

Maysa: dos limites entre o real e a ficção

Elizabeth Bastos Duarte

RESUMO

O trabalho, inspirado na análise da minissérie Maysa, quando fala o coração apresenta uma reflexão sobre as relações entre o real e a ficção, que passa pelo exame dos planos de realidade discursiva com que operam os produtos televisuais dos gêneros/subgêneros que convocam e atualizam, dos formatos em que se realizam, para centrar-se no subgênero minissérie em seus formatos históricos e/ou biográficos, examinando as estratégias de embaralhamento de realidades discursivas empregadas, e os cuidados a serem tomados para não falsear a biografia dos atores sociais que representam.

PALAVRAS-CHAVE: Real/Ficção. Estratégias de embaralhamento. Minissérie histórico-biográfica.

1 Preliminares

A proposta da minissérie, *Maysa, quando fala o coração*, despertou, de antemão, interesse pelo jogo perigoso que se dispunha a fazer, ao operar com o estreito limite entre o real e a ficção: relatar a história de Maysa, de um ponto de vista comprometido, o de seu filho, Jayme Monjardim. Ora, trata-se de uma narrativa que convoca inevitavelmente atores sociais e midiáticos, com existência recente e pública; refere-se a acontecimentos devassados pelos meios de comunicação, ou seja, a dados historicizados. Há registros audiovisuais dos desempenhos artísticos e mesmo sociais da cantora; há testemunhos; há diários. Assim, a minissérie transforma em personagens atores sociais midiáticos ainda bastante presentes na memória de muitos.

A Rede Globo de Televisão (RGT) visivelmente investiu no programa. Trata-se de uma superprodução sobre a talentosa e polêmica compositora e cantora, reunindo passagens de sua vida pelo mundo, com externas gravadas em vários países, por onde a cantora se apresentou ou viveu. Mesmo no Brasil, grande parte da minissérie foi gravada nos próprios locais onde os fatos se passaram, em prédios históricos pelos quais circulava a alta sociedade paulista e carioca dos anos 1950, 1960 e 1970, o que confere à narrativa efeitos acentuados de real. Para além disso, a emissora apostou em um elenco com atores desconhecidos do grande público, caras novas na telinha, o que contribuiu para a conferência de maior realismo à narrativa. Os telespectadores, não familiarizados com eles, têm naturalmente a tendência de identificar os personagens com os atores sociais da vida real. E, se a minissérie merece algumas críticas, não deve ter frustrado as expectativas da Rede Globo: em termos de audiência foi um sucesso, alcançando 30 pontos no Ibope, o que é muito para o seu horário de exibição.

Mas, depois de se assistir à minissérie, é de se perguntar, afinal, quem foi Maysa? Pensando na personagem apresentada, o telespectador não pode se furtar da constatação de que o jornalista iraquiano Mutanar L-Zaide não foi tão original assim; Maysa já tinha feito isso nos anos 1970 e com pompa e circunstância.

O texto aponta para alguém que se tem alta conta, bem nascida e mimada, não lidando bem com rejeições e contrariedades, mas passa muitas vezes batido por sua importância para a música brasileira. Maysa compôs 26 canções, celebrizadas por sua voz grave, de timbre único, com viés melancólico e triste; foi a figura emblemática de um gênero conhecido como **dor de cotovelo** ou **fossa**, que explorava como tema recorrente amores não realizados e/ou mal sucedidos. Mais ainda, a cantora gravou, com sucesso, outras composições, impregnadas por uma interpretação feita de

sentimento e da força de expressão que lhe eram características, gozando de prestígio nacional e internacional.

Sobram questões sobre esse subgênero ficcional, a **minissérie**, em formatos com temática histórica, como os que a RGT vem produzindo, no caso de Chico Mendes, Juscelino Kubitschek e Maysa, entre outras, pois tudo indica que essa apropriação de um ator social célebre pode tornar-se bastante perigosa: apresenta-se com ares quase de um documentário biográfico, mas é ficção. Daí por que o presente trabalho se propõe refletir sobre as características desse subgênero em suas vertentes históricas e/ou biográficas.

