

A FUNÇÃO DO RÁDIO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA TELENOVELA CHEIAS DE CHARME

THE ROLE OF THE RADIO IN THE NARRATIVE CONSTRUCTION OF CHEIAS DE CHARME TELENOVELA

Hanna Nolasco Farias Lima **1**

Resumo: Pretende-se, no presente artigo, apresentar alguns dos procedimentos analíticos que foram desenvolvidos em dissertação da autora sobre o projeto musical da telenovela *Cheias de Charme* (Globo, 2012). Mais especificamente, será apresentada aqui uma verificação da função do rádio na construção narrativa desta telenovela, exemplificada a partir de análise do seu uso no primeiro capítulo da trama. Esta análise será apoiada pela perspectiva teórico-metodológica de Genette (1995), das aproximações de sua obra realizadas por Gaudreault e Jost (2009), associadas às propostas de Chion (2009) em relação à análise do som no audiovisual. Este percurso analítico se justifica pois o rádio, através de funções como a transição espacial e temporal, a narração e a disseminação e reforço das canções de trabalho dos protagonistas cantores, foi um elemento relevante para a construção narrativa e musical desta telenovela.

Palavras-chave: Telenovela; Rádio; Música; Narrativa.

Abstract: It is intended, in this article, to present some of the analytical procedures that were developed in the author's master's thesis about the musical project of *Cheias de Charme* (Globo, 2012) telenovela. More specifically, a verification of the radio's role in the narrative construction of this telenovela will be presented, and exemplified through the analysis of its use in the telenovela's first chapter. This analysis will be supported by the theoretical and methodological perspectives of Genette (1995), of the approximations of his work developed by Gaudreault and Jost (2009), in association with Chion's (2009) proposals for the analysis of sound in audiovisual content. This analytical path is justified for the radio, through functions such as spatial and temporal transition, narration and the dissemination and reinforcement of the singing protagonists' work songs, was an element of relevance for the narrative and musical constructions of this telenovela.

Keywords: Telenovela; Radio; Music; Narrative.

Introdução

Cheias de Charme, telenovela da Rede Globo, se apresenta até os dias atuais enquanto objeto de diversos estudos acadêmicos¹ por ter sido um palco de experimentações desta empresa em perspectivas como a abordagem transmidiática, social e também a musical.

A partir de dissertação defendida no ano de 2018, intitulada “No ritmo das Empreguetes: o projeto musical da telenovela *Cheias de Charme*”², nos somamos a tais pesquisadores ao investigar o projeto musical desta telenovela em seus mais diversos âmbitos, como por exemplo a elaboração, função e modo de inserção dos números musicais na narrativa; a construção dos personagens principais cantores plasmados em gêneros musicais em evidência no panorama musical brasileiro daquele momento, como o tecnobrega e o sertanejo universitário; as aproximações de categorizações e características do gênero cinematográfico musical, seja da tradição estadunidense ou da chanchada brasileira; além do uso do rádio para a construção narrativa e musical da telenovela, âmbito este que será abordado no presente artigo.

De autoria de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, *Cheias de Charme* foi exibida no ano de 2012 na faixa horária das 19h. Enquanto temática, trazia a ascensão social de “três Marias” empregadas domésticas – Maria Aparecida (Isabelle Drummond), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria da Penha (Taís Araújo) – através da música. Tais personagens, que se conheceram por acaso em uma delegacia, desenvolveram um relacionamento de amizade e, através de um videoclipe artesanal de uma canção original que parodiava problemas de suas rotinas enquanto empregadas, gravado como uma brincadeira que viralizou na internet, passaram a constituir o grupo musical Empreguetes, que se tornou um sucesso imediato de público na trama.

O projeto transmidiático de *Cheias de Charme* possuiu destaque principalmente por conta de uma ação inédita: a divulgação dos vídeos das Empreguetes anteriormente na internet, e somente depois na telenovela. As estratégias foram construídas de forma similar para os dois vídeos do grupo, “Vida de Empreguete” e “Nosso Brilho”: o material foi disponibilizado ao público após o capítulo de um sábado, e exibido na telenovela em uma segunda-feira, possibilitando aos espectadores acesso inédito ao clipe durante a extensão de um final de semana. Através do procedimento inaugurado com “Vida de Empreguete”, a Globo disponibilizou pela primeira vez inicialmente online um conteúdo essencial para o andamento de uma de suas tramas, estratégia que se provou frutífera pois o material teve 12 milhões de acessos somente nesse breve intervalo de tempo, de acordo com informações do portal Memória Globo³.

