota é de uma generosidade sem fim, não é?! Porque tem gente que não assume nem o seu próprio filho! Agora, quem adota, assume o filho do outro! É de uma generosidade, é uma coisa assim...fantástica! E Ele provou isso. Aliás, falando em generosidade, eu queria dizer que eu vi na revista Contigo dessa semana, dessa semana, a Xênia Bia escreveu sobre o Michel Jackson. E, eu, olha, é exatamente o que eu penso, é exatamente o que eu já disse aqui pra vocês anteriormente, sobre o que eu acho sobre o Michel Jackson que é uma pessoa doente, precisa de tratamento, porque não é fácil a vida desse moleque! É tudo o que tá ali. Olha, parabéns, Xênia ! Foi maravilhoso o que você escreveu. (Aplausos da platéia)

Bem! Cadê o caso.? O rapaz tem 16 anos. É isso? Não quer o filho? Como que é? Como que é? Oi? Oi? Quê? Ele não quer o filho? Mas, não adianta querer , se já fez. Ah? Filho depois que já fez não adianta querer... Cadê a mãe do filho? Como se chama? Edinéia? Edinéia? Regiane? Regiane? Ediléia? Regiane e Edinéia, entrem por favor!

Inicia um outro caso: DNA: Mãe quer que o filho de 16 anos assuma a paternidade.