2 Entre o real e as realidades discursivas

A televisão, via de regra, se ocupa direta ou indiretamente do real. Mas, ao converter o mundo exterior em fatos a serem exibidos ao telespectador, ela não só pauta o que é real, como reduz, como não poderia deixar de ser, esse real ao discurso, construído na inter-relação de diferentes sistemas intersemióticos e intermediáticos. Por isso, em que pese a frustração por tamanha redução, somente aceitando o seu caráter inequivocamente discursivo, pode-se avançar um pouco mais em direção às questões polêmicas que aqui se fazem debate.

Assim, em primeiro lugar, é preciso ter consciência de que as parcelas de real que a tevê oferece não correspondem a seleções arbitrárias: é o que é roteirizado, é o que fica enquadrado, é o movimento das câmeras, é o trabalho de edição e sonoplastia, que determinam **o quê** e **como** esses fragmentos de real vão ser mostrados.

Além disso, a televisão opera com dois tipos de espaços, conectados pelos dispositivos tecnológico – os internos, espaços de estúdios, hoje, também geradores de acontecimentos com reflexos no mundo exterior, e os e espaços exteriores, próprios das ações do mundo, dos acontecimentos.

E o meio é insistente: não desiste de desenvolver seus próprios percursos de acesso ao real, a partir dos quais constrói realidades discursivas de ordens diversas, a que se vem propondo denominar de **metarrealidade**, **suprarrealidade** e **pararrealidade**. Tais percursos materializam-se nos produtos televisuais, sendo elementos determinantes na própria constituição dos gêneros televisivos.

A **metarrealidade** é um tipo de realidade discursiva

veiculada pela televisão que tem como referência direta o mundo exterior e natural, constituindo-se naqueles produtos – subgêneros telejornais, documentários, reportagens, entrevistas, etc. – que têm por base acontecimentos exteriores ao meio sobre os quais a tevê não detém o controle. Seu propósito é, em princípio, o de apresentação desse mundo exterior. Nesse tipo de realidade discursiva, a televisão fica comprometida com a **veridicção**, ou seja, com a verdade e fidelidade aos acontecimentos noticiados, com os atores sociais envolvidos. Ela assume compromissos pautados até mesmo por legislação específica, que a obriga a buscar fontes confiáveis para o discurso veiculado, a convocar testemunhas dos acontecimentos relatados que confirmem credibilidade aos relatos apresentados, pois o regime de crença que propõe é o da verdade. E crença não quer dizer, evidentemente, adesão completa e simplória. Mas, a gravação ao vivo, a transmissão direta em tempo real, marcas distintivas da tevê, sempre funcionaram como garantia desse tipo de programa, dotando-os dos efeitos de autenticidade e verdade de que carecem.

A **suprarrealidade** é aquele tipo de realidade veiculada pela televisão que não tem compromisso direto com o mundo exterior, mas com uma coerência interna do discurso que produz, constituindo-se naqueles produtos ficcionais – subgêneros novela, minissérie, seriado, telefilme – que têm por base a verossimilhança, pautando-se por leis, convenções e regras próprias. Propõe uma suspensão do regime de crença, isto é, das exigências de confronto com o mundo exterior. Seu propósito é, em princípio, o de construção de uma realidade que não se submete à comparação com o real, mundo natural, embora deva obedecer a princípios da lógica interna que a institui.

Finalmente, a **pararrealidade** é um tipo mais recente de realidade discursiva veiculada pela televisão – que não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo paralelo, cujos acontecimentos são artificialmente construídos no interior do próprio meio, constituindo-se naqueles produtos – alguns tipos de *reality shows* e de *talk shows* – que têm por base acontecimentos provocados e controlados pela própria televisão, que então estabelece suas regras de operação. A televisão constrói um real artificial, configurado como um jogo – um outro mundo cheio de regras e mágicas para o qual transporta atores sociais, participantes, apresentadores e os próprios telespectadores, para, a seguir, os transformar em atores discursivos de programas que giram em torno desse real artificial. Ocorre que o regime de crença que mobiliza – e aí residem suas incoerências e contradições – é também o de verdade, equivalente a uma hipervisibilização. Esse tipo de realidade discursiva não fala do exterior: fala de si mesmo. A relação que se instaura é de substituição e equivalência entre

o real paralelo e o discurso sobre ele veiculado. O compromisso assumido é com a exibição, com a exposição plena, com a hipervisibilização, como se ver fosse compreender, como se mostrar substituísse o seu relato.