Em relação à audiência, *Cheias de Charme* se diferenciou em relação a outras telenovelas da mesma emissora e faixa horária: possuiu média de 30,1 pontos, um destaque para os produtos das 19h em toda a década de 2010. De acordo com reportagem do portal UOL, somente a reprise de *Totalmente Demais* – exibida em 2020 na faixa das 19h da Rede Globo por conta da suspensão de produções originais decorrente da pandemia do coronavírus –, se aproximou dos índices estabelecidos por *Cheias de Charme* ainda em 2012⁴. Além disso, sua primeira reprise no Vale a Pena Ver de Novo – espaço na programação da emissora para a reexibição de versões editadas de telenovelas finalizadas – ocorreu apenas quatro anos após seu encerramento, e também possuiu bom desempenho de audiência, chegando, de acordo com informações do portal Terra, a se aproximar dos índices das exibições então inéditas de

1 Como a investigação sobre as estratégias de transmediação, presente, por exemplo, na dissertação de Klênnia Feitosa (2015), e a abordagem das questões de classe nessa telenovela, presente nas dissertações de Priscila Chéquer (2015) e de Rosana Mauro (2014), esta última contendo enquanto corpus analítico Avenida Brasil, para além de *Cheias de Charme*. Além disso, artigos foram publicados sobre as mais diversas temáticas relacionadas a essa telenovela.

2 Dissertação realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus e com financiamento da Capes.

3 Informação disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/curiosidades/>. Acesso em 03 nov. 2020.

4 Informações coletadas em reportagem disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/10/09/reprise-de-totalmente-demais-termina-como-fenomeno-e-deixa-21-novelas-para-tras-no-ibope-152282.php>. Acesso em 03 nov. 2020.

*Malhação e Sol Nascente*⁵.

Compreendendo 143 números musicais em 143 capítulos⁶ e usos múltiplos da música em sua composição, a partir de nosso estudo chegamos à conclusão de que *Cheias de Charme* pode ser compreendida enquanto uma telenovela musical brasileira⁷. Ela se diferenciou em seus usos da música, tomando-a enquanto um elemento de destaque na construção narrativa através de múltiplas ações.

A trama apresentava protagonistas cantores, como as *Empreguetes*, além da musa do eletrofórró e opositora do trio, Chayene (Cláudia Abreu), e do sertanejo universitário Fabian (Ricardo Tozzi). Observamos que esta telenovela musical se aproximou principalmente da categoria de musical show ou musical de bastidores proposta por Rick Altman (1987), possuindo enquanto suporte temático questões caras ao funcionamento da indústria fonográfica brasileira.

Além disso, os cantores e suas canções originais de trabalho extrapolaram o espaço ficcional, trazendo a oportunidade de consumo destas canções e números musicais em sites de compartilhamento de vídeos, além de possibilitar reapropriações por parte dos espectadores como paródias dos videoclipes. Houve até mesmo a participação inédita de alguns de seus personagens ficcionais no tradicional programa especial de natal de Roberto Carlos da Globo daquele ano. O processo de consumo musical se deu, portanto, de forma similar ao que ocorre com artistas reais no país. Dentre as estratégias para esta construção, podemos citar a recorrência de participações especiais de diversos cantores reais e também a evocação, na trama, da interlocução dos personagens com apresentadores e programas reais da emissora, estratégias estas, que somadas a outras, diferenciaram o projeto musical de *Cheias de Charme* do panorama das telenovelas da emissora até então.

A relevância do estudo da música em obras audiovisuais se dá pois, como salienta Daniel Filho (2003, p. 323), “a música é o apoio da imagem. Sem ela, qualquer produto sofre enorme perda. Grande parte da emoção está embutida no som e na música, que tanto contribuem para o sucesso do produto”. No Brasil, a interrelação entre música e televisão foi responsável por relevantes desenvolvimentos nos dois campos, através, por exemplo, da criação de hits e ídolos a partir de canções veiculadas em programas televisivos, e também do enriquecimento trazido pela música para a televisão, amplificando o engajamento dos espectadores.

Em relação às telenovelas, ressaltamos que, como argumenta Esther Hamburger (2005, p. 30), “a história das novelas se confunde com a história da própria televisão, do mercado consumidor, da indústria fonográfica, estimulada por trilhas sonoras, e do ramo da pesquisa de mercado, incrementado pela demanda de anunciantes e emissoras”.

Mais especificamente sobre o relacionamento entre as indústrias fonográfica e televisiva nesse processo, podemos observar que a produção dessas obras, bens artísticos, implica em um cunho poético e estético, porém também é necessário salientar que são itens de ordem comercial. Como ressalta Barry Keith Grant (2012, p.39), “a ‘indústria da música’ e a ‘indústria do filme’ são sistemas capitalistas de produção e distribuição de bens de consumo, uma cadeia de estruturas econômicas incluindo o artista, estúdios, fabricantes, distribuidores e consumidores”⁸. Dessa forma, o intercâmbio entre estas indústrias culmina em um relacionamento vantajoso de autopromoção que data desde antes do cinema sonoro.

Em telenovelas, a música possui uma multiplicidade de funções dramatúrgicas, podendo, por exemplo, servir como tema de um personagem, auxiliando em sua caracterização e familiarização por parte da audiência (RIGHINI, 2004). Além disso, em uma perspectiva comer-

5 Reportagem disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/sol-nascente-e-ameacada-pela-audiencia-de-cheias-de-charme,7657e39b1cab44523fc974dabc2cb5c5acpzsr9i.html>. Acesso em 03 nov. 2020.

6 Dado obtido a partir de decupagem do material audiovisual realizada na dissertação supracitada.

7 A investigação sobre que tipo de composição poética pode configurar uma telenovela enquanto musical no Brasil está em curso atualmente em nossa pesquisa de doutorado, iniciada em 2019 no mesmo programa de pós-graduação e instituição, sob orientação da Profa. Dra. Maria Carmen Souza e com financiamento da Capes.

8 Tradução nossa. No original: “The ‘music industry’ and the ‘film industry’ are capitalist systems of production and distribution of goods of profit, a chain of economic structures including the talent, studios, manufacturers, retailers, and consumers”.

cial, os discos de “trilha sonora” das obras, contendo a compilação de canções que fazem parte desse produto audiovisual, passaram a ser desenvolvidos a partir do final da década de 1960 e se estabeleceram enquanto um esquema mercadológico lucrativo que permanece até os dias atuais (DANIEL FILHO, 2003; RIGHINI, 2004).

Análises como a presente aqui, portanto, auxiliam no processo de uma melhor compreensão não só da estruturação poética deste tipo de produto, mas também do funcionamento e interrelação das indústrias fonográfica e televisiva no país. Buscaremos em seguida, portanto, realizar uma análise de como o programa de rádio foi utilizado no processo de narração da telenovela *Cheias de Charme*, usando como exemplo o primeiro capítulo da trama.

Aporte teórico-metodológico: análise da narrativa no audiovisual

Enquanto aporte para esta análise específica, apostamos na abordagem principal da perspectiva teórico-metodológica de Gérard Genette (1995), proveniente dos estudos literários, das aproximações realizadas por André Gaudreault e François Jost (2009) a partir de sua obra, além da convocação de Michel Chion (2009) e seus estudos de som no cinema para melhor compreensão de determinadas estratégias empregadas.

Compreendemos que os elementos musicais estão a serviço da narrativa nessa telenovela, portanto, para verificar como eles auxiliam na construção desse produto, cremos que se faz necessária uma revisão sobre a estrutura de uma narrativa, sendo conceitos específicos desse âmbito também operados durante a análise apresentada neste artigo.

Em relação a Genette, constatamos que sua abordagem estruturalista da análise do discurso da narrativa serviu de base para que diversos estudiosos pudessem se aprofundar nesse campo. Gaudreault e Jost (2009) consideram que é com Genette que a narratologia se inicia como uma disciplina. Não surpreendentemente, portanto, tais autores, proeminentes dentro dos estudos da Comunicação, adaptaram os procedimentos de análise do texto propostos por Genette para a análise audiovisual.

É importante ressaltar que, indubitavelmente, a análise de um produto textual é bastante diferente da de um produto audiovisual. No entanto, é possível se realizar a atividade de investigação com o mesmo ponto de partida: como propõe Genette (1995), da narrativa, que é o lugar da enunciação e do discurso. Outra questão relevante é que a análise de qualquer produto audiovisual é uma tarefa complexa, visto que, como explicam Aumont e Marie (2004) em relação a produtos cinematográficos, não existe uma fórmula geral para se realizar esse tipo de processo. Informamos, portanto, que o objetivo aqui proposto é de realizar apostas interpretativas a partir do material, levando em consideração a estrutura narrativa dessa telenovela e suas tramas, para buscar melhor compreender as estratégias de sua realização.

A análise da narrativa em produtos audiovisuais possui certas peculiaridades quando comparada à análise textual. Gaudreault e Jost (2009) propuseram a tentativa de considerar o plano fílmico como equivalente a um enunciado, para que a investigação da narrativa pudesse ser realizada de uma maneira geral, porém encontraram dificuldades em concretizar essa proposta, visto que a imagem possui muitas especificidades em relação ao processo de enunciação. No material audiovisual, é possível mostrar sem dizer:

Não há narrativa sem que haja uma instância que narre. [...] Porém, como já vimos, o filme é muito diferente do romance pelo fato de poder *mostrar* ações sem *dizê-las*. Nessa atividade de mostrar própria ao relato cênico e predominante nas tomadas de cena dos filmes Lumière, é claro que a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa escrita. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento. (GAUDREAU, JOST, 2009, p.53)

Como salientam Aumont e Marie (2004), se faz necessário observar as relações entre a enunciação, a forma com que se diz, e o enunciado, aquilo que é dito. No entanto, discernir tais instâncias é uma tarefa complexa em se tratando do audiovisual, pois “o filme narrativo, sobretudo no seu período clássico, tentou sempre, exactamente, ocultar a sua enunciação, apresentando-se como um enunciado transparente, que opera no mundo real” (AUMONT, MARIE, 2004, p. 138).