Acredita-se na existência de uma relação estreita entre essas realidades discursivas e os gêneros televisuais. A seleção do(s) plano(s) de realidade sobre o(s) qual (is) se vai operar, aliada ao regime de crença proposto e ao tom, isto é, às inflexões conferidas à realidade a ser enunciada – **seriedade, humor, ironia**, etc –, seriam os elementos definidores da **promessa** de que fala Jost (2003), veiculada pelo nome de subgênero. Assim, tem-se em televisão três arquigêneros: o **factual**, que opera com a metarrealidade, propondo como regime de crença a veridicção; o **ficcional**, que se movimenta na suprarrealidade, propondo como regime de crença a verossimilhança; e, finalmente, o **simulacional**, que opera com a pararrealidade, propondo como regime de crença a hipervisibilização como equivalência do conhecimento pleno.

Os traços categoriais de gênero são, nessa perspectiva, responsáveis por um certo tipo de relação com o mundo, colocando à disposição do telespectador um certo nível ou plano de realidade e modo de ser, mobilizadores de crenças e saberes e condicionadores das expectativas e do prazer dos telespectadores. Aos subgêneros e formatos cabe definir os percursos de configuração dessas realidades, ou seja, pelos seus procedimentos de colocação em discurso, projetando sobre essas categorias genéricas formas que as estruturariam, permitindo sua manifestação.

Nessa direção, a noção de gênero em televisão não passa de uma abstração; é da ordem da **virtualidade**, uma vez que nenhum produto manifesta apenas essas categorias genéricas enquanto tal, em sentido restrito, em sua extensão e exclusividade. Dito de outro modo, a noção de gênero, em televisão, deve ser compreendida como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se **atualiza e realiza** quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de estruturação, envolvendo seleções e combinações em diferentes níveis. Embora pertençam a etapas diversas do processo de produção dos produtos televisuais, as deliberações em relação ao subgênero e ao formato são responsáveis pelas diversas e distintas configurações genéricas dos produtos televisuais: o subgênero seria da ordem da **atualização**; o formato da ordem da realização.

Dessa forma, um **subgênero** é uma das possíveis atualizações de um gênero. Sob sua chancela podem-se agrupar um número infundável de emissões televisuais. Evidentemente, o subgênero diz muito mais que o gênero de um determinado produto

televisual. Enquanto estrutura geral, ele pré-existe à realização efetiva de qualquer produto televisual, fazendo parte de um fundo de conhecimento comum que se constitui no conjunto de regularidades e expectativas que o definem enquanto prática cultural e discursiva. Trata-se de regras de formação que definem sua condição de existência para além do plano de realidade e regime de crença com que operam, referentes ao privilégio de determinadas temáticas; ao domínio epistêmico e conceptual em que essas temáticas se inscrevem; às formas de estruturá-las narrativamente e, às modalidades de enunciá-las; à definição e o estatuto de **quem diz e pode falar**, e **daqueles a quem se dirige**; aos procedimentos de intervenção e interação empregados; à recorrência a determinadas estratégias discursivas e mecanismos expressivos. A noção de subgênero está, assim, no limiar do discurso. Oferece não só objetos de que ele pode falar, bem como um feixe de relações que funcionam como pré-requisito para que se possa nele ingressar enquanto prática discursiva e sócio-cultural. Assim, qualquer telespectador distingue um telejornal de um programa de entrevista, da mesma forma como identifica, até mesmo pelos horários, se trata de um ou outro.

Não obstante, se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia. O termo formato, nomenclatura bastante empregada pelo meio televisual, identifica a forma e o tipo de produção de um programa. Usado muitas vezes ao sabor do vento, sua definição vem carecendo do rigor que o tornaria operacional. O formato é a forma de realização dos subgêneros, na medida em que pode até mesmo reunir e combinar vários subgêneros em uma única emissão.

Em verdade, o formato é o processo pelo qual passa um produto televisual, desde sua concepção até sua realização. Trata-se do esquema que dá conta da estruturação de um programa específico constituído pela indicação de uma sequência de atos que se organizam a partir de determinados conteúdos, com vistas a obter a representação de caráter unitário que caracteriza o programa televisual: cenários, lugares, linha temática, regras, protagonistas, modalidades de transmissão, finalidades e tom. O formato está ligado, por outro lado, a toda a estrutura comercial de uma emissora ou produtora de televisão, fato que deixa nele vestígios, semantizando e reciclando as demandas oriundas dos públicos. As estratégias de comercialização não são algo, que se acrescente depois, mas algo que deixa marcas na estrutura do formato.

3 Do princípio do embaralhamento

O que aqui se denomina **embaralhamento** é uma estratégia

discursiva que opera em diferentes âmbitos e direções: entre o discurso e o real seu referente; e, no próprio âmbito do discurso, entre os diferentes tipos de realidade discursivos antes configurados. A maior parte dos programas que constam da programação das emissoras recorrem simultaneamente a esses três tipos de realidade, frequentemente embaralhando-as no interior da própria emissão.

Assim, nesse grande cenário narrativo que a televisão coloca à disposição dos telespectadores, o real se confunde com o imaginário, o factual com o ficcional, o natural e autêntico com o artificial; cada vez mais a informação intercambia seus signos com os da ficção, situações concretas e vividas são apresentadas como momentos de ficção e vice-versa. E a televisão do factual recorrendo a estratégias ficcionalizantes; é a televisão da ficção perseguindo operações realizantes. Trata-se de uma forma abusada de fazer televisão que promove a confusão deliberada entre o real e o discursivo; e, no interior do discursivo, entre os planos de realidade com que opera a tevê.

O embaralhamento é um fenômeno de mobilidade de fronteiras, implicando sempre um processo de transposição, via inversão, excesso ou ocultação. Assim, como qualquer transposição, o embaralhamento comporta simultaneamente o que se deixa para trás e o que vai além, consistindo na reiteração de elementos selecionados do já existente, e no seu enriquecimento através dos novos que se justapõem.

Do ponto de vista discursivo, a mistura decorrente dessas hibridações, operadas pelas transposições são movimentos inerentes à noção de gêneros/subgêneros televisuais, constituindo-se em um desacordo que mobiliza forças cristalizadoras e subversivas próprias de toda a produção de sentido, pois transposição e intertextualidade pressupõem recuperação de outras vozes, de outros textos.

No âmbito dos próprios programas, essas transposições comportadas pelo emprego da estratégia de embaralhamento podem acontecer em dois níveis: o **discursivo** e o **textual**, pressupondo relações de caráter paradigmático e sintagmático, interdiscursivas e intertextuais. Isso porque, quando se fala de gêneros e subgêneros, está-se no âmbito de uma formação discursiva de tipo genérica, pré-existente a qualquer ato efetivo de realização textual, mas que se materializa em um texto – o produto televisual.

Ocorre que os produtos televisuais mantêm relações entre si que dizem respeito às suas ligações com os paradigmas genéricos, ou seja, com uma reserva específica de textos-programa com os quais se articulam por traços de semelhança e dessemelhança, ancorando, assim, a produção de determinados sentidos. Por outro lado, relacionam-se também com os textos-programa que

os precedem e sucedem em cadeias sintagmática e temporal, com os quais dialogam.

Essas categorias e normas são pré-existentes a todo o ato efetivo de realização textual jamais se expressam de forma absoluta, em sua totalidade. Não se pressuponha, assim, que as hipóteses concernentes ao embaralhamento partam da crença na existência de gêneros ou subgêneros televisuais **puros**, homogêneos, o que, de antemão, se nega: os produtos televisuais, em que pesem as várias estratégias de repetição e reiteração por eles adotados, mantêm-se em uma tensão entre o que se conserva (sempre muito) e o que se transforma e singulariza cada programa.

Donde, falar em embaralhamento especificamente no qual concerne a gêneros e subgêneros televisuais supõe que esse fenômeno possa ocorrer:

- a) entre estruturas cristalizadas, normatizadas de **em-formar** tipos específicos de discurso;
- b) entre os planos de realidade e os regimes de crença com que se opera.