Para Gaudreault e Jost (2009), a enunciação cinematográfica está intrinsecamente conectada à figura do espectador: seria a consciência dele de estar diante de uma linguagem do cinema, observando as questões como iluminação, cenário, montagem e maquiagem, por exemplo. Significaria desconsiderar a impressão de que não há discurso por trás daquele produto, fugindo do que por tanto tempo foi um objetivo dentro do cinema clássico. Há, portanto, um contrato audiovisual: o espectador aceita determinados fatos que ocorrem dentro da diegese, por mais absurdos que possam parecer na realidade, por perceber que estão em jogo procedimentos da linguagem cinematográfica.

A partir das adaptações desses autores de teorias da narrativa referentes à literatura para o âmbito audiovisual, surgiram também discussões como a do narrador dentro do filme. Para Gaudreault e Jost (2009, p.64), “em um primeiro nível, o cinema narra sempre [...] ele mesmo no processo de narrar”. Desta forma, os narradores dentro do filme são narradores segundos, para esses teóricos. Aumont e Marie (2004), por sua vez, destacam, dentro da obra de Genette, a questão do modo da narrativa. Este, é bastante importante dentro do estudo do filme, pois indica a quantidade de informações fornecida pela narrativa para o espectador. Os autores sugerem a observação do que sabe e o que vê uma personagem, que possui peso diferente em um produto audiovisual em relação a um produto textual.

De forma geral, Gaudreault e Jost (2009, p. 29) salientam que uma narrativa é um discurso formado por um conjunto de acontecimentos e tem começo e fim, porém ressaltam que as “telenovelas ou grandes produções [...] tomam a precaução de não responder a todas as perguntas que poderia fazer o espectador e deixam zonas de incerteza sobre as quais poderão se construir novas histórias”. Além disso, nas telenovelas o processo de mostrar sem dizer é ainda mais extremo, visto que a narração da história é frequentemente realizada a partir da exposição de cenas, sendo que raramente há a figura de um narrador. Dessa forma, a interferência externa no processo de mostrar ações se dá geralmente através de letreiros apontando mudanças temporais, como “Algumas horas antes”, ou “Seis meses depois”, por exemplo.

Salientamos, por fim, retomando Aumont e Marie (2004), que o processo de análise de uma telenovela não é uma tarefa simples, não só por uma perspectiva das multiplicidades possíveis de sua construção narrativa, mas também por se tratar de uma ficção televisiva de longa duração, cujas estratégias de confecção se diferenciam de outros produtos audiovisuais.

O uso do rádio em *Cheias de Charme*

Analisaremos, em seguida, como o rádio é utilizado no primeiro capítulo dessa telenovela, para exemplificar como a aplicação desse recurso mostra-se enriquecedora para a narração de *Cheias de Charme*. O uso, tanto da narração através do rádio quanto dos aspectos propriamente musicais no primeiro capítulo, explicita como esses elementos foram desenvolvidos durante a trama, fato que exemplifica e corrobora a necessidade indicada por Pallottini (2012) de uma telenovela se iniciar com potencialidade.

Estratégias utilizadas no primeiro capítulo da telenovela

O primeiro capítulo de *Cheias de Charme* se inicia com a apresentação das três personagens principais, que chegam juntas a uma delegacia. Elas dizem seus nomes, empregos e os motivos pelos quais estão naquele local. A trama segue, deste ponto, a partir da interação destas três mulheres, que começam a compartilhar trechos das suas histórias entre si. Até esse momento, o tempo da enunciação é o presente, simultâneo.

Quando Maria da Penha começa a contar sua história, temos uma transição para um tempo ulterior (GENETTE, 1995), pois ela começa a narrar naquele momento algo que aconteceu no passado, mais especificamente os fatos do seu dia que desencadearam em uma agres-

são por parte de sua patroa, que culminou na ida à delegacia para a realização de uma denúncia. O discurso, portanto, é anacrônico – segundo Genette (1995), em que há uma disparidade entre o tempo da história e o tempo do discurso –, mais especificamente se utilizando de uma analepse, pois trata-se de um recuo. Este fato é evidenciado na cena através da aparição de um relógio cujo ponteiro se move ao contrário, em fusão com imagens de outras ações sendo rebobinadas, e também do letreiro com a frase “Horas antes”. A partir do recuo de tempo trazido por Penha, as histórias de suas colegas também vão sendo contadas, em um entrelaçamento, seguindo agora um discurso cronológico dentro desse *flashback*.

Vemos o relógio de Penha despertar às 5h10, enquanto a personagem está na cama com seu esposo. Quando ela se levanta, ouvimos o *spot* de abertura do programa “Bom dia, dona Maria”. O radialista Gentil Soares (Gustavo Gasparani), então, começa sua fala: “Alô você que está acordando, você que já está de pé na batida. Eu sou Gentil Soares, e está no ar o ‘Bom dia, dona Maria’. Bom dia dona Mina, dona Vanda, dona Bené, e para todas que ligaram para o Gentil Soares”. No momento em que ocorre essa narração, a câmera sai da casa de Penha, e vemos imagens de outros moradores do bairro do Borralho⁹, além de tomadas aéreas, em uma primeira apresentação desse local.

A chamada de abertura do programa continua a ser tocada, enquanto há uma transição espacial do Borralho para uma zona mais nobre da cidade. Há o enfoque em uma grande residência, e posteriormente na personagem Maria Aparecida, que escuta o programa em seus fones de ouvido enquanto varre a frente da casa. A narração do radialista continua: “Gentil diz ‘bom dia’ para você”.

Há, daí, uma transição para o aparelho de rádio da casa de Rosário, existindo também um ajuste na emissão do som, para caracterizar que trata-se de uma locução que acontece diegeticamente, *on-the-air*. Gentil continua sua fala: “Essa é pra você, secretária do lar, que ganha a vida dando duro em casa de família. Você que é fanzoca, ou melhor dizendo, Fabianática, hoje à noite vai ter *show* dele, do príncipe das domésticas, do Fabian”. Nesse momento, é tocada em sequência a música de trabalho “Impossível acreditar que perdi você”, do personagem cantor Fabian. É uma canção diegética, que, de acordo com Chion (2009), sai de uma fonte dentro do espaço e tempo da história do filme. Ela também possui efeito empático (CHION, 2009), ou seja, está de acordo com o clima emocional da cena. Isso porque, posteriormente, a canção sai da diegese e torna-se mais alta, como se embalasse os pensamentos da personagem, pois Rosário delira imaginando o cantor. Quando seu pai fala com ela, a garota sai de seu devaneio e a música retorna à diegese, novamente com o efeito sonoro característico de *on-the-air*, mostrando que está sendo reproduzida no aparelho de rádio da casa. Enquanto os personagens conversam, a canção permanece ao fundo.

Nesse primeiro momento, portanto, enquanto Gentil Soares se dirige às Marias, temos a apresentação das principais ambiências utilizadas na telenovela: o Borralho, bairro periférico, e o Condomínio Casagrande¹⁰, área nobre onde moram todos os padrões da trama. Além disso, há a apresentação das Marias mais relevantes da trama: Maria da Penha, Maria Aparecida e Maria do Rosário, sendo que todas se encaixam no perfil de secretárias do lar, batalhadoras, que acordam cedo para realizar suas funções. Outra apresentação importante que passa pela fala de Gentil é a descrição das “Fabianáticas”, fãs loucas do cantor Fabian. Antes de Rosário precisar dizer algo, já sabemos somente pela reação da personagem à narração de Gentil que ela é uma “Fabianática”. Isso vai se confirmar a partir do diálogo da personagem com seu pai.

Gentil Soares é um personagem secundário da trama, portanto há o uso da voz homodiegética em sua narração. Ele não aparece como narrador onisciente, mas sim observador, que vai relatar em seu programa de rádio as informações que consegue através de entrevistas e relatos de outros personagens da trama, em tempo simultâneo. A narração de Gentil se dá,

9 Bairro fictício de periferia que é relevante ambiência para o desenvolvimento da trama, visto que é o ponto de origem do grupo musical protagonista.

10 Em *Cheias de Charme*, há diversas referências externas que são evocadas no processo de composição interna da obra, como por exemplo a escolha do nome da personagem Maria da Penha, que sofreu agressão de sua patroa, em correspondência à lei homônima que versa sobre violência contra a mulher. Além disso, salientamos aqui a oposição entre o condomínio Casagrande e o Borralho, que cremos ser referência a Casa-Grande & Senzala, obra de Gilberto Freyre.

portanto, em um nível intradieético, considerando que ele narra de dentro da história, sendo um personagem. Há, portanto, uma focalização interna, que traz uma consciência relativizada a respeito dos fatos. O discurso utilizado é o subjetivo, pessoalizado (GENETTE, 1995).