Com isso se quer dizer que se podem embaralhar:

- a) gêneros, independentemente dos subgêneros que os atualizam;
- b) subgêneros pertencentes a um mesmo gênero;
- c) ou, ainda, simultaneamente gêneros e subgêneros.

Hoje, inúmeros programas que constam da programação das emissoras operam estrategicamente com os três planos de realidade discursiva, frequentemente embaralhando-os de forma abusiva no interior de uma mesma emissão. Esse é o caso dos reality shows. Ora, essa confusão deliberada entre diferentes planos de realidade, entremeados e superpostos, impede a proposição de um regime de crença definido para que o telespectador possa interagir efetivamente com o produto televisual.

A minissérie *Maysa, quando fala o coração*, como será adiante apontado, emprega em sua configuração discursiva estratégias de embaralhamento que acabam por comprometer a coerência e a credibilidade da narrativa, e colocar em suspeição o duplo regime de crença que propoem – veridicção e verossimilhança. Afinal, Maysa era um ator social e midiático e muito dos que a rodeavam e foram convocados pela narrativa também o são. Como então falsear historicamente sobre eles? Como inserir na narrativa personagens que representam esses atores sociais, mas cujo comportamento e ação ferem o testemunho da história?

Com esses procedimentos, a televisão transforma sua própria fala em único horizonte discursivo, isto é, em referência, inclusive, quando opera com atores ou sentidos que não tiveram origem no meio.

4 Sobre a ficção televisual

A ficção televisual manifesta-se, mais frequentemente, sob a forma de três subgêneros de produtos – as telenovelas, as minisséries, e os seriados –, exigindo, de pronto, o estabelecimento de diferenças e proximidades entre eles.

As **minisséries** são textos **fechados**, ou seja, com enredo pré-definido. Embora com duração mais breve e definida que as telenovelas, esse tipo de produto que, normalmente, explora a experimentação, é segmentado em capítulos, adotando um esquema de exibição semelhante ao das telenovelas. De modo geral, utiliza-se de esquemas narrativos mais sofisticados, visto destinar-se a uma faixa de público mais exigente e menos abrangente: os próprios dias e horários escolhidos para sua exibição comprovam esse direcionamento.

Em seus formatos histórico-biográficos, como qualquer outro subgênero ficcional, pautam-se pela coerência interna do seu discurso, tendo como regime de crença a verossimilhança; possuem, não obstante, um relativo compromisso com o mundo exterior, devido à sua inerente proximidade com o real, mundo exterior. Em princípio, podem sobrepor várias formas de ficção, convocando diferentes tipos e tonalidades de teledramaturgia – pitadas de comédia, romance, aventura, etc. Mas, distintamente das telenovelas, que são textos abertos só se concluindo quando a telenovela finaliza, as minisséries biográficas são textos amarrados cuja estrutura narrativa vem-se complexificando e sofisticando. Essa sofisticação, entretanto, não pode ameaçar o duplo contrato que, de antemão, assumem com a verossimilhança e a veridicção.

5 Apontamentos finais

A minissérie *Maysa, quando fala o coração* transita de forma complexa e frenética por diferentes planos de realidade discursiva. Mas, a manipulação da confusão resultante das passagens de um registro a outro, muitas vezes sem qualquer mediação, é usada sem se dimensionarem suas reais conseqüências, independentemente mesmo de seu valor comercial. Embora muitos saibam que o apresentado é uma configuração de mundo feita pelas linguagens, tem-se que admitir: o que ela mostra é bastante convincente.

A minissérie destaca-se, é verdade, pela direção de arte, com especial atenção à atuação de Larissa Maciel, no papel da protagonista. Além de ser muito parecida com a própria cantora, a atriz, bastante expressiva, convence até mesmo quando representa Maysa aos 15 anos.

Os episódios relatam fragmentos da vida de Maysa que, aos dezoito anos, surpreende a alta sociedade paulistana ao se casar com o empresário André Matarazzo, dezessete anos mais velho e membro da tradicional família Matarazzo. Da união, nasce

Jayme Monjardim; mas a relação acaba em 1959, quando Maysa se retira do casamento milionário para se dedicar à música. Jayme é então criado pela avó e, posteriormente, interno em um colégio, na Espanha.