A cena seguinte traz a personagem Penha realizando uma festa em sua laje. A música ao fundo, com o mesmo efeito *on-the-air* que possuía na casa de Rosário, é “Voa, voa, Brabuleta”, canção de trabalho da personagem cantora Chayene. A música toca enquanto Penha interage com seus convidados, até que ela reclama com a irmã, dizendo: “Alana, Chayene na minha festa não, né? Bora tirando esse CD”. Ao que a irmã responde: “É rádio, Penha. Eu ainda não mando na programação, tá?”. Imediatamente Penha vai até o rádio e muda a estação, e começa a tocar a música “Se vira”, de Beth Carvalho, canção-tema de Sandro (Marcos Palmeira), marido de Penha na trama. A empregada conclui, afirmando que não quer escutar a voz da “dona Chayene” no ouvido dela.

Através dessa interação com as canções que tocam no rádio, podemos perceber – antes que a personagem Chayene seja apresentada – que Penha conhece Chayene, a chama por um vocativo de tratamento que indica alguma hierarquia, “dona”, e que não gosta da cantora, pois não deseja que sua canção esteja tocando em um momento de confraternização descontraída com seus amigos. Além disso, há uma relação da letra da canção “Se vira” com o marido da empregada, que possui um comportamento malandro: ela expressa a necessidade do malandro se virar, pois a mulher que o sustentava resolveu cortar as mordomias e acabar com o relacionamento, o que posteriormente acontecerá com Penha e Sandro. Desta forma, através da música-tema da personagem Chayene, “Voa, voa, Brabuleta”, podemos ter uma apresentação e certa presença prévia da cantora antes mesmo da personagem aparecer em cena. Observando a interação de Penha com a canção de Chayene, outros elementos são evidenciados, como a relação conturbada entre as duas partes.

Em relação à canção de Beth Carvalho, entra em questão, para a instância narrativa, a relevância da letra da música para a colaboração com a trama. Ainda não conhecemos a fundo os personagens, porém, ainda no primeiro capítulo, saberemos que o marido de Penha é desonesto e desviou o dinheiro da regulamentação de sua casa. Trazendo na letra a figura da “malandragem” e afirmando que o homem deve “se virar”, vemos antecipadas ações que se desenrolarão no decorrer da telenovela com esse casal. As canções, portanto, assumem uma função de adiantar elementos da vida dessas personagens, como se expressassem um tempo anterior de narração: narro agora algo que se desenvolverá no futuro (GENETTE, 1995). Vê-se, portanto, a riqueza da interação entre a letra da canção e a narração da trama. Nessa telenovela, tal recurso é relevante e recorrentemente utilizado por conta de seu caráter musical.

Outra cena desse capítulo se passa no *show* do cantor Fabian. A personagem Rosário, grande fã do cantor, se utiliza do acesso do *buffet* onde trabalha para invadir os bastidores da produção, e assim vê o início da apresentação do cantor da coxia. A música inicia-se, portanto, na diegese, sendo cantada no *show* ao vivo. No momento em que Rosário é retirada do palco pelos seguranças e acompanhada até uma viatura policial, a música sai da diegese e vai para o espaço extradieético. Há também modificações no tratamento do som para marcar essa transição: antes a música era acompanhada de ruídos do ambiente, gritos de fãs e palmas. Após a transição, o som é mais “limpo”, como durante a reprodução de um CD.

Após a cena que mostra Rosário na viatura policial, a canção continua a ser executada até chegarmos na casa em que Maria Aparecida trabalha. O rádio participa dessa transição, já que o aparelho que se encontra na cozinha da residência toca uma canção, que posteriormente saberemos ser a transmissão ao vivo do *show* de Fabian. Enquanto Maria Aparecida conversa com sua madrinha, Dona Valda (Dhu Moraes), a música está ao fundo, *on-the-air*, mais baixa. Progressivamente, vai aumentando de volume e saindo do espaço dieético para o extradieético. Ouvimos a voz de Fabian dizendo “recebam agora com muito carinho a minha madrinha Chayene”, e então temos uma dissolução de vídeo – fusão de imagens – (ALTMAN, 1987) que leva o espectador novamente ao *show* do cantor. Daí segue-se um número musical dos dois artistas no palco, interpretando a canção original “Se você me der”.

A música que toca no rádio, portanto, aparece antes de vermos o que vai acontecer, atuando de certa forma em um tempo anterior, trazendo para o espectador elementos de algo

que ainda acontecerá no futuro. O rádio é um meio que possibilita também a transição espacial de forma suave, acompanhando as canções.

A última cena em que o rádio entra como elemento importante para o processo de narração da trama já acontece após o *flashback*, no tempo presente. Depois que todas as histórias são contadas, há imagens do relógio adiantando ao tempo real e voltando ao espaço da delegacia. Dessa forma, utiliza-se uma prolepse para avançar no tempo e voltar para o presente. Na sequência, há o desenlace da situação dessas mulheres: as infratoras são liberadas, e Maria da Penha instruída em relação ao prosseguimento de sua queixa contra Chayene.

A cena da noite é encerrada com um mosaico de imagens das três personagens em suas casas, enquanto o que Maria Aparecida escreve em seu diário vira narração para o espectador. Ela diz: “Hoje o dia foi tão cheio de emoções, mãezinha, que se eu for escrever eu vou acabar com as páginas desse diário. Eu só adianto uma coisa: eu ganhei duas grandes amigas. Ainda não sei como, mãezinha, mas eu sinto que esse encontro que eu tive com a Rosário e com a Penha vai mudar minha vida. As nossas vidas.”. Nesse momento, portanto, é utilizado um recurso de narração diferente: temos acesso ao pensamento da personagem sem que ela precise dizê-lo em voz alta para outro personagem. Escrita se torna fala para o espectador, e essa narração de pensamento antecipa a relevância que esse encontro terá para vida das três mulheres. Em relação ao modo narrativo, entra em questão um discurso subjetivo pessoalizado dessa personagem.

Com uma imagem do sol nascendo, há então a última interação do programa de rádio nesse capítulo: com um ruído de cantar de galo e imagens aéreas de diversas regiões da cidade, entra novamente o *spot* de abertura do programa de Gentil Soares. Até então, esse personagem era *acousmètre*, termo utilizado por Chion (2009) para definir uma voz sem corpo. Isso atíça a curiosidade do espectador para descobrir quem é esse personagem. Quando ele começa a falar, então, mostram-se imagens do estúdio de gravação e do rosto de Gentil. O personagem, agora *anacousmètre*, trazendo um corpo para acompanhar sua voz, diz: “Bom dia, dona Maria. Um novo dia começa agora. E para animar vocês vou tacar logo um forrozão da Chayene!”. Daí começa a ser tocada a música “Voa, voa, brabuleta”. O programa de rádio então assume outra função importante na narrativa: a de apresentação e reforço das músicas de trabalho dos personagens-cantores. Desta forma, o tema musical de cada personagem vai sendo fixado para o espectador.

Do estúdio de Gentil Soares há uma transição para o rádio da casa onde Maria Aparecida trabalha, que está sintonizado na estação. A madrinha da garota escuta a música de Chayene, dançando na cozinha. A ação continua a se desenvolver nesse local, com a canção ao fundo, na diegese, em volume baixo. Encerra-se assim o papel do rádio na narração do primeiro capítulo dessa telenovela.

Demais constatações a partir da decupagem da telenovela

Observamos, portanto, que o rádio é um elemento narrativo que foi recorrentemente utilizado em *Cheias de Charme*, relevante para a análise da construção musical dessa telenovela. Seja efetivamente nos programas de rádio da trama, “Bom dia, dona Maria” ou “Anoitece na cidade”, ambos comandados pelo locutor ficcional Gentil Soares, ou somente a partir do aparelho nas casas dos personagens – majoritariamente utilizado pela população periférica ou pelas empregadas domésticas na cozinha – este elemento funcionou como conector de canções da diegese para o espaço extradieético, para transição temporal e espacial, para a efetiva narração, além de ser uma plataforma para a disseminação das músicas de trabalho dos personagens cantores.

Através da decupagem dos capítulos realizada na dissertação, identificamos 84 momentos em que o rádio¹¹ foi utilizado para cumprir as funções elencadas acima, especificando sua

11 Catalogamos também nessa decupagem – esmiuçada na dissertação – as aparições do programa “De olho na fama” versão televisiva do programa de Gentil Soares, que foi responsável pela revelação de momentos narrativos relevantes, como o encerramento das atividades do grupo Empreguetes, e a revelação do mistério dos dois Fabians. Consideramos uma continuidade do processo de narração da telenovela, apesar de ser realizada em outro meio. O “De olho na fama” foi evocado nos capítulos 27, 82, 115, 141 e 142.

característica sonora – *on-the-air*, extradiegética, diegese com imagens de estúdio, etc –, se houve o uso de canções, e breve descrição dos usos. Identificamos que esse recurso foi evocado em 59 capítulos da trama, além das múltiplas aparições de Gentil Soares como personagem regular, que não foram contabilizadas¹². Em 31 dos 84 momentos, os trechos de rádio traziam canções, sendo que somente uma delas, “Incondicional”, de Luan Santana, não fazia parte da trilha de músicas recorrentes da telenovela, apesar de ser também um artista do *casting* da Som Livre, gravadora pertencente ao grupo Globo. A canção foi tocada, na narrativa, por conta de uma entrevista desse artista à rádio, onde posteriormente o radialista anunciou seu mais novo sucesso do momento.