Ocorre que os roteiristas parecem não ter se afinado com a história factual da cantora, passando a falseá-la, descaradamente, sempre que isso, por algum motivo lhes pareceu conveniente. É compreensível que, na transposição de qualquer história para as telas, se recorra, quando necessário, a algumas licenças poéticas, com o acréscimo de diálogos imaginários e situações fictícias. Esses recursos são empregados para amarrar o roteiro e conferir fluência à narrativa. Mas, em que pese ser esse tipo de artifício legítimo, quando se lida com personagens que representam atores sociais reais, não se podem sobrepor fatos que se contrapõem à história verdadeira, oferecendo ao telespectador uma visão distorcida e falsa dos acontecimentos, contradizendo descaradamente a biografia dos protagonistas. Dizem os biógrafos, por exemplo, que a então noiva de Ronaldo Bôscoli atendia pelo nome de Nara Leão, a musa da bossa nova, que foi sumariamente banida da história. Assim, exemplos como esse apontam para um descompasso entre a pesquisa histórica e a reconstrução dos fatos

Uma outra questão refere-se ao tratamento do tempo na minissérie: a seqüência dos fatos não é apresentada de forma linear. Há flashes que oscilam entre o passado e o presente. O acidente do carro que vitimou a cantora é apresentado no primeiro capítulo, bem como seu casamento. Acontece que, embora essa temporalidade seja recente, a verdade é que Maysa, nestes trinta anos após sua morte, ao contrário, por exemplo, de Elis Regina, saiu da moda, caiu no esquecimento. Os mais jovens desconhecem sua história, sua importância para a música brasileira, e, até mesmo, sua voz. Daí por que essa estratégia de vanguarda de idas e vindas no tempo acaba por fazer confusão, deixa lacunas, além de retirar todo o tipo de suspense.

Assim, essa não-linearidade dos acontecimentos funciona mais como um alibi para uma atenuar as incoerências de uma narrativa sem um ponto de vista definido. Revendo toda a trama de frente para trás, verifica-se que a história não se sustenta: não sobrevive, como tampouco sobreviveram os sucessos da cantora. Em poucas palavras, Jayme Monjardim e Manoel Carlos, acima de tudo, oscilam entre um texto seco, desprovido de afeto, que carece de ternura e de delicadeza não só na configuração da personagem, como do ponto de quem a apresenta, e a tentativa de justificação.

O texto, em seus diferentes episódios, reafirma três pontos bastante curiosos: a imagem de Maysa como mãe carinhosa; seu

desinteresse pelos bens da família Matarazzo; e a falta de atitude e personalidade de André Matarazzo.

A reiteração desses pontos vem acompanhada da tentativa de relacionamento das letras das músicas com as etapas da vida de Maysa. O poeta não é então um **fingidor**? Ora, pensando em alguém que já cansou **de para você não ser ninguém**, não se pode imaginar que os versos se dirijam ao marido que a minissérie apresenta como atento, amoroso e dedicado; pensando em alguém cujo único medo era não ser amada, não parece verossímil que se dispense sumariamente um marido daqueles, ou que se fique no **bar e bar**, enquanto ele com o filho aguardam no quarto do hotel; pensando em alguém que abdicou da *grana*, fica descabido passar a comprar seus tragos de helicóptero. Finalmente, pensando em alguém com profunda ternura por crianças, não se consegue projetar a imagem de uma mãe que, além de abdicar da guarda do filho, sequer tem tempo para visitá-lo quando passa 20 dias em São Paulo ou se recusa a beijá-lo porque está resfriado, abandonando-o sozinho em um colégio espanhol, completamente deserto.

Esses comportamentos meramente jogados no texto acabam comprometendo a minissérie, do ponto de vista de sua coerência da narrativa, ou seja, em termos de veridicção ou mesmo de verossimilhança. Além disso, não há explicações ou reações por parte dos demais personagens; todos são meros coadjuvantes. Sobra somente uma Maysa, egocêntrica, egoísta, desumana, que passa *de patrola* sobre todos os que ousam atrapalhar seus planos ou se contrapor à sua vontade. Uma *pinguça* perturbada e endemoniada, o que está muito distante da mulher autêntica, intensa, destemida, guerreira, a frente de seu tempo, que a minissérie declaradamente anuncia retratar. Perplexidades, tormentos e angústias são reduzidos a meros caprichos e desvarios de uma moça mimada.

A complexidade de sua personalidade intensa e autodestrutiva, os abismos existenciais de sua alma, tudo isso foi transfigurado em queixumes e rompantes de uma rebelde sem causa, traumatizada pela separação do marido. (LIRA NETO, 2009, p.42).

Maysa torna-se assim vítima das inconsistências e simplificações da narrativa, que oscila entre uma objetividade que torna raso o relato e um ressentimento que insiste em reaparecer. Restam os closes em demasia, os diálogos arrastados, as pausas para falsear o drama e disfarçar o pouco carisma do elenco, à exceção da excelente interpretação da protagonista principal.

A verdade é que a personalidade marcante e rebelde da cantora não pode ser abafada; seus méritos, bem como seus exageros e exacerbações não podem permanecer à sombra. Ao falar de Maysa, não há meio termo, nem espaço para escolhas. Acima

de tudo, não se pode abdicar da paixão: uma minissérie não se configura como um espaço ideal de apaziguamento e superação dos problemas que se possa ter com a mãe. Não cabe a alteração de fatos públicos, do conhecimento de muitos, nesse processo psicanalítico.

Segundo Lira Neto, biógrafo da cantora:

Compreendo a necessidade de lançar mão de recursos ficcionais para amarrar o roteiro. O que me surpreende é quando esse artifício atropela os fatos. Ele tem que estar em função da narrativa, e não o contrário. Mais da metade do que está sendo levado para as telas é pura ficção. (LIRA NETO, 2009, p.10).

Tudo bem, a RBT não se propôs a fazer um documentário. Mas isso não justifica alterações cronológicas ou o falseamento de fatos: o público tem dificuldades em saber o que é ficção e o que é realidade. Corre-se o perigo de transformar mentiras em fatos. É que as pessoas viram, na minissérie, um relato biográfico.

Maysa: the boundaries between reality and fiction

ABSTRACT

The paper, inspired by analysis of the miniseries *Maysa, quando fala o coração* presents a reflection on the relationship between reality and fiction, passing through the examination of plans, with discursive reality operating television products, the genres and subgenres that gather and update, the formats in which are held to focus on the subgenre miniseries discursive realities in their employees, and care should be taken not to distort the biography that are represented by the social actors.

KEYWORDS: Real/Fiction. Shuffling strategies. Historical and biographical miniseries.

Maysa: de los límites entre realidad y ficción

RESUMEN

El texto, inspirado en el análisis de la miniserie de *Maysa, quando fala o coração*, presenta una reflexión sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, pasando por el examen de los planes de la realidad discursiva con los cuales operan los productos televisuales, de los géneros/subgéneros que convocan y actualizan, de los formatos que se realizan para centrarse en el subgénero miniserie en sus formatos históricos y/o biográficos, examinando las estrategias de embarallamiento de realidades discursivas empleadas, los cuidados a ser tomados para no distorsionar la biografía de los actores sociales que representan.

PALABRAS CLAVE : Real/ficción. Estrategias de embarallamiento. Miniseries históricas y biográficas.

Referências

CASTRO, Maria Lília Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos (Org.) **Comunicação audiovisual:** gêneros e formatos. Porto

Alegre: Sulina, 2007.

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

JOST, François. **Realità/ Finzione**: l'impero del falso. Paris: Castoro, 2003.

LIRA NETO. **Maysa** : só numa multidão de amores. São Paulo: Globo, 2009

Elisabeth Bastos Duarte

*Doutora em Lingüística e Semiótica pela
Universidade de São Paulo (USP).*

*Pós-doutora em Televisão pela École des Hautes
Études en Sciences Sociales (França) e pela
Université de Paris III Sorbonne Nouvelle
(França).*

Pesquisadora IC do CNPq,

*Professora do Programa de Pós Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Santa
(PPGCom/UFSM).*

E-mail: bebethb@terra.com.br