Nos outros usos da música, houve prioritariamente a reprodução de canções de trabalho dos personagens cantores, sendo originais ou não, compreendendo mais de 77% desses momentos. Nesse panorama, houve um domínio óbvio de canções de Chayene e Fabian até o capítulo 33 – considerando que o grupo *Empreguetes* ainda não tinha sido formado na trama –, principalmente “Se você me der” (sete reproduções) e “Voa, voa, brabuleta” (quatro reproduções). Após a divulgação do videoclipe que trouxe o trio anônimo *Empreguetes* à fama, houve posterior substituição do domínio de exibição na rádio pelas músicas de trabalho das *Empreguetes*: “Vida de Empreguete” foi reproduzida nove vezes, e “Marias Brasileiras”, duas vezes. Isso reflete, através da rádio popular, a ascendência dessas novas artistas e a queda de popularidade dos anteriores, o que efetivamente aconteceu na narrativa.

Considerações Finais

Notamos que, em telenovelas, a narração da história é frequentemente realizada a partir da exposição de cenas, priorizando um modo *showing*, ou seja, mostrar (GENETTE, 1995). Se em filmes ainda há, por vezes, a figura do narrador expresso, que dá voz e conduz a trama, nas telenovelas isso é mais incomum. Em *Cheias de Charme*, os programas de rádio do personagem Gentil Soares assumem uma função de narração, no sentido de conduzir a história através da fala de um personagem. Esse elemento não é utilizado em todos os capítulos da telenovela, tampouco aparece em momentos exatos – como de abertura ou encerramento dos capítulos – porém é acionado para situar o espectador em relação a algumas instâncias da trama.

Gentil Soares dá voz principalmente à população do Borralho. Seu programa de rádio “Bom dia, dona Maria” aparece já nos primeiros minutos do primeiro capítulo da telenovela, justamente em um momento de apresentação desse bairro e seus moradores. Ele tem como público-alvo as “Marias” da cidade, muitas delas empregadas domésticas que trabalham para sustentar suas famílias.

As protagonistas fazem parte desse público-alvo, por serem todas empregadas de classe mais baixa. Desta forma, não só escutam o programa, como também, em seu momento de sucesso, tem muita satisfação ao ter seu trabalho veiculado nessa emissora. Gentil, portanto, as acompanha do anonimato – enquanto ouvintes – até a fama. Além disso, sua emissora é popular, assim como os gêneros musicais dos personagens da telenovela: prioritariamente eletroforró, sertanejo universitário, tecnobrega, dentre outros gêneros bastante difundidos no país.

Através da pesquisa realizada, pudemos constatar que o rádio foi o meio por onde foram exibidas recorrentemente as canções autorais dos personagens cantores na diegese, tendo sido utilizado narrativamente também como meio de transição temporal e especial, sendo, portanto, um elemento de extrema relevância para esta telenovela, mais especificamente para a construção de seu projeto musical. Sendo *Cheias de Charme* uma telenovela musical, este

12 Gentil Soares apareceu em muitos outros capítulos, sendo um dos pretendentes de Penha; apresentando alguns dos festivais de música que foram mostrados na trama; interagindo com os artistas, além do empresário Tom Bastos (Bruno Mazzeo) e do produtor musical Kleiton (Fabio Neppo); sendo decisivo em alguns momentos da carreira das *Empreguetes*, como no inicial descaso de escutar o single do grupo até a posterior busca de autorização com os superiores da emissora para poder tocar a canção já durante a campanha “*Empreguetes Livres*”, por conta do apelo popular, até a entrega de prêmios para as garotas, como “A mais pedida de três”, dentre outras situações. No entanto, somente contabilizamos nessa decupagem os momentos de transmissão da rádio ou do programa de televisão, além de sons saídos do rádio com características sonoras *on-the-air*.

tipo de ação se tornou ainda mais relevante.

Consideramos, portanto, que a opção da equipe criativa da telenovela e da empresa Globo pela realização de uma trama ancorada, para além do melodrama, no gênero musical, convocando estratégias de uso da música como as citadas anteriormente, tenha sido um dos fatores que contribuíram para seu sucesso de público, bem como para a construção narrativa de um produto que se destacou em relação a outros similares em sua história.

Referências

- ALTMAN, R. **The American Film Musical**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- AUMONT, J., MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- CHION, M. **Film: a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.
- FILHO, D. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GRANT, B. **The Hollywood Film Musical**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.
- HAMBURGER, E. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/>>.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RIGHINI, R. **A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização**. São Paulo: Paulinas, 2004.

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto