



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURAS MIDIÁTICAS (PPGC)

DÉBORA LAÍS FERRAZ DOS SANTOS

REALIDADE, COMOÇÃO E CATARSE:
A função dos recursos dramáticos no docudrama televisivo
‘Por toda minha vida’

João Pessoa
2015

DÉBORA LAÍS FERRAZ DOS SANTOS

REALIDADE, COMOÇÃO E CATARSE:
A função dos recursos dramáticos no docudrama televisivo
‘Por toda minha vida’

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da UFPB.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

João Pessoa
2015

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237r Santos, Débora Laís Ferraz Dos.

Realidade, comoção e catarse: a função dos recursos
dramáticos no docudrama televisivo Por toda minha vida.
/ Débora Laís Ferraz Dos Santos. - João Pessoa, 2019.
181 f.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Docudrama televisivo, Linha dramática, Melodrama. I.
Lira, Bertrand de Souza. II. Título.

UFPB/BC

DÉBORA LAÍS FERRAZ DOS SANTOS

**REALIDADE, COMOÇÃO E CATARSE:
A função dos recursos dramáticos no docudrama televisivo
'Por toda minha vida'**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da UFPB.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

Aprovado em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra
Universidade Católica de Pernambuco

RESUMO

A seguinte dissertação propõe-se a investigar a reelaboração do melodrama moderno no programa *Por toda a minha vida* e as implicações que decorrem do seu formato de docudrama (por definição, um formato que une tradições diferentes com pactos espectatoriais diferentes). A hipótese é que, diferentemente do que é propagandeado, o documental (os depoimentos, uso de material de arquivo, vídeos caseiros) serve como mero suporte para a ficção e, assim, colabora com a elaboração melodramática, fornece uma chancela de verdade para a história e aumenta o raio de eficácia da comoção. Trabalhando sob o prisma da Imaginação Melodramática fundamentada por Peter Brooks, a ideia é abordar o objeto de estudo combinando à análise plano a plano com uma análise estrutural do pós-roteiro dos episódios.

Palavras-chave: Docudrama televisivo. Linha narrativa. Imaginação melodramática.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the re-elaboration of the modern melodrama in the TV show *All my life* _ and the implications that result from its docudrama form (by definition, a form that combines two different traditions with different spectatorial pacts). The hypothesis is that, contrary to what is advertised, the documentary (the testimonies, uses of archival material and, homemade videos) serves as mere support for fiction and thus collaborates with the melodramatic elaboration, provides a real seal for history and enhances the emotion of the viewer. Considering the plot and form through the prism of Imagination melodramatic founded by Peter Brooks, the idea is to approach the object of study combining the analysis plane by plane with a structural analysis of post-script of the episodes.

Keywords: Docudrama. Storytelling. Melodramatic imagination.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, antes de tudo. Esta dissertação é o mínimo que eu poderia fazer para retribuir sua força, seu carinho, todo o muito que ela apostou e vem apostando, diariamente, em mim.

Ao meu Professor Bertrand de Souza Lira, pela orientação sincera e atenciosa, por ter confiado nesta pesquisa e na formação desta pesquisadora.

Ao meu namorado, Tiago Germano, que me incentivou, que leu primeiro a dissertação, que assistiu junto ao docudrama e participou ativamente de cada etapa, tornando cada uma delas mais agradável.

Ao meu irmão, Diogo, a quem eu primeiro apresentei o poder pedagógico da emoção e com quem pude compartilhar, através dos nossos diversos filmes da infância, a magia de uma história audiovisual.

Aos meus sogros, Dr. Roberto Germano Costa e Sra. Sinhá Dantas Germano, porque me incentivaram nesta jornada acadêmica como eu se fosse sua própria filha.

Aos amigos Francisco, Fábio, Renato, Cananéa, Audaci, Larissa, Luiz Neto, que me ajudaram a rir, e assim, entender ainda melhor este projeto de pesquisa.

Aos demais professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPB.

Ao meu pai, Domingos Sávio dos Santos (*in memoriam*) que me fez assistir de Carlitos a Fred Kruegger. Aquilo foi uma grande educação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1	15
1.1 BASES PARA UMA IMAGINAÇÃO DOCUDRAMATIZADA	15
1.2 UM SOBREVVOO NA HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO E DA FICÇÃO	18
1.3 O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO: DO TRAVELOG AOS DIAS DE HOJE	20
1.4 AS MARCAS ENUNCIATIVAS. A VERDADE COMO UMA ESTÉTICA	25
1.5 O DOCUDRAMA NA BUSCA POR DEFINIÇÃO	30
1.6 O DOCUDRAMA E SEU LUGAR NA TV	33
CAPÍTULO 2	43
2.1 A NARRATIVA COMO ESTRUTURA	43
2.2 A ESTRUTURA NARRATIVA NOS GÊNEROS LITERÁRIOS	43
2.2.1 O herói na Poética em Aristóteles	45
2.2.2 O herói na escola formalista russa	50
2.2.3 O herói no monomito de Joseph Campbel	55
2.3 A ESTRUTURA NARRATIVA E O HERÓI NO AUDIOVISUAL	60
2.3.1 O memorando Vogler e os manuais de roteiro	60
2.3.2 Estrutura da narrativa: o roteiro como base estrutural	63
2.3.3 O roteiro na organização dos elementos dramáticos	64
CAPÍTULO 3	66
3.1 O MELODRAMA E O MODO DO EXCESSO	66
3.2 O MELODRAMA COMO UM GÊNERO	77
3.3 O IMAGINÁRIO MELODRAMÁTICO NO AUDIOVISUAL	81
3.4 POLARIZAÇÃO DE MUNDO, SUSPENSÃO E EXCESSO: IMPERATIVOS DOS MODO MELODRAMÁTICO	86
CAPÍTULO 4	91
4.1 ANÁLISES <i>POR TODA MINHA VIDA</i>	91
4.2 O ENREDO, PERSONAGEM E CENA: ASPECTOS DRAMATÚRGICOS	92
4.2.1 A jornada heroica em <i>Por toda a minha vida</i> - Renato Russo	92
4.2.2 O personagem em sua instância metafórica	94
4.3 O MELODRAMA: ENREDOS DO SÉCULO XIX PARA FORMATOS DO SÉCULO XXI	120
4.3.1 O imperativo de Polarização de mundo e o conflito sob os símbolos	123
4.3.2 O Imperativo do excesso e a moral oculta sob as reiteraões	133
4.3.3 O Imperativo de pôr em suspensão e a fruição à flor da pele	136
4.4 DOCUMENTÁRIO E DRAMATURGIA: APONTAMENTOS SOBRE UM DIÁLOGO	142
4.4.1 A lógica narrativa do <i>Por toda minha vida</i>	142
4.4.2 Modulação: a redundância e o estatuto de verdade	153
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	164
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como foco a análise da construção narrativa do docudrama televisivo *Por toda minha vida*, exibido de 2006 a 2011 pela Rede Globo, que levou ao ar, ao todo, 14 episódios que configurados em unidades autônomas, cada um dos quais reconstituindo, dramaticamente, através dos códigos do audiovisual, a biografia de alguma personalidade da música popular brasileira.

O programa estreou em dezembro para integrar a grade especial de Natal da emissora, com roteiro de George Moura, já experiente no formato do docudrama, e a direção de João Jardim, que havia dirigido vários documentários e uma minissérie biográfica sobre a cantora Maysa. A proposta era a de homenagear a intérprete Elis Regina através de uma telecine biografia que combinasse numa mesma peça elementos do documentário (entrevistas, narração em *off*, imagens de arquivo), responsáveis pelo lastro de sobriedade e seriedade, com elementos da dramaturgia (uso de atores profissionais, cenários reconstituídos, roteiro prévio e trama), que encenariam aquilo que a emissora chamou de “momentos-chave¹ da vida do biografado”.

Este episódio-piloto contava, ainda, com números musicais (gravações produzidas especialmente) nos quais as músicas do repertório da intérprete eram performadas por outros músicos, incluindo os próprios filhos de Elis Regina (Maria Rita e Pedro Camargo Mariano). O programa foi produzido aos moldes do docudrama, um formato que não era de toda novidade nem para a emissora, que havia produzido anteriormente peças similares, a exemplo do programa policial *Linha Direta*, nem para a TV aberta brasileira como um todo, que já havia exibido produções mexicanas (*Casos de família*, no SBT) a outras próprias com menos destaque. Apesar disso, o formato consagrado na televisão americana e britânica ganhou ares de novidade a partir de uma aparente ruptura que o formato empreendia para com o conteúdo que lhe havia consagrado (ou seja, situações-limite, crimes hediondos, histórias sobrenaturais, mistérios em busca de solução). Uma alteração que viria a pôr em xeque alguns dos princípios que pareciam consensuais para a crítica de televisão.

O que o programa trazia, portanto, de novo, ou aparentemente novo, era que o gênero que consagrou o docudrama, o jornalismo sensacionalista, não era o único que poderia utilizar-se da fórmula híbrida. Aplicada em outras categorias de programa, sua fusão, na TV, poderia dar origem aos mais variados formatos que, sendo aceitos pelo público, passariam a identificar uma produção com características próprias, gerando, assim, novas classificações. Até então

¹ O próprio conceito de – “momentos-chave” remete à forma de condução da história pelo paradigma da “energéia”, estudada pela primeira vez por Aristóteles, mas retomada com os estudos de Campbell sobre o monomito.

pouco usual na televisão aberta, o docudrama para tais fins levava o telespectador à comoção e trazia à tona novos debates sobre a reconfiguração de formatos para narrar o real na televisão.

Para a produção do *Por toda a minha vida*, a emissora aliou duas de suas grandes centrais: a Central Globo de Produção (responsável pelas novelas, programas de auditório, minisséries) e Central Globo de Jornalismo. O programa foi exibido no horário nobre, alcançou, em média, 32 pontos de audiência, um número considerável tendo em vista a audiência normal do horário e o caráter documental que poderia afastar o público; concorreu ao *Emmy Internacional* (que equivale ao Oscar da produção televisiva feita fora dos Estados Unidos), do ano seguinte, na categoria Melhor Programa de Arte, e transformou o trabalho em DVD para ser comercializado.

Com a boa aceitação do público, e razoável aceitação da crítica,² o programa passou a integrar a grade da emissora, embora ainda tratado como um projeto sazonal, composto por temporadas. A partir de então, seguiram-se ao programa-piloto 13 outros episódios que tinham quase o mesmo formato com uma única alteração: a retirada dos números musicais, sempre mantendo a média da audiência e boa aceitação da crítica (ao todo, três indicações ao *Emmy* internacional 2007, 2008 e 2012, além do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor musical em 2008).

A partir de então, foram homenageadas figuras de diversos gêneros musicais: do sertanejo, ao rock ou bossa-nova, desde que fossem personalidades queridas da música popular (embora nem todos fossem necessariamente músicos, como foi o caso de Chacrinha) e cuja morte,³ quase sempre prematura, tenha ocorrido num passado próximo, ainda acessível à memória, e que tenha gerado algum tipo de comoção nacional.

Entre as suas marcas mais evidentes, destaca-se, ainda, a proximidade do programa com os segmentos voltados ao entretenimento. Apesar de apenas 30%, em média,⁴ do conteúdo dos episódios serem formalmente ficcionalizados (o restante divide-se entre os depoimentos, apresentação em *stand-up*, e narração em voz *off* coberta por imagens de acervo, todos conformando discursos do real), o modo como os suportes documentais se inserem na linha narrativa cumprem uma dupla função. De um lado, atuam como um mero reforço no lastro de verdade do enredo, pois reiteram cada cena dramatizada fornecendo-lhes a chancela do real. Do outro, fornecem material para que, na pós-produção, a história, que já está roteirizada, possa ser

² Os elogios dividiram espaço com as acusações de que o programa “traía” os seus referentes reais e oferecia uma versão unilateral dos homenageados (ver anexo I).

³ A morte é um ingrediente sempre presente, mesmo quando não se trata de uma morte física, mas de uma morte metafórica, como é o caso dos últimos episódios, que homenagearam as extintas bandas RPM e Frenéticas.

⁴ Ver anexo 3.

contada através de um fragmentado discurso dos atores sociais, que promovem a ilusão de continuidade.

Assim, o que pretendemos demonstrar com esta investigação é que a inserção das cenas dramatizadas por atores não está ali de maneira meramente ilustrativa, para dar suporte ao aparato documental. E, sim, o inverso: através da estética do jornalismo e do documentário, o programa funda um estatuto de verdade que legitima a linha dramática. Assim, é o documental que está à serviço da ficção, da elaboração, da história. E é a partir da fabulação que as narrativas são construídas no docudrama, podendo, entretanto, trazer, também com isso, com a impressão do real, mais realismo que a realidade em si, pois traz para a superfície os elementos que ficam várias camadas além do alcance da visão objetiva. A realidade mostrada não é tanto a dos biografados. Não é tanto a do mundo histórico, mas do duelo constante entre bem e mal interpostos num enredo de jornada do herói e, portanto, não tão diferente do que faziam os docudramas policiais.

O que interessa no escrutínio do *Por toda minha vida* não é tão somente o conhecimento sobre o programa em si, mas colaborar para o conhecimento sobre o docudrama como um formato, seu raio de eficácia e a elasticidade de sua fórmula; e como ele corrobora, apesar de não de maneira exclusiva, para uma estética de superfície e do excesso, na qual, naturalmente, se destacam o terror, a pornografia e o melodrama.

Visto sob o prisma do imaginário melodramático, é possível observar em *Por toda minha vida* três elementos que o ligam à matriz melodramática: a exacerbação dos símbolos icônicos que se ligam a um imperativo de bipolarização do universo, a utilização dos mecanismos de antecipação do trágico, num imperativo de pôr em suspensão o espectador, e uma atitude pedagógica que está na forma como as duas partes (dramatizada, documentada) se relacionam e formam um imperativo da obviedade e do excesso. Estes elementos se enunciam como um discurso do real e não como um discurso de ficção que pressuporia a suspensão da desconfiança, bem como estamos acostumados a ver na novela, nos filmes e nas peças.

Pretendemos discutir como se relacionam as cenas de atitude documentária e dramatúrgicas e como a questão do imaginário melodramático se interpõe nesta relação a partir da junção entre as duas tradições, sobretudo da legitimação documentária. Neste sentido, a composição diegética do docudrama se assemelha ao imaginário melodramático que Brooks (1995) e Elseasser (1987) encontraram respectivamente no romance realista do século XIX e no cinema moderno.

Apesar de o termo -melodramático| ter adquirido uma conotação pejorativa que o ligam ao popularesco, de mau gosto, o melodrama em seu apogeu, na França no início do século

XVIII, era um teatro voltado a todas as classes sociais e foi, de certa forma, também o principal veículo para as ideologias da Revolução Francesa (BROOKS, 1995) uma encenação que funda, mais que um gênero, um tipo de sensibilidade que aparece em vários deles em maior ou menor proporção, um pouco como acontece com certas características da estética do romantismo e do barroco, e que acabaram por fixar-se nas bases da sensibilidade ocidental. Já o adjetivo que a ele se refere, o melodramático, pode estar presente também em narrativas sofisticadas, inclusive no discurso do real, como parte de uma sensibilidade moderna do domínio do privado que se comunica especialmente com a tradição do documentário moderno e para uma pedagogia moralizante das sensações (BALTA, 2009).

O que pretendemos mostrar, ao longo desta dissertação, é que o programa *Por toda minha vida* erige para si este fundamento de documentário, mas tudo o que há de –documentall nele serve somente aos princípios da trama e, para fazer isso, e compreender como isso se processa em um formato híbrido de duas tradições, precisaremos primeiro confrontar o pacto espetacular que cada uma delas conforma a partir do seu próprio desenvolvimento dentro da história do audiovisual. Além disso, precisaremos fazer uma distinção para fins didáticos entre fábula e trama dentro do enredo e entre formato e gênero no que concerne à estética.

A distinção entre fábula e trama serve para apontar, no processo de roteirização, de formação da linha dramática, a forma como se relacionam os elementos documentários e dramáticos, seja para perceber as relações sincrônicas e anacrônicas em relação ao que é documentado e o que é encenado, seja para demarcar o grau de engajamento que o drama requisita de sua audiência.

Neste sentido, é interessante pensar na peça audiovisual como um dispositivo narrativo que se aproxima tanto do teatro, através da mimese, quanto da diegese, que faz o interlocutor fruir junto com a história. Sobre isto, o pensamento de Ismail Xavier, ressalta:

Essas distinções têm a ver com algo de formulação mais clássica – a oposição entre modo épico da representação (a figura do narrador se põe claramente entre nós e os acontecimentos como mediador cuja voz nos resume o ocorrido) e o modo dramático (somos colocados diante da cena, aparentemente sem mediação) (1996, p. 73).

É importante salientar que o intuito desta dissertação não é averiguar a fidelidade da peça audiovisual em relação à vida ou mesmo à biografia dos homenageados. Nem o puro apontar das características melodramáticas em sua narrativa, mas observar como o potencial pedagogicamente moralizante do imaginário melodramático amplia o raio de eficácia inerente à pedagogia do docudrama e sua maleabilidade dentro dos formatos híbridos do século 21. Sob

a chancela (e o inegável fetiche) do real, que prescindindo o verossímil⁵ sua narrativa pode fundar para si mesma este estatuto e construir uma realidade que, como já defendia Henry James (citado por BROOKS, 1995), apresentaria uma verdade ainda mais verdadeira que o real.

Conforme demonstraremos, contar uma biografia nos moldes do docudrama não corresponde somente ao ato de levar um texto para a tela: nesse processo estão envolvidos vários fatores de ordem estética, ideológica, sociocultural e política, que fazem da peça audiovisual um emaranhado de vozes intertextuais historicamente contextualizadas, e o que mais importa na relação entre as duas tradições, documentário e ficção, é o –como isso se processa.

Para pensar nesta questão dentro do docudrama, é necessário partir das especificidades do formato, que é um híbrido radical entre duas tradições, documentário e dramatização. Cada uma delas, pressupondo diferentes pactos espectatoriais. Diferentes atitudes perante o que nos é apresentado. De um lado, a dramaturgia funda sua linguagem no fazer crer. Na possibilidade de erigir seus próprios códigos do que é real dentro de seu universo fictício, e que requer do seu telespectador uma supressão da desconfiança em favor da fruição. Um jogo de verossimilhança que nos permite crer, por exemplo, em histórias surreais como a de uma criança que foge de casa e encontra o diabo em pessoa, ou de mortos que voltam à vida para acertar contas. E que, no caso do audiovisual, se elabora num apagamento das marcas de enunciação: a transparência da câmera que nos oferece a cena, as leis de continuidade, a montagem, a atuação. Fazem, citando Aristóteles, com que o espectador crie uma identificação com a história e experimente a catarse.

De outro lado, o suporte documentário funciona sob outras leis. De acordo com Nichols (2005), o documentário prima por um discurso sóbrio, que baseia-se na verdade independente da verossimilhança. Esse pacto pede uma outra leitura por parte de seu espectador. Uma leitura racional, crítica, que expõe argumentos, e que teria um fim educativo, informativo. Este discurso, que também se manifesta materialmente através de uma estética e marcas específicas de enunciação: a opacidade da câmera, o ato de olhar para ela (posição da câmera no ângulo natural para a qual os entrevistados falam), a presença da narração em *off* seja para oferecer dados históricos ou para fazer vezes de narrador. Além disso, recorre-se ao uso de material audiovisual de arquivos pessoais ou de arquivos institucionais, imagens produzidas por cinegrafistas amadores com sua legítima qualidade inferior ou envelhecimento da imagem,

⁵ “O real é incontestável. Não precisa ser verossímil, pois ele é o que é”. Já a ficção esta precisa ser verossímil”.
(Aristóteles/ Poética)

além das tomadas que trazem o formato de *stand up*,⁶ visitas a cenários reais.

Assim, no primeiro capítulo faremos um levantamento sobre como se desenvolveram os formatos híbridos. Primeiro acompanhando um breve levantamento histórico sobre o cinema narrativo-representativo e o cinema documentário para ver como e em que momentos essas duas tradições se aproximam e se afastam no propósito de narrar, de informar e manter o interesse do espectador, para, finalmente, chegar a algumas definições de docudrama, seu emprego como um formato e como gênero, seu trânsito entre o cinema e a televisão, uma definição sem a qual seria impossível avançar na proposta desta dissertação.

No segundo capítulo, para melhor compreender o modo de relacionar as duas tradições da maneira como esta dissertação propõe, é necessário fazer um breve apanhado sobre as estruturas dramáticas do romance e do teatro nas quais o próprio cinema (e, depois, a TV), buscou referência para emancipar-se como uma arte autônoma, para desenvolver sua linguagem e sair dos teatros de *vaudeville*. Entre essas estruturas dramáticas, privilegiaremos o formato da jornada heroica, formato no qual se desenvolve o presente objeto de escrutínio.

Voltando à apresentação que a emissora faz sobre o formato do programa, o próprio termo –momentos-chave oferece uma abertura para melhor compreender a narrativa e a trama de cada episódio: cenas-chave, nós dramáticos, são referências claras ao mítico modelo de jornada heroica. Para melhor compreender este modelo, que é uma chave para pensar nos elementos que trazem o bem e o mal para a superfície, precisamos delimitar melhor como este paradigma, que está presente tanto nas histórias dos mitos nórdicos como na raiz do cristianismo ou do budismo, tornou-se uma das receitas comercialmente mais bem aceitas para medir o sucesso que uma história fará com seu público. Estudos que remontam a Aristóteles, que crescem através de análises da escola formalista russa, são aperfeiçoados na abordagem mítica-psicanalítica desenvolvida por Joseph Campbell até ganharem os manuais de roteiros para TV e cinema ou se tornarem paradigma principal do método industrial da Disney através de um memorando escrito por Christopher Vogler, *A jornada do escritor*.

É possível ver como em todos os episódios do *Por toda minha vida*, a história é contada seguindo este formato, mas faremos uma análise mais detida do episódio que biografava o intérprete Renato Russo, para melhor demonstrar o moldar do roteiro da fábula. No terceiro capítulo, falaremos dos modos de encenação, ou melhor, a estética escolhida para dar forma e materialidade à narrativa, entre elas, o melodrama.

⁶ No telejornalismo, o *stand up* é uma notícia rápida, sem cobertura de imagens, que o repórter passa, de pé, fora da bancada, normalmente tendo como pano de fundo um cenário que tenha relação com a notícia. Pode ser simples ou com entrevistado

Fundamentados no pensamento de Peter Brooks e Thomas Elsaesser, levantaremos o modo melodramático e a sua influência para trazer à superfície certos aspectos da história e buscar o engajamento da audiência no embate entre bem e mal. Observaremos o que o melodrama tem de específico: obviedade, metáforas, maniqueísmo e antecipação, e, como uma matriz do exagero, leva o público à comoção a partir da presentificação das metáforas que saltam aos olhos. Assim, para além da identificação já prevista por Aristóteles, está o engajamento atingido quando a narrativa se configura a partir do excesso.

Por fim, observaremos como se dá a relação entre as cenas dramatizadas e as cenas que primam pela atitude documentária, seu diálogo, e o modo como se amarram na narrativa, sem uso do lettering, favorecendo uma fruição e intercâmbio maior, permitindo que, apesar de as cenas dramatizadas serem minoria, quantitativamente, são estas as cenas que ancoram o roteiro, o enredo, como uma espinha dorsal da trama, que não abre espaço para que nada seja narrado pela atitude documentária que não para reafirmar, legitimar o que a dramaturgia apontava.

Ao fim, pretendemos observar o docudrama pela sua característica mais premente, o diálogo entre atitude documentária e dramatizada, e apontar a partir daí para a elasticidade do formato que, num cotejo à imaginação melodramática, apontaria para um certo modo audiovisual de narrar o real com algum ganho que, se não se dá na precisão, se dá no cotejo a um surrealismo que por vezes, pode atingir uma realidade ainda mais real que a precisão poderia alcançar.

CAPÍTULO 1

1.1 TRAÇANDO AS BASES DE UMA IMAGINAÇÃO DOCUDRAMATIZADA

Na história do audiovisual, ou, mais exatamente, na história das reflexões críticas acerca do audiovisual, como observa Gauthier (2009, p. 15), são muitos os debates fecundos nunca resolvidos, mais ou menos duráveis e, às vezes, produtivos. Entretanto, poucas discussões têm motivado desde sempre tantas abordagens quanto a clássica e suposta dicotomia entre documentário e ficção. Em umas épocas mais, em outras menos, mesmo que por vezes nos convençamos de que o assunto já foi superado, e que não tocaremos mais nele. O fato é que, ao longo da história da produção audiovisual, as duas tradições continuam se aproximando e se afastando nos mais variados graus e, se para a produção convém encontrar diferentes e originais modos de abordar o real ou o ficcional, dosando e misturando os dois discursos, também à crítica convém mapear e compreender de que maneira podemos ler o que fica no imbricamento dessas duas tradições.

Mas o que podemos chamar de real e ficcional quando falamos de audiovisual? Para uma certa linha de pensamento, por exemplo, todo filme gerado através de uma câmera, a partir de uma gravação e uma tomada, possuiria, em maior ou menor grau, um discurso do real já que o dispositivo mecânico não poderia produzir a imagem sem a existência de um referente real. Esta premissa rege o pensamento de Bazin (1991), por exemplo, que atribui à pureza da imagem cinematográfica sua maior potência. E que influencia o pensamento fenomenológico, dos quais são herdeiros teóricos como Ramos (2012) que pensa nas imagens geradas a partir de um instante da tomada, cunhando o termo imagem-câmera, para atribuir maiores e menores graus desta pureza que são oriundos da relação entre este produto e à interferência do sujeito-da-câmera.⁷

Além disso, como coloca Nichols (2005, p. 26) “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”, deste modo, qualquer produção, ainda que seja ficcional, é um registro documental histórico sobre uma cultura, uma época e um tipo de visão.

Há, por outro lado, quem diga que todo filme é um filme de ficção (METZ, 2004), pois uma imagem não pode competir com a experiência vivida e mesmo sobre o mais sóbrio dos documentários pesa a representação dos personagens por si mesmos, pelo diretor, e ainda pelas diversas instâncias representacionais que direcionam o discurso e que se manifestam na *mise-*

⁷ Não confundir com o *cameraman*, que opera a câmera.

en-scène, mise-en-cadre, na montagem, no roteiro e na narração em *off*, ou cartelas, sendo, como coloca Xavier (1977, p. 10) – sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtoral.

De modo mais nuançado, é possível, ainda, seguir o raciocínio de Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (citado por GAUTHIER, 2011, p. 12) e pressupor que, se as duas categorias existem como pontos opostos de uma linha haveria, necessariamente, entre eles, várias gradações.

Se este debate arrefece e volta a se aquecer tão constantemente, talvez isso diga respeito menos aos dois pontos extremos ou a uma pressuposta pureza nos gêneros (que pressuporia um documentário puro e uma ficção pura) e mais a tudo o que fica nesta zona cinza entre as duas tradições: modos de filmar e pactos espetatoriais conformados historicamente e que, volta e meia, reacendem o debate. Afinal, como abordar e como fazer uma leitura de obras audiovisuais que tratem de temas reais de maneira ficcionalizada, e quantos graus de ficcionalização podem ser acrescentados à história até que se perca o *status* de narrativa-do-real?

Entre estes híbridos, das diversas denominações que parecem misturar-se e confundir-se (documentário romanceado, ficção baseada no real, ficção documentada etc.), o docudrama parece localizar-se, para os teóricos que o pensam, no que viria a ser um ponto extremo da deriva. Mas, mesmo se sobre isso houvesse um consenso, seria necessário precisar em que grau uma peça audiovisual é um documentário. Ou ainda, em que medida o pacto espetatorial se modifica e deixa de ser um discurso do real para ser um discurso do ficcional.

Não raro, uma mesma história real é abordada sob diferentes formatos e firma um regime diferente no jogo de realidade/ficção. Podemos pensar, a exemplo disso, três peças audiovisuais sobre um mesmo intérprete. *Cazuza, O tempo não para* (WERNECK e CARVALHO, 2004) é inteiramente dramatizado por atores, e assume um inevitável viés ficcional requerido pela obra. A respeito disto, durante uma coletiva,⁸ o cineasta Walter Carvalho disse ter optado por deixar alguns fatos fora do longa-metragem, bem como, em outros casos, criar eventos que não aconteceram e recriar personagens como a Bebel que, vivida por Leandra Leal no filme, condensa diversas amigas que Cazuza teve em vida (e não apenas a Bebel Gilberto, que era a referência na vida real). Já *Cazuza por trás da fama* (MULTISHOW, 2000), um documentário de 50 minutos produzido para TV, tinha uma abordagem diferente: apesar de assumir um inevitável grau de seletividade que conforma um certo nível de

⁸ Entrevista coletiva concedida em 31 de maio de 2004, no hotel Hyatt, em São Paulo e veiculada em 01/06/2004 pelo Portal Cineclick através da reportagem *Diretores e elenco divulgam cazuza - o tempo não pára em SP*.

ficcionalização, adotava mais tradicionalmente a estética de um documentário: os atores profissionais são substituídos pelos atores sociais e a trama ou enredo vai para as entrelinhas, substituída pelo discurso documental.

Uma terceira peça é o *Por toda minha vida* que homenageou Cazuzza (exibido em 19/11/2006 pela Rede Globo). Nele encontramos tanto os elementos enunciativos da ficção e seu discurso: tanto os atores-sósia interpretando cenas produzidas e roteirizadas, quanto os elementos enunciativos do documentário: atores sociais prestando depoimento e interpelando a câmera, amarrados pela narração em *off* e *stand-ups* da apresentadora.

Todas estas obras tratam, num enredo esquemático ascendente, sobre a jornada de um músico, suas dificuldades e temperamento; todas buscam referência na mesma vida real do cantor Cazuzza. Em todas elas pressupõe-se o traço da ficção e o do documental, mas podemos colocar tão diversas formas na mesma denominação do docudrama?

Se tomarmos por base o pensamento de Lipkin (1999), ratificado por Santos (2010), sim. É ainda possível chamar de docudrama filmes como *A lista de Schindler* (SPIELBERG, 1993) e *O pianista* (POLANSKI, 2002), por exemplo, pois tratam de histórias e de personagens que, de fato, existiram, sendo interpretados por atores pouco conhecidos (na ocasião do lançamento nem Liam Neeson nem Adrien Brody tinham carreiras consolidadas em Hollywood) e há, muitas vezes, um borramento de fronteiras entre a imagem produzida pela equipe do filme e a capturada no evento histórico em locações reais, fidedignas em semelhança e na aparência. Para o autor, o formato de docudrama no cinema, prescinde de imagens documentais e atores sociais bastando que haja uma ancoragem pelo texto, no início e no fim do filme, explicando os desdobramentos reais do que teria acontecido com aqueles personagens.

No entanto, se tomarmos por base Fuenzalida (2008), não podemos considerar todas estas obras como docudramas, pois este só existe quando os atores sociais e imagens documentais, de fato, entram, também, na linha dramática e a história passa a ser contada numa dupla perspectiva: através da encenação com atores e da narração que fala direto ao espectador (seja através das entrevistas ou pela narração em *off*). Além disso, Fuenzalida, ao tratar da tradição docudramática na TV, ressalta a existência de dois pactos⁹ diferentes que se imbricam exatamente quando são justapostos dois gêneros em um formato.

Neste sentido, em *Documentário: Um outro cinema*, Guthier (2011) localiza seis diferentes gradações no terreno híbrido entre o documentário e a ficção: documentário romanceado, docudrama, docuficção (ou documentário-ficção), ficção documentada, ficção

⁹ Fuenzalida prefere nomear este pacto de -pacto de leitural, que é uma maneira mais ampla de tratar o que aqui chamamos de “pacto espectral”.

documental e ainda o documentário fictício, e, apesar disso, essa separação entre as categorias ainda não parecem muito claras.

Mas em que pesa esta denominação? Qual o *status* que lhe é inerente? Impossível falar sobre os campos híbridos sem abordar este pretense sistema binário. Afinal, por mais que possamos relativizar conceitos como o “real”, “ficcional,” documental ou “dramatizado,” entorno deles há duas tradições filmográficas que se desenrolam e cada uma delas se enuncia de maneira diferente para seu espectador.

Naturalmente, há um terreno de *status* e de disputas ideológicas que se formam ao longo da trajetória de cada um desses dois tipos de estética. De um lado, a denominação documentário comporta dentro do seu conceito a ideia de um discurso sóbrio, pautado na maior proximidade possível em relação ao mundo histórico (NICHOLS, 2005). Do outro, a ficção traz em sua nomenclatura a ideia de entretenimento, de portal para uma outra realidade, da experiência estética como geradora de prazer (WOOD, 2012). E também sobre elas pesa, respectivamente, a ideia de uma obra enfadonha e educativa, ou um filme alienante puramente comercial.

Se, para fins de crítica, no entanto, cabe-nos separar as duas tradições, é necessário partir do princípio que, no que se refere às obras audiovisuais, nenhuma jamais será pura. A atitude documentária e a atitude ficcional nascem juntas, se distanciam e se aproximam em diversos pontos da história do audiovisual, um percurso que precisamos fazer para melhor instrumentalizar o conceito do qual esta dissertação pretende tratar.

1.2 UM SOBREVOO NA HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO E DA FICÇÃO

Foi no ano de 1895 que, pela primeira vez, uma plateia viu-se diante da imagem gravada em movimento. O lançamento do cinematógrafo provocou espanto ao trazer a possibilidade de reproduzir, mais do que imagens paradas, como já fazia a fotografia, mas de armazenar cenas inteiras com seus movimentos. A invenção, trazida pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, foi subestimada até por seus criadores, que, na época, acreditavam que a invenção serviria unicamente aos propósitos de estudos do movimento, e que seu apelo seria apenas científico.

O cinematógrafo logo despertou o interesse de artistas como Méliès que, sendo prestidigitador, viu na técnica a possibilidade de contar histórias repletas de “trucagens,” como foi o caso do seu *Viagem à lua*, e que, com este filme, trouxe uma grande contribuição para a história do cinema e revelou o potencial narrativo do meio.

Entretanto, é a Griffith¹⁰ que filma por volta de 1908 *The fatal hour* a quem se atribui o que chamamos de linguagem audiovisual. Pois foi este diretor quem percebeu que o mero registro de movimentos, o teatro filmado, não era o suficiente para contar uma história. Para fazê-lo com o novo dispositivo era preciso, sobretudo, criar para o cinema a sua própria linguagem, uma linguagem que estaria fortemente determinada pela montagem (COSTA, 1995).

Griffith desenvolve, então, o que conhecemos hoje como cinema narrativo através da utilização de um código que trazia montagem alternada, planos e contra planos, variações de enquadramentos, elipses narrativas, entre outros. É desses elementos que nasce o modo audiovisual de se contar uma história, e com ele, o potencial do cinema para comover, emocionar e persuadir através de sua narrativa. É através dessa construção, da relação entre planos, da ilusão de continuidade que se construiria, também, o suspense. Uma máquina de fabricar sonhos, que hoje, através da evolução desta linguagem, permite dar, até às mais absurdas histórias o estatuto de verossímeis.

Este potencial comunicativo do cinema, de despertar paixões pela narrativa, geraram novas inquietações. Foi nos anos 20, na Rússia, que o cinema passou a ser contestado enquanto puro escapismo pelos defensores dos “filmes de proposta.” Para eles, o cinema deveria ser um instrumento de reflexão sobre a sociedade e sob esta bandeira é que surge o filme-documentário (DANCYGER, 2003).

Para Dancyger (2003), se Griffith foi bem-sucedido ao usar técnicas de montagem para contar uma história, ele teria sido menos feliz em desenvolver técnicas de montagem para ajudar a transmitir ideias, e suas tentativas de apresentar material conceitual, teriam falhado. Ficam, portanto, ainda as perguntas: “Como as teorias e as técnicas de montagem facilitam a comunicação de ideias? Como as ideias funcionam com a força emocional implícita nas técnicas de montagem?” (DANCYGER, 2003, p. 53). As questões levantadas por Dancyger refletem como o -filme de atualidades ou documentário incorporaram, a partir das técnicas da linguagem audiovisual, uma nova forma de narrar o real. Um cinema não mais preocupado em contar histórias inventadas por escritores ou em criar fantasia e ilusão, e sim, em mostrar e discutir a realidade. Valer-se-á, portanto, dos recursos da montagem e da linguagem

¹⁰ O título de "criador da linguagem cinematográfica, encontra eco em vários autores, entre eles, Costa (1995) Dancyger (2003) Bentes (1997), ambos reconhecem que, apesar de o cinema já ter aprendido, neste ponto, como ligar duas ações simultâneas, permanecia, ainda o desafio de promover a continuidade trajetorial alcançada por Griffith. Diz Bentes (1997, p. 142): "a construção de uma série sintagmática com base em fragmentos de uma mesma ação em um mesmo espaço não encontra antecedentes na história dos meios narrativos, nem mesmo na tradição da lanterna mágica". Também é Griffith é quem vai assinar o primeiro longa-metragem narrativo, em 1915, *O nascimento de uma nação*, que se tornou bastante popular apesar de expressar a visão racista da época.

cinematográfica desenvolvida para o cinema de ficção.

1.3 O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO: DO TRAVELOGUE AOS DIAS DE HOJE

De acordo com Guthier (2011), “no que tange o debate em torno do documentário e do filme de ficção está a inegável desigualdade no status social entre as duas tradições. “[...] o grande público se mostra enfadado com ele, a televisão o sacrifica de bom grado à reportagem e os autores continuam persuadidos, com raras exceções, de que ele é apenas a antessala da ficção” (p. 11).

E, para melhor apreender como se processou essa suposta desigualdade que conformaria o documentário em um “irmão pobre”, é preciso voltar novamente ao ponto de invenção do cinematógrafo para entender que as duas tradições, hoje novamente misturadas, nascem gêmeas e que se vieram a divergir sobre um estatuto de verdade, este estatuto não era específico do cinema, mas da captação do real de maneira mecânica e anterior ao próprio cinema.

Essa dicotomia entre o real e o ficcional é anterior à própria história do cinema. Littré (1871) definia a ficção como uma “invenção de coisas fictícias” e seguindo exemplos que datam desde o século XVI, pertenceriam ao campo da ficção os poemas épicos e romances. [...] Da palavra *Documentário*, Littré diz “que tem um caráter de documento” o que remete, evidentemente, à raiz sem considerar o emprego do termo de outro modo que não como adjetivo. Littré era contemporâneo, no campo da edição de uma verdadeira explosão de obras e revistas ilustradas, cuja finalidade era documental, no sentido atual do termo. Ou seja, a ficção é o campo da invenção do romance e do poema épico. O documento/documentário (a verdade) o campo da história, das ciências humanas e naturais (GAUTHIER, 2001, p. 20).

Mais especificamente, no campo da representação, o surgimento da câmera fotográfica erigiu para a imagem o estatuto de testemunha e documento, um papel que nunca antes havia tido, uma vez que os retratos e paisagens eram sempre obra de um artista que poderia manipulá-la seguindo os mais diversos interesses – E embora a imagem fotográfica fruto de um processo mecânico, ao fim, por conta da falta de tecnologia da época, nos primórdios da fotografia, fosse, apenas, no máximo, aproximada ao referente real, se a vissemos pelos padrões que hoje temos, na época, ninguém duvidada da “espantosa” verossimilhança da imagem e do objeto retratado Instantaneamente, instaurou-se a dualidade: de um lado a arte da pintura desobrigava-se de ser um fac-símile, e à fotografia foi dado o incontestável caráter de reprodução exata.

Tanto que, por volta de 1850, uma ligeira polêmica criou-se quando, sob propósitos artísticos, a manipulação da fotografia foi apresentada. O produto resultante da câmera era

considerado pouco controverso e, por isto mesmo, as primeiras trucagens foram duramente condenadas. “Foi o que aconteceu com Henry Peach com *Fading away*, uma imagem composta por cinco negativos, representando uma moça moribunda assistida por seus pais desesperados (1857)” (GAUTHIER, p. 42). A cena não teria causado tanta comoção se fosse uma pintura, pelo contrário, seria uma bela cena da qual manteríamos distância pela sua evidente falsidade, mas, em fotografia, sob a sua aparente autenticidade, aquilo era de um injustificável mau-gosto: o tema incômodo da morte e a ideia de fotografar e expor o sofrimento alheio. Não tardou para que ficasse clara a trucagem, e, neste caso, em vez de seu criador obter o reconhecimento por ter produzido, a partir da junção de cinco negativos, uma fotografia de uma cena que nunca aconteceu, e ter, assim, levantado, na representação a união da família, o que chamou atenção foi o aspecto de falseamento. Um crítico proferiu: que um olhar mais atento consegue captar a manipulação e, este dado, rapidamente desfaz qualquer efeito de real que a imagem poderia conter. Assim, o resultado da composição da cena, a beleza da imagem, já não importavam. O recado era claro: não se deve trapacear com a realidade.

Assim, a invenção do cinematógrafo e do cinema, no fim do século XIX, herda todo um debate que não recai mais apenas na natureza filosófica da realidade, mas também da mente humana assimilá-la e da possibilidade da imagem de dar conta dela.

Diante da invenção de Lumière, ninguém parece ter se colocado a questão imediatamente. Os operadores partiram para sua “volta ao mundo” para registrar, isso era óbvio, a realidade. Enquanto isso, Antoine Lumière recusava vender a Georges Méliès a invenção de seus filhos, sem futuro, pensava ele, em matéria de espetáculo: a realidade não tem o que fazer em um teatro (GAUTHIER, 2011, p. 44).

Afinal, se entre documentar e dramatizar está a própria gênese do cinema, de que maneira elas passam a ocupar lugares antagônicos no imaginário? Assim surge o cinema, em 1895, em um mundo já favorecido pelo progresso da alfabetização, com a imagem já ocupando lugar em primeiro plano. Aqueles que escolheram filmar a realidade como Lumière e Méliès tinham as mesmas referências, eram produtos da mesma cultura. Mas de um lado, os irmãos Lumière faziam registros documentais acerca do cotidiano, ou do que poderia ser considerado banal, como o almoço de um bebê, a saída de um trem de uma fábrica,¹² do outro lado, através das trucagens de Méliès, o dispositivo ganhava uma nova função ao possibilitar a produção da ilusão de realidade e o nascimento de sua função narrativa. O cinema documentário lembra o deslumbramento de apenas olhar, o cinema de imaginação não para de arrumar palco.

¹² Embora seja necessário frisar que os primórdios da encenação também já estejam nessas produções. *O regador regado*, é exemplo disso

De acordo com Gauthier (2012), na aurora do século XX (1907 – 1908), o cinema torna-se uma atração de feira, realizando sempre sessões compostas por atrações de variedades. Sobre estas, o autor destaca o depoimento de Raymond Doussinet, citado por Charly Grenon, sobre uma sessão de cinema em uma sala de aula de Saint-Yrieix:

A sessão, dita instrutivo-recreativa, tinha duas partes: a primeira de prestidigitação; a segunda de projeções luminosas (projeção fixa, depois cinema...). Com a venerável lanterna mágica, fizemos, a princípio, a volta ao mundo em 15 minutos. Ainda me lembro do círculo luminoso violentamente iluminado sobre o lençol branco e, em particular, de um grupo de lapões coloridos diante de seu iglu, sobre um fundo de neve azulada.

E foi a apoteose, a maravilha das maravilhas: um filme de alguns minutos, dez no máximo. Alfandegários guiados por um cachorro, perseguindo contrabandistas carregados de pacotes quando, de repente, surge um trem acompanhado do rufar dos tambores e de apitos. Eu me lembro, sobretudo, do trem, lançado a toda velocidade. Formidável! [...]

A perseguição acontecia sob um belo luar obtido com a colocação de um vidro azul diante da objetiva. A luminosidade perdia com isso, claro, mas era belo de todo modo (citado por GAUTHIER, 2011, p. 49).

Para Gauthier, sessões como esta se pareciam com tantas outras nesse início de século e esboçariam “uma separação que vai praticamente se institucionalizar e determinar por muito tempo as sessões de cinema” (2011, p. 50). Estas sessões indicariam uma separação entre os dois gêneros e uma aproximação entre as categorias e suas durações:

A sessão propunha, de início, um curta-metragem documental (a ponto de curta-metragem e documentário terem ficado por muito tempo quase sinônimos no emprego corrente), depois dois, depois um único longa-metragem de ficção (daí a segunda confusão entre a duração de um filme e sua natureza). No entreato, que perpetuava os hábitos do teatro, atrações apresentadas por cantores ou prestidigitadores lembravam a quem quisesse se lembrar o passado de atração de feira do cinema. Tal dispositivo regia ainda certos cinemas provincianos por volta de 1960. As atrações desapareceram, depois o curta-metragem de primeira parte, e, com ele, o documentário que, ao mesmo tempo, encontrava refúgio na televisão (GAUTHIER, 2011, p. 50).

Gauthier também afirma que ainda no início do século, o ensino pela imagem nos museus e nas pregações religiosas, passa a ser o lugar reservado aos filmes-documentários. “Até meados dos anos 20, O museu pedagógico ainda dirigia *soirées* populares e cursos para adultos, séries de vistas de formato 8,5 cm/11” (2011, p. 50). Estas sessões já existiam com o auxílio da lanterna mágica, e a imagem animada passa a suplantiar a imagem fixa, não apenas na França, mas também no Canadá, onde os abades usavam a lanterna mágica para ilustrar seus sermões. A propósito disto, o filme documentário passa desde este ponto, a revelar sua vocação de

propaganda.¹³

Já nos anos 20, surge um novo uso para a câmera que vai, então, captar imagens e gerar os chamados filmes de exploração, caçadas e colônias. Neles, a ideia é registrar e exibir sociedades exóticas e lugares distantes. Os franceses, em especial, dedicam-se a filmar o continente africano e travessias do Saara para mostrar, na metrópole, como vivem os colonizados e, naturalmente, também como os veem os colonizadores.

Este mesmo impulso de explorar os continentes existe em outros países e o documentário procura, ao longo de toda esta década, um modo de se inventar e de narrar através das imagens usando, sempre, o mínimo possível de cartelas. Até o momento em que pareceu ter alcançado sua forma definitiva, quando Robert Flaherty filma, em 1920 – 1922, *Nanook, o esquimó*, contando a história de um protagonista e sua família na luta pela sobrevivência diária nas geleiras do norte.

Flaherty ficou conhecido como o “pai” do documentário. Não porque ele foi o primeiro a fazer um filme sobre o real, mas porque foi ele o primeiro a criar, com esta realidade, um filme suficientemente atrativo para as salas de cinema. *Nanook* não era apenas um travelogue, mas uma jornada com um protagonista simpático e sua família sorridente, gentil e lutadora, com os quais a plateia simpatizava. Inaugura-se assim, o chamado documentário romanceado (GAUTHIER, 2012).

O termo parece controverso se pensarmos nos campos do romance e da ficção como pensava Littré (citado por GAUTHIER, 2012). Mas se o documentário se associa, em sua utopia, aos discursos do real, bem como o jornalismo, há um dado que é fundamental a ser recuperado: nos anos vinte desponta um novo modo de se produzir este discurso. Na escrita, esta é a década do *new journalism* ou ainda da reportagem romanceada, uma tendência que acabaria esbarrando nos registros visuais etnográficos. E, não por acaso, em meio a estas revoluções, Robert Flaherty filma *Nanook, o esquimó*, desta maneira e, sob a mesma fórmula, seus demais documentários: há o relato, o suspense, rudimentos de uma encenação, e os personagens do diretor se repetem em *Moana* (1923 – 1926), desta vez com uma interferência ainda mais forte que este faz na realidade: há a utilização de um roteiro prévio e o uso de pareôs tradicionais que a tribo retratada já não usava mais na ocasião.

Ainda, na mesma época, do outro lado do mundo geográfico, na Rússia, se a dicotomia entre o modo de filmar ocidental e oriental já era forte no caso do filme de ficção, (e aí toma-se como exemplo os filmes de entretenimento hollywoodianos, primando pela ilusão da

¹³ Lembrando que a conotação negativa do termo só virá a partir da década de 30 com os manifestos de John Grierson.

continuidade e o cinema soviético de Eisenstein que promove a montagem paralela desfazendo esse efeito para, em vez de alienar o espectador, estimular seu pensamento a partir da montagem conceitual),¹⁴ também passa a acontecer no campo do documentário. Assim, a continuidade, adotada em filmes como os de Flaherty, passa a ser, ela também, combatida. Para cineastas e teóricos como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, da antiga União Soviética, a continuidade no filme privilegiava a ilusão, a supressão do senso crítico e não comunicava ideias que existiriam no filme, não a partir da ilusão da continuidade, mas pela montagem paralela que obriga o espectador a pensar (XAVIER, 1977).

No filme de ficção, esta oposição à continuidade é patente em *O Encouraçado de Potemkin* (EISENSTEIN, 1926) e, no documentário, é representado por *O homem da câmera* (VERTOV, 1929). Para este último, tudo deveria acontecer na montagem. A tomada deveria ser feita sem qualquer encenação, e, sem qualquer relação de continuidade temporal ou espacial para que o filme seja interpretado na montagem. Assim, torna-se possível relacionar duas imagens pelo plano e contra plano e fazer duas pessoas que, sequer se viram, cumprimentarem-se, na montagem. Naturalmente, podemos reconhecer neste real ideológico um roteiro que também contém seu quinhão de “falseamento”.

Não foi, entretanto, apenas o documentário que se serviu dos pressupostos da ficção para gerar produtos originais. O cinema de ficção passa a também apropriar-se de certos procedimentos e temáticas oriundas do documentário. Estas opções vão gerar a linguagem do cinema moderno dentro do qual podemos destacar, *a priori*, movimentos como o neorealismo italiano e *a nouvelle vague* francesa.

1.4 AS MARCAS ENUNCIATIVAS. A VERDADE COMO UMA ESTÉTICA

É necessário traçar aqui uma reflexão sobre o documentário também como um gênero narrativo, mas, sobretudo sobre os elementos que conformam nele os processos de legitimação do seu discurso – elementos construídos historicamente, por aspectos narrativos em associação aos extra narrativos – que os fazem socialmente autorizados a ocuparem um determinado lugar de fala alinhado à explicação, definição e representação do real.

¹⁴ Cabe destacar aqui duas coisas: primeiro que antes de Eisenstein, nos anos 10, o próprio Griffith já havia jogado toda a ênfase no corte, na interrupção da ação e numa certa descontinuidade que chama a atenção do espectador para o ato da montagem e só numa fase posterior é que Griffith vai revelar a preocupação em dissimular a fragmentação. É a partir daí, nos anos 20, as regras do *raccord* serão plenamente estabelecidas e é quando Hollywood passa a considerar um problema coisas como a quebra do eixo narrativo, a inversão dos movimentos, etc. E que é a este cinema, que é majoritariamente americano ou britânico, a qual nos referimos.

Mas, como bem coloca Schaeffer (1999), apesar de os estudos de gênero serem um subcampo já bem estabelecido na teoria do cinema, as fronteiras para defini-los são um tanto mais difusas e advêm de outras áreas como o teatro e a literatura. O gênero, segundo Fuenzalida (2008) é aquilo que pode conformar toda narrativa (oral, cinematográfica, literária) dentro de alguma práxis humana que emerge através de temáticas internas à obra.

Sobre a temática, Fuenzalida coloca:

São identificadas ao menos quatro grandes áreas de práxis humana: o crescimento e a transformação do indivíduo; a relação afetiva com o outro em termos de amizades, relação amorosa e filhos: amor, perda e ódio; a área profissional-social e a luta por uma meta: a épica do protagonista e do herói; transcendência: religião, mistério, desconhecido, ficção científica, medo, terror (2008, p. 160).

Ou seja, a noção de gênero se organiza em torno da temática e sobre ela, com uma certa estabilidade, proporciona sinais de orientação ao receptor. A questão é que, ao longo do tempo, esta noção evolui consideravelmente e a noção deixa de ser uma concepção fechada, como paradigma fixo de assuntos e de características intratextuais, em direção a características diferenciadoras mais flexíveis e que vem a permitir um hibridismo entre gêneros. Para Fuenzalida (2008), um condicionante deste movimento de evolução foi a ênfase da inclusão do receptor no conceito de gênero.

No caso do documentário, entretanto, a matriz temática não é a principal organizadora da tradição uma vez que, grosso modo, qualquer tema é um tema passível de ser abordado num documentário. Assim, se não podemos delimitar características obrigatórias que conformariam o gênero documentário, uma vez que este possui mais características flutuantes que fixas (MELO, 2002), por outro, não deixamos de reconhecê-lo como gênero, pois há nele características particulares e diferenciáveis de outros tipos de peças audiovisuais como o filme de ficção ou mesmo a reportagem de televisão.

Não que a adequação dos elementos intrínsecos à estética do documentário não tenha relação com o tema. Mesmo porque, naturalmente, pelo seu próprio histórico de estar afastado das grandes cadeias de distribuição, da indústria do entretenimento, o documentário privilegiou um delimitado escopo temático: abordagens sociais e políticas, temas de atualidade, que acabariam por consolidar, de certa maneira, a noção dele como um gênero. Uma certa relação de expectativas para com o receptor que o associa à comunicação de ideias, em primeiro lugar e, apenas num distante segundo lugar viria a intenção de proporcionar entretenimento (DANCYGER, 2003).

Mas a categorização do documentário enquanto gênero pode ser escorregadiça se

tentarmos definir características inerentes a ele. Justamente por isso, para Gauthier (2011), o documentário não é um gênero, e sim um campo. “Se a ficção é o campo do que não é real, o documentário deveria ser o campo do que é real, mas real no momento da tomada de cenas, já que nada é real no momento da projeção” (2011, p. 21).

Uma vez que a presente dissertação avalia o docudrama e, portanto, parte muito mais dos elementos enunciadores do real oriundos do documentário que do documentário em si, e relaciona-se menos numa abordagem sobre a temática (embora toque na tangente do tema), não iremos nos ater muito especialmente à questão da conformação do documentário enquanto um gênero, preferindo partir para a delimitação de alguns dos elementos legitimadores deste imaginário que também implicam protocolos de leitura distintos do ponto de vista da legitimação de seus discursos¹⁵ real e ficcional.

Desta forma, se salientamos anteriormente que o documentário ganha este nome e também mais espaço a partir de uma aliança com a ficção – com a escolha de um personagem central e a organização de sua vida numa linha romanceada –, é preciso tratar sobre quais elementos se sobrepõem dentro desta –aliança e fazem com que o documentário legitime, diante das implicações nas promessas de leitura, este discurso como um discurso sobre o real.

Novamente, podemos voltar a Littrè (1871, citado por GAUTHIER, 2011 p. 20), sobre o estatuto documental da imagem e a associação da matriz etimológica de qualquer “documento” que surge na etimologia da palavra documentário – a uma matriz cultural de discurso científico. Esta matriz cultural pressupõe pensar na ideia de “lugar de fala” e assim, para reconhecer este lugar de fala, precisamos analisar a narrativa a partir de marcas de enunciação que, no audiovisual, se materializam em conceitos como decupagem, planos, montagem – e são estes os elementos que, historicamente, se organizam e fundam uma estética reconhecível formadora de uma experiência espectral.

Pensando o documentário como um discurso da sobriedade (NICHOLS, 1991) que constrói para si este lugar de fala, teóricos como Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston, Jane Gaines empenham-se em abordar distinções teórico-metodológicas que demarcam este lugar de fala distinto do universo ficcional e vinculam a um regime discursivo específico.

Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva. [...] Mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social (NICHOLS, 2005, p. 10).

¹⁵ Bem como pressupõe a reflexão de Mikhail Bakhtin, na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2004), os discursos como narrativas que engendram percepções do mundo.

Cabe então, portanto, falar sobre os pactos que se estabelecem na leitura deste discurso e as formas como o espectador identifica a realidade dos filmes. Sobre isto, temos autores como Ramos (2012), que desenvolve o conceito de imagem-câmera para denominar as especificidades que a mediação da máquina impõe à imagem. E que pode atingir diversos graus de intensidade ou da interferência que vai do grau zero, como a imagem captada por câmeras de segurança em uma garagem onde nada acontece, até o grau máximo, quando como é utilizada em certos filmes de ficção.

Docudrama e a mistura de duas tradições

Se é difícil falar de um único conceito sobre o que é realidade e o que é a ficção e se é possível relativizar ambos ao ponto de tudo ser ficção, por uma ótica, e, por outra, tudo ser documentário, então talvez caiba falar aqui, para melhor compreender o que há na transição entre as tradições, sobre os elementos que nos ajudam a reconhecer que tipo de pacto uma obra audiovisual se pretende estabelecer com seu espectador. Fernão Ramos desenvolve o conceito de imagem-câmera para denominar algumas das especificidades da imagem em movimento gerada mecanicamente pelo aparelho, a câmera, e seus graus de manipulação. Do grau zero, como a imagem captada por câmeras de segurança em uma garagem em que nada acontece, até o grau máximo como quando é utilizada em certos filmes de ficção.

Deste ponto, o autor fala sobre a experiência fílmica. Que tipo de experiência de realidade, essas imagens câmeras podem proporcionar? O autor cita Meunier para demonstrar essa característica: – Nesse sentido, são três atitudes distintas do espectador na experiência fílmica, remetendo a diferentes posturas espectatoriais: aquela que corresponde ao filme-recordação, a que corresponde ao filme-documentário e a do filme-ficção. No centro da classificação, surge a noção de *posição de existência*, sobre determinando à posição imaginária própria à imagem fílmica.

A relação de duas tradições é percebida de maneira distinta. No filme-documentário, “a imagem atua como representante de uma soma de percepções reais” Meunier (citado por RAMOS, 212, p. 63), isso o que Meunier afirma como sendo a atitude documentária, de representar o que, de fato existe no mundo físico e que constituiu ao longo de décadas numa tradição que nos faz, hoje, conferir ao documentário um determinado lugar de poder: aquilo é real.

Já o filme de ficção é oriundo de outra tradição discursiva. A realidade evocada é a

ilusão de realidade, a identificação com a história, ou, retomando mais uma vez Meunier, “surge à consciência desenhando uma realidade autônoma em si, medida do que remete a existente nenhum” (citado por RAMOS, 2012, p. 63) O filme de ficção convida a suprimir a existência do mundo real enquanto durar o filme. O fazer crer, a identificação. Nela prevalece o verossímil e não o real.

Baltar (2007) ressalta que, assim como a ficção criou e legitimou uma linguagem própria a partir do apagamento da câmera, do desenvolvimento de plano e contra-plano, trilha sonora, entre outros recursos que nos permitem “esquecer a farsa”, o cinema documentário também criou uma linguagem que faz reconhecer automaticamente do seu lugar de poder a partir de certos elementos.

Penso que dois elementos poderiam ser tratados dessa maneira. O principal deles é o ato de encarar a câmera – o olhar do sujeito filmado direto para a câmera que se encontra com uma posição no eixo —natural ao produzir, em geral, um plano médio, colocado na altura do sujeito filmado. Igualmente significativa é a utilização de uma narração em voz over que parece explicar e guiar as imagens, cujo tom, notadamente didático, acredito que se remeta diretamente aos comentários ao vivo os quais acompanhavam as palestras itinerantes no início do século XX e às eloquentes e sérias locuções das transmissões de notícias de rádio a partir do final da década de 1920 (BALTAR, 2007, p. 49).

No docudrama, quando duas tradições diferentes estão rigidamente separadas na linha dramática para contar os eventos: de um lado, há o material histórico, que discursivamente relaciona-se ao documentário ao reivindicar no pacto com o telespectador o poder de narrar o que é histórico, utilizando-se destes suportes: a transparência da câmera e o discurso de um narrador em voz off; do outro lado, há o material da dramaturgia, que possui historicamente outro contrato de poder, liga-se à identificação, a ilusão de realidade no plano/contra plano, do lugar da câmera entre outros recursos diegéticos.

Assim, a relação das duas tradições, documental e ficcional, é percebida de maneira distinta. No filme-documentário, a imagem, atuando como representante das percepções reais, é o que configura uma atitude documentária: uma atitude de representar o que, de fato, existe no mundo físico, e que constituiu uma tradição tão forte que é o que nos faz, hoje, conferir ao documentário um determinado lugar de poder. A imagem que diz “aquilo é real”.

Assim, o que documentário vai constituir para si é uma formação discursiva que o circunscreva dentro de uma autoridade. E isso, necessariamente se dá a partir de elementos enunciadores que, não seguindo as regras da verossimilhança, promovam um “efeito de real”.

Quando falamos em efeito de realidade, pensamos automaticamente no ensaio de mesmo nome formulado por Barthes em 1986, no qual o autor, analisando o romance realista

do sec. XIX, argumenta sobre o papel da descrição na narrativa, um recurso que havia sido tomado como insignificante pelos estruturalistas, ser justamente o responsável pela impressão de realidade que o texto provoca. Apesar de não contribuírem para o avanço da história, as descrições detalhadas que romancistas como Flaubert e Michelet usam não são um mero somatório de dados, mas elementos simbólicos que convidam o leitor a estabelecer com o texto um laço de crença na realidade da narrativa.

Pensando correlatamente sobre o audiovisual, é possível compreender que alguns elementos específicos convidam o leitor a estabelecer esta mesma leitura, ou este pacto espectral. Mas aqui, em vez das descrições dos romances, outras estratégias articulam este efeito. Em parte, porque tornaram-se comuns nos filmes documentários, e acabaram agregando para si o vínculo com o estatuto de verdade.

E neste ponto, embora não sejam obrigatórios nem exclusivos, pelo menos dois elementos poderiam ser tratados dessa maneira: a opacidade da câmera – a câmera que se encontra com uma posição no eixo “natural” e produz, em geral, um plano médio, e é colocado na altura do sujeito filmado, que, muitas vezes a interpela e, normalmente fala para ela.

Ao se enunciar, a câmera destaca a situação do encontro, da tomada (RAMOS, 2012). Ou seja, é exatamente o oposto do que acontece nos filmes de ficção onde a câmera compõe, na invisibilidade, uma pressuposição de não existência, de que o que quer que aconteça na tela foi feito sem que os personagens soubessem que os observávamos.

Igualmente significativa é a utilização de uma narração em voz *over* que parece explicar e guiar as imagens, e cujo tom didático remete aos comentários ao vivo que acompanhavam as palestras itinerantes no início do século XX. O recurso é utilizado, na verdade, muito antes desta voz ser uma “voz” – através das cartelas que explicavam e contextualizavam as ações que se desenrolavam na cena.

Para Canevacci (1990) a voz *over* constitui um elemento importante nos modelos de Comunicação Visual Reprodutível, ou seja: tipos de comunicação que constituem modelos organizadores do mundo histórico no contexto de uma sociedade impregnada de imagens. Para ele, a voz *over* é elemento importante, pois, em seu uso mais tradicional, que tem o papel de orientar e avaliar “nos documentários jornalísticos e etno antropológicos, na publicidade etc. – exerce a função objetivadora de uma verdade “externa’ e indiscutível, de uma espécie de super eu sonoro, depurado de toda imagem visível e, portanto, com um forte índice de autoridade e sacralidade” (CANEVACCI, 1990, p. 18).

Há outras características igualmente não-obrigatórias e não-exclusivas que são reconhecíveis e conformadoras deste pacto. O uso de documentos históricos, a continuidade

intensificada que rejeita o corte e mesmo a má-qualidade estética da imagem que destacam o momento da tomada (gravações em condições adversas, chuva causado pelo envelhecimento da película) podem ser enunciadoras também deste discurso (RAMOS, 2012).

1.5 DOCUDRAMA NA BUSCA POR DEFINIÇÃO

Utilizando-se de imagens que carregam a estética do documentário e a estética da ficção justapostas, o docudrama é um híbrido radical que comporta em sua narrativa duas formas que pressupõem diferentes pactos espectatoriais e que, por isso mesmo, tem no seu estatuto de existência definições conflitantes para os teóricos que pensam o gênero. Afinal qual a diferença entre documentário, docudrama ou ainda as ficções baseadas em fatos reais? Em suma, as diversas gradações entre a atitude documentária e a atitude ficcional.

Para o melhor manuseio do conceito e uma consciência do que vem a ser o alcance do domínio do docudrama, faremos um levantamento das várias definições. Não se trata aqui de um exercício de juízo de valor, de eleger definições certas e erradas até porque o conceito, desde que foi estabelecido – seja como formato ou gênero – é constantemente reavaliado e reconstruído a partir da dinâmica mesma das necessidades individuais de cada produção, de cada realizador e, no caso específico da televisão, a busca pela audiência que se vê sempre forçada a inovar e apresentar desafios interpretativos para seus espectadores e críticos.

Mas antes, precisamos ter em mente que parte da dificuldade advém de como pensamos o docudrama. Para Fuenzalida, por exemplo, é difícil definir docudrama como um gênero acreditando ser mais preciso defini-lo como um formato.

O formato refere-se à produção e à realização de um programa televisivo. É um texto escrito (várias vezes acompanhado de assessoria e treinamento presencial) que descreve passo a passo o *know how* para realizar um programa televisivo, geralmente complexo e desconhecido para os novos produtores (FUENZALIDA, 2009, p. 160).

Já para Lipkin (1999), o termo é formado pela aglutinação entre o documentário e o melodrama. Esta interpretação entende documentário como um gênero conformado no discurso do real e o aproxima do melodrama que é tratado aqui como um subgênero que determina a matriz temática da encenação. Essa postura, deduz-se, encara o docudrama mais como um gênero que com um formato.

Para Baltar (2003), que pensa o documentário e o melodrama não a partir de gêneros mas da imaginação documental e da imaginação melodramática, o melodrama quando expresso no documentário não faz com que ele deixe de ser um documentário pois sobre este o que pesa

é, antes de tudo, o formato e as marcas enunciadoras do real dentro de seu discurso. Em sua pesquisa, a autora analisa diversos documentários contemporâneos, entre eles *Ônibus 174* (PADILHA, 2002), *A pessoa é para o que nasce*, (BERLINER, 2002), e sublinha que, pelo contrário, a imaginação melodramática funda o que chama de –pacto da intimidade! que reitera a cumplicidade e a aceitação dos códigos inerentes ao documentário moderno ao invés de divergir deste sistema.

Deste modo, para melhor pensar o docudrama, será necessário fazer uma distinção puramente metodológica entre forma e conteúdo. A forma relaciona-se com a estética adotada na composição da peça audiovisual: os procedimentos de tomada, roteirização, montagem, *mise-en-scène*. O conteúdo se relaciona à temática que ele abrange, à história (ou fábula) propriamente dita. Naturalmente, a temática também se expressa na forma e vice-versa, e assim, para fazer esta distinção, recorreremos a noções que são, nas peças audiovisuais, indivisíveis.

Uma vez que o documentário diz respeito mais a uma forma de filmar que a um tema, naturalmente, associamos sua matriz a uma forma. Da mesma forma, a encenação e a dramatização não dizem respeito a um tema específico. Qualquer tema pode ser dramatizado. Independente do teor de sua temática.

A respeito do melodrama, sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente no capítulo seguinte, podemos deduzir que, apesar de ele conformar elementos que são majoritariamente formais, ele se alinha muito mais a uma matriz temática. Isto porque, desde o advento do melodrama canônico, nos teatros do fim do século XVIII, o que melhor e mais popularmente o traduz é o seu teor temático: a luta maniqueísta entre o bem e o mal, a virtude e a vilania, enredos que levam ao engajamento, ao sofrimento e às lágrimas.

Assim, esta interpretação de que o docudrama está obrigatoriamente ligado ao melodrama provavelmente tem origem na evidência empírica, nos produtos audiovisuais que primeiro foram gerados e assim categorizados. Analisando parte dos docudramas televisivos apresentados no Chile, Fuenzalida também encontra a relação:

O gênero está claramente aparentado com o melodrama da telenovela latino-americana: situações dramáticas basicamente sobre problemas pessoais gerados em torno da família e do lar; portanto o espaço cenográfico do lar é preponderante. O relato não tem o ritmo vertiginoso de um seriado de ação cujo herói busca decididamente atingir uma meta épica, é uma narração lenta cujos protagonistas tentam assimilar uma desventura, com fortes emoções envolvidas, e têm grandes incertezas ou obstáculos sobre a forma de resolvê-la. A temática do gênero é o reverso da comédia, que alude a erros e desventuras com um tom de alegria e otimismo (FUENZALIDA, 2008, p. 162).

No entanto, o autor prefere encarar o docudrama como um formato. “O aspecto de drama faz referência a certos conteúdos temáticos dolorosos [...], mas também à representação ficcional [...] e interpretada por atores (drama, no sentido original)” (FUENZALIDA, 2008, p. 161). Deste modo, o docudrama denomina duas formas e não uma forma sendo utilizada para um conteúdo específico.

Sendo assim, podemos pensar que denominaria-se “docudrama” mesmo as peças audiovisuais que elegem outros temas para serem retratados. É o caso dos episódios docudramatizados que são ancorados pelo programa *Ai, ai, ai do sexo* no canal Discovery Home and Health. O formato é o mesmo: o canal produz episódios de situações-limite, há um certo teor de suspense, no intercalar do depoimento de pacientes reais, que passaram por um episódio de emergência em hospitais, com a dramatização da situação vivida por atores parecidos com eles.

Apesar de enfatizar o suspense no enredo, através de uma certa demora na revelação do diagnóstico, até a resolução do caso, não há, necessariamente, a comoção. O viés é muitas vezes cômico, e o espectador não irrompe em lágrimas. Similar a este, também os docudramas históricos produzidos como telefilmes e que contrapõem o discurso de historiadores às reconstituições dramáticas com atores nem sempre primam pelo arcabouço temático do qual se utiliza o melodrama.

Este modo de pensar o melodrama fundamenta-se, sobretudo, na crítica francesa, que diferencia docudrama de dramadoc: o primeiro sendo uma denominação claramente pejorativa e o segundo alude aos formatos que se apoiam na encenação e na evidência da imagem documental, como é o caso dos telefilmes históricos.

O fato é que, sendo um híbrido, a formulação de docudrama se dá em comparação aos filmes documentários ou aos filmes de ficção que já não são formas puras. Há autores que o definem em relação ao documentário, como é o caso de Nichols e de Hoffer. Para este último a fundamental diferença entre docudrama e documentário está no fato de o primeiro, não excluindo aquele, dar maior ênfase no desenvolver da história, da catarse sentimental.

O docudrama não elimina o documentário, mas quando comparamos as duas formas, docudramas geralmente colocam maior ênfase na personalidade e narrativa. Um problema recorrente nesta forma é obter o balanço apropriado entre acuidade e justiça, por um lado, e o estabelecimento do dramático, do outro (HOFFER, 1999, p. 65. tradução nossa).¹⁶

¹⁶ No original: The docudrama did not eliminate the documentary but when comparing the two forms, docudramas generally place more emphasis on personality and narrative. One continuing problem with this form is obtaining the appropriate balance between accuracy and fairness, on the hand, and dramatic embellishment on other.

Gauthier (2011) prefere pôr o docudrama em perspectiva a partir da ficção: para a qual o termo é essencialmente pejorativo “evoca, a um só tempo, as telenovelas brasileiras e os *reality shows* importados dos Estados Unidos da América. É o ponto extremo da deriva” [...] (2011, p. 208). Enquanto, para o autor, a documentário-ficção, abreviado para docuficção seria um subgênero majoritariamente televisivo e dos campos históricos e científicos no qual se reconstitui, com a caução de especialistas reconhecidos, os eventos ocorridos como eles provavelmente aconteceram.

1.6 O DOCUDRAMA E SEU LUGAR NA TV

Uma vez que encontramos perante o mesmo termo definições tão conflitantes, torna-se necessário mapear o campo de onde cada uma destas definições advém. Para Lipkin (1999), que pensa o docudrama pelo prisma dos estudos de cinema, a utilização do termo parte de uma necessidade de sublinhar e diferenciar filmes como *A lista de Schindler* (SPILBERG, 1993) e *Em nome do pai* (SHERIDAN, 1993) pelo seu caráter de reconstituição dos eventos e dos personagens reais que são retratados de maneira encenada, e não pelos depoimentos de atores sociais, como faz o documentário clássico.

Na verdade, a representação encenada de momentos históricos sempre constituiu o ponto de interesse para o cinema de ficção, e por isso mesmo, como afirma Rosenthal (1999) na introdução de *Why Docudrama*, a questão de sua aproximação e distanciamento com a verdade tem atraído diversos estudiosos de diversos campos a investigá-lo. Para Lipkin (1999), de maneira geral, o estudo do docudrama cinematográfico tem recebido atenção especialmente de dois tipos de pesquisadores: os historiadores, que verificam com que exatidão o passado está sendo mostrado através das telas, e os teóricos do documentário que, de maneira geral, interessam-se, também, pelo grau de verdade (e neste caso, seria aquilo o que Nichols chama de a verdade do encontro ou a verdade do instante da tomada) que pode estar contido na encenação.

Por isso, do ponto de vista do cinema, docudramas são filmes que, com um pé fincado no mundo real, usam atores e encenações e mistura-as com dados jornalísticos: legendas explicativas sobre quem eram os personagens, sobre como morreram, fotos, e recortes de jornal são incluídos em sua abertura e no seu desfecho, chamando atenção, a exemplo da definição de Arlen (citado por LIPKIN, 2002, p. 1), mais para o mundo histórico que para a originalidade de história. Atende aos anseios de um público ávido por lampejos do real.

Entretanto, com tantos produtos que saem deste amplo espectro de possibilidades entre

o real e a ficção, surge também o problema das nomenclaturas que são várias e nem sempre designam as mesmas coisas. Rosenthal (1999) faz um levantamento de vários rótulos (docudrama, reconstrução dramática, *faction*, filme baseado em fatos, *murdofact*, drama baseado em fatos, *biopic*, etc.) e adverte que muitas vezes este mesmo nome, docudrama, pode designar produtos completamente diferentes. Vai depender se se trata de uma produção da tradição inglesa ou norte-americana, se está sendo abordada pela perspectiva da TV ou do cinema. E, como normalmente as pesquisas em torno do formato centram-se muito mais na legitimidade ou da falta dela para afirmar o seu caráter de verdade, do que numa necessidade de buscar um nome único para este modo específico de filmar, a confusão tenderia a permanecer.

Um dado importante da falta de consenso é que se podemos chamar de docudrama tudo o que fica nesta vasta faixa espectral entre a realidade e ficção, torna-se difícil delimitar as raízes e quando e onde nasce o docudrama. Rosenthal questiona: se o cinema hollywoodiano adota narrativas históricas desde seus primórdios como em *O nascimento de uma nação*- e se o documentário nunca foi puro, então de onde surge o interesse neste híbrido como um gênero a parte? Para Rosenthal, é possível que o termo e o interesse no docudrama como um formato parta do docudrama televisivo. Sobre isto, destaca:

Conforme os docudramas se multiplicaram na televisão, a questão (de pesquisa) sobre seu formato se proliferou. E isto é particularmente verdadeiro nos últimos 10 anos, quando mais e mais atenção têm sido dadas para um número de problemas complexos e que incluem questões de definição e os limites da forma, sua separação do documentário, seu apelo e seu propósito (ROSENTHAL, 1999, p. 5, tradução nossa).¹⁷

Apesar do enfoque para os últimos 10 anos, Rosenthal destaca que a expansão e o desenvolvimento do docudrama começa nos anos 30, que, desde então, é possível que suas questões possam ser distribuídas em quatro áreas de estudo: (a) os filmes épicos, baseados em fatos reais, ou docudramas dos estúdios de Hollywood (b) experimentos na forma pelos documentaristas britânicos no fim dos anos 30 e 40; (c) docudramas televisivos britânicos do começo dos anos sessenta; e (d) docudrama na televisão americana desde o começo dos anos setenta.

Obviamente uma quinta categoria deveria ser criada por conta do trabalho de diretores

¹⁷ As docudramas have multiplied on television, so have the question proliferated about its form. This is particularly true of the last ten years, when more and more attention has been paid to a number of complex issues including questions of definition and the boudaries of the form, its separation from documentary, its appeal, and its purposes (ROSENTHAL, 1999, p. 5).

modernos como Oliver Stone e Sir Richard Attenborough, mas eu não estou bem certo se há aí suficiente volume de material para merecer uma categoria separada (ROSENTHAL, 1999, p. 2, tradução nossa).¹⁸

No entanto, se passamos a abordar o docudrama não mais pelo prisma do cinema, e sim o da televisão, a preocupação parece recair mais fortemente, na questão no formato. Em seu estudo, Lipkin cita Hoffer, Nelson e Paget:

Tom Hoffer e Richard A. Nelson começam a sua visão geral do docudrama de TV definindo-o como uma "apresentação dos reais problemas contemporâneos no modo dramático da televisão". Depois de uma revisão completa dos termos de raiz que constituem os rótulos do "docudrama", "documentário dramático" e "dramadoc", Derek Paget conclui que "no drama-documentário o drama desvia o elemento documentário através da estruturação dramática; no documentário-drama o documentário desvia o drama usando estruturas-documentárias" (LIPKIN, 2002, p. 5).¹⁹

Isto porque quando visto pelo campo de estudo da TV, a denominação existe para atender necessidades que são, além de políticas, ideológicas também necessidades comerciais e normativas, de definir os programas pelos seus gêneros e adequá-los dentro da grade de programação de um canal, seja ele aberto ou por assinatura, e veiculá-los tendo em vista um público, um horário e fins específicos. Vale, neste caso, levar em consideração a máxima de Walter Clark, executivo da televisão brasileira que diz: "TV não é programa, é programação" (citado por SOUZA, 2004, p. 53).

No caso do docudrama essa premissa é especialmente válida visto que, pelo menos se considerarmos docudrama como a união de duas formas que se justapõem, trata-se de um gênero que nasce exatamente na Televisão, bem como coloca Souza (2004), e talvez por isso possamos inferir que a designação chegaria ao cinema já contaminado daquilo o que, até então, os docudramas, especialmente no caso da TV americana dos anos 70, apresentavam: um forte apelo popular e uma preferência por assuntos sensacionalistas, narração de crimes hediondos, desastres, acidentes, mortes, contravenções penais e ações policiais [etc.] e garantia de audiência no chamado horário nobre que é responsável pela maior parte do faturamento das emissoras de TV.

¹⁸ Obviously, a fifth category might have been created from the work of modern directors, such as Oliver Stone and Sir Richard Attenborough, but I am not sure there is enough volume there to merit a separate classification". (ROSENTHAL, 1999, p. 2)

¹⁹ Tom Hoffer and Richard A. Nelson begin their overview of TV docudrama by defining it as a "presentation of real life contemporary problems in dramatic fashion on television". After a thorough review of the root terms that constitute the labels "docudrama", "dramatic documentary" and "dramadoc", Derek Paget concludes that "in drama-documentary the drama diverts the documentary element into dramatic structuring; in documentary drama the documentary diverts the drama into documentary structures" (LIPKIN, 2002, p. 5).

A própria “fórmula” para o gênero, segundo Souza (2004, p. 104), advém da necessidade das emissoras de TV em fundir gêneros diferentes para originar novos programas. segundo o autor, é o que ocorre, quando o gênero desenho animado funde-se com o gênero seriado e gera programas como o *Sãos e Salvos*, exibido pela TV Cultura, de 2000 a 2001, e que trazia atores reais contracenando com desenhos: –entrosamento perfeito entre dois gêneros de sucesso, utilizando mesmos formatos (SOUZA, 2004, p. 104).

No caso da fusão entre teledramaturgia e documentário, que dá origem ao docudrama, não seria diferente. A fusão, por ter obtido boa aceitação pelo público, passa a designar um novo tipo de programa, uma fórmula que se alinha às necessidades da programação televisiva e que tem lugar privilegiado em horário nobre nas programações das TVs voltadas para um público mais popular (p. 105).

Na Inglaterra, conforme aponta John Corner, a adoção da reconstrução dramática em documentários de guerra nasceu de uma questão prática: havia a necessidade de abordar temas de interesse social, mas não havia condições de se recorrer ao material originalmente gravado, sendo a mais óbvia das soluções, a reconstituição em estúdio.

Os documentaristas dos anos 1950 estavam bem conscientes do que era o modo documental de contar histórias, na verdade muitos deles trabalharam nas produções dos tempos da guerra. Apesar disso, O uso que fizeram da dramatização foi inicialmente solicitado por um tipo diferente de demanda. A Paramount aqui tinha a necessidade de produzir um documentário televisivo sobre circunstâncias e processos que não podiam ser filmados diretamente tanto por conta das restrições na televisão e seu acesso, ou por conta das limitações técnicas localizadas nas transmissões ao vivo. [...] Nas produções mais modestas, a situação foi muito parecida com o que os documentaristas de 1930 que haviam frequentemente feito no tocante da "reconstrução cênica" (e.g., the cabin of a fishing vessel; the sorting office of a mail train) dentro de filmes que não tinham continuidade diegética (CORNER, 1999, p. 37, tradução nossa).²⁰

Já a BBC, criou séries que abordavam, entre outras questões, vandalismo, drogas, mulheres trabalhando fora, crianças carentes, problemas da juventude, casamento e velhice, prostituição, relações industriais e indústrias em declínio, e assim, séries como *Made By Hand*, *I made News*, *Pilgrim Streets* (sobre os métodos da polícia) e o muito elogiado *Couse of Justice*, que ilustrava procedimento legal em casos individuais.

²⁰ No original: The television documentarists of the 1950 were well aware of the story documentary mode, indeed many of them had worked on wartime productions themselves. However, their own use of dramatization was initially prompted by a different requirements. Paramount here was the need to produce documentary television about circumstances and processes that could not be filmed directly either because of restrictions on television access or because of the technical limitations placed on live broadcasting. [...] In the more modest productions, the situation was in many ways akin to that of the 1930s documentarists, who had frequently resorted to "scenic reconstruction" (e.g., the cabin of a fishing vessel; the sorting office of a mail train) within films having no continuous dramatic diegesis. (CORNER, 1999, p. 37)

Com a evolução da tecnologia e a chegada das câmeras 16 mm, as dramatizações passaram a não ser mais tão necessárias, mesmo assim, a experiência dos tempos de guerra com os documentários dramatizados permaneceu como um modo efetivamente útil de performar algumas funções de comunicação e as dramatizações continuaram a ser utilizadas.

Especificidades da TV no Brasil e o docudrama como especial

A estratégia de programação de cada emissora adota critérios que promovem a divisão do mercado e se baseia na classe social dos telespectadores, como um indicativo sobre seus gostos e padrões de consumo. Cada programação compõe-se de um conjunto de programas que passa, então, a ser transmitidos pela rede e que tendo como principal elemento o seu horário de transmissão (SOUZA, 2004).

No caso da televisão brasileira, a programação é horizontal e isto acontece por questões socioeconômicas inerentes ao país: o fato de o público ter um baixo poder aquisitivo, menos opções de programação que o obrigam a assistir à programação no horário estipulado pela emissora, sem possibilidade de reprise. A prática continua a mesma embora o público e o perfil socioeconômico do telespectador brasileiro tenham mudado: estipula-se um horário fixo para um determinado gênero e promove-se no telespectador o hábito de assistir a ele sempre na mesma hora, em todos os dias da semana.

“Já as TV’s por assinatura adotam uma grade de programação diagonal e vertical. Isso quer dizer que os programas passam em faixas de horário diferente durante a semana e são reprisados, para ter audiência em vários horários” (SOUZA, 2004, p. 55). Na maior parte das vezes, esses horários são estipulados baseando-se nos índices de audiência que tem como principal fornecedor dessas informações o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística).

Há outra característica da televisão brasileira a ser levada em consideração: sua regularidade. As redes brasileiras moldaram sua programação há décadas e desde então, apesar das transformações nos padrões de consumo televisivo, poucas mudanças repercutiram no modo como a grade é programada. O horário de exibição de cada gênero permanece guiado, às vezes por pesquisas, mas também por equívocos que perduram por anos. Sobre isso, Walter Clark cita o caso do Jornal Nacional:

O Jornal Nacional, aos sábados, vai ao ar um pouco mais tarde. Isso vem do tempo em que Chacrinha saiu da TV Globo e, [...] havia a necessidade de se esticar a novela para – comer a pernal do programa do Chacrinha na entrada.

O Chacrinha já deixou a Tupi, já foi para a Bandeirantes, para a TV Record, já voltou para a TV Globo, teve um programa aos sábados num horário bem antes do telejornal, mas, mesmo assim, aquele horário não foi alterado (Citado por ARONCHI, 2004, p. 58).

De fato, a regularidade da programação brasileira é tanta que, apesar de ser um das culturas mais fortemente televisivas, publicações do gênero TV Guia, que fazem absoluto sucesso em países como Estados Unidos, faliram no Brasil. Segundo Victor Civita, editor da Abril, que tentou emplacar publicações deste gênero, isto acontece porque todos conheciam a grade horária da Rede Globo, líder de audiência, e se baseava em sua programação para mudar para outros canais.

Assim, isto ajuda-nos a pensar nos diversos fatores que estão implícitos quando um programa nos é apresentado como docudrama, através da televisão, por exemplo: em que faixa de horário ele é transmitido? Qual o seu público alvo e classificação indicativa? “A economia é imprescindível hoje em dia para entender o funcionamento da televisão, desde a produção de programas até as estratégias de programação e marketing” Borelli (citado por SOUZA, 2004, p. 55).

O segundo horário e a produção de qualidade no Brasil

Sobre o chamado horário nobre da televisão brasileira, algumas peculiaridades chamam atenção e nos ajudam a ver o lugar do docudrama dentro delas. Sendo uma Televisão que se volta especialmente para a telenovela, diferente do que acontece em outros países sobre a mistura dos formatos ficção-realidade, chama atenção que mesmo antes de o Brasil produzir docudramas ou inserir a dramatização nos formatos documentário, houve a inserção do real dentro da telenovela que mobilizavam pessoas reais e dramas reais para dentro do enredo, desde os anos 90, com destaque para a novela Explode Coração (exibida de 1995 a 1996), que incluiu depoimentos de mães em busca de filhos desaparecidos dentro de um dos núcleos da novela (SANTOS, 2010). Este é um dado que nos leva a intuir a importância que o gênero ficção adquire na programação de horário nobre nacional.

Todas as televisões do mundo têm sete programações nesse horário, que vai das 7 às 11 da noite – um humorístico, um filme, um jogo de futebol, etc. No Brasil, por força do sucesso das telenovelas, a programação é absolutamente igual de segunda a sábado: uma novela, uma novela, um jornal, outra novela, um filme ou show, ou humorístico ou programa especial... O grande passo que se deu nesses últimos dez anos foi o de substituir uma novela no horário das 10 da noite – aliás, *Gabriela*, uma das mais bonitas novelas da televisão brasileira – por minisséries, que não deixam de ser pequenas novelas de trinta ou quarenta capítulos (SOUZA, 2004, p. 62).

É, provavelmente desde então que no Brasil e, muito particularmente, na Rede Globo, que esta faixa de horário, depois das 10 da noite, passa a ser reservada a veicular as suas produções de maior qualidade dentro da programação. Minisséries, micros séries, e, mais recentemente, até a retomada da novela das 23 h passam a recrutar profissionais de destaque, muitos deles oriundos do cinema como Luiz Fernando Carvalho, Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Guel Arraes, e que trazem elementos como complexidade narrativa, fotografia cinematográfica (PUCCI Jr., 2012). Estes programas são exibidos sob a égide de uma categoria: Especial.

No Brasil, os – “especiais” são produções exclusivas e inéditas apresentadas pelas emissoras como programas diferenciados, que podem ser de vários gêneros. Musicais, minisséries e entrevistas são algumas dessas produções chamadas “especiais” pelas redes brasileiras (SOUZA, 2004, p. 39).

Para abordar melhor este tipo de produção dentro das quais incluímos o *Por toda minha vida*, no entanto, precisamos partir dos estudos que mais recentemente vêm ganhando força acerca do conceito de *Quality Television*, ou *Televisão de Qualidade* fomentado por Thompon (2003) que observou, em meados dos anos 80 para 90 que, dentro da TV americana, séries como *Twin Peaks* e *The Singing Detective* estariam fora dos padrões clássicos da televisão, pois adotavam práticas e procedimentos oriundos do cinema de arte para a tela pequena e fugiam, assim, do trivial ou do ordinário em sua formulação. Thompson toma por base, na análise desses padrões, o conceito de Bordwell (1985) que pensa nos padrões adotados no cinema como um conjunto de normas diferenciáveis de construção e compreensão estilística. Essas normas seriam capazes de atravessar gêneros, autores específicos e movimentos artísticos e forjar uma categoria coerente de práticas e, deste modo, conformar um estilo diferenciável dos demais pelas características que lhe são inerentes. Bordwell (2006), por exemplo, ressalta que no cinema contemporâneo, quatro estratégias de trabalho de câmera e edição são centrais à sua estética: edição rápida, extremos bipolares de comprimento de lentes, dependência de *closes* e movimentos de câmera amplos. E, do mesmo modo, Kristin Thompson vai pensar nos produtos TV clássica com uma série de procedimentos que lhe são clássicos, que seriam o padrão, mas apontar que alguns deles são regidos por outras normas, que diferem deste clássico modo de produzir. Essas normas tangem desde as técnicas do *storytelling* até o modo de filmar e editar.

O conceito de qualidade na televisão, na verdade, aparece sob vários nomes em diversos autores: “televisão cult” (GWENLLIAN-JONES; PEARSON, 2004), “televisão de qualidade”

(McCABE; AKASS, 2007) e, principalmente, “complexidade narrativa” (MITTELL, 2006), estes autores são centrais para pensar essas formas contemporâneas de ficcionalização televisiva, embora seus termos, incorram em uma certa controvérsia na designação *Televisão de qualidade* ou *Televisão de arte*, pois acabaria por reforçar a ideia de que a tela pequena produz apenas aquilo o que é trivial, ordinário e não apresenta inovações. As exceções a isto, portanto, não deveriam ser vistas apenas como televisão, mas ganhar outra designação que lhe apontasse a qualidade estética, de forma, estilo e narração.

Os estudiosos de televisão normalmente têm evitado realizar análises voltadas para a forma narrativa do meio, já que os estudos de televisão surgiram do duplo paradigma da comunicação de massa e dos estudos culturais e de como esses dois tendem a privilegiar os impactos sociais em detrimento das análises estéticas, ainda que se utilizem de metodologias marcadamente diferentes (MITTEL, 2012, p. 32).

De fato, por bastante tempo, os estudos de TV estiveram apenas dentro da crítica ao mass média, estudos de audiência e representação social. Isto porque acreditava-se que o meio não produziria produtos que valessem a atenção acadêmica em sua forma, nada que a TV pudesse fazer não já havia sido feita pelo cinema e suas exceções apenas confirmavam a regra.

A maior parte dos produtos desenvolvidos para esta faixa de horário, a partir das 23 h, a exemplo das minisséries e do *Por toda minha vida*, aqui analisado, adotam procedimentos que não visam, necessariamente uma audiência massiva. Nos últimos anos, destacaram-se, por exemplo micro séries como *A invenção do Brasil* (ARRAES, 2000), *Hoje é dia de Maria* (CARVALHO, 2007) *Capitu* (CARVALHO, 2008) que passam longe do trivial estético e que, normalmente são veiculadas neste horário, e depois passam a ser também capitalizadas em DVD²¹ e visando um público-alvo que, apesar de menor, é também bastante valorizado por ser aquele que, normalmente, não se interessa por ver televisão. Trata-se de um esquema de negócio similar ao de canais como a HBO que, como destaca Mittel, em sua análise sobre o uso de narrativas complexas em séries de TV, demarcam uma guinada no sentido de produzir séries com um grau maior de sofisticação.

Isto porque conforme cresce o número de canais e oferta de programas, conseqüentemente, a audiência para qualquer um deles cai, e as TVs passam a investir em uma

²¹ Naturalmente, há evidências de que essa adoção de uma estética elaborada acabe gerando, posteriormente padrões que revigoram o horário nobre, ou pensando correlativamente para a TV o que Bordwell afirma em seus estudos sobre cinema: –o estilo pode virar um Estilol. Desta maneira: o docudrama é inserido dentro do programa Fantástico, que possui uma das grandes audiências da emissora, e os mecanismos de *mise-en-cene* e *storytelling* mais elaborados passam a ser inseridos também na telenovela como, de fato aconteceu em novelas como *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) (PUCCI Jr., 2014).

certa gama de experimentos que, embora venham a agradar a um público menor, geraria uma audiência mais cativa e fiel. O exemplo mais representativo do fenômeno é o que acontece com as TVs americanas.

Para os canais a cabo como a HBO, programas complexos como *The Wire*, *Oz* e *Deadwood* podem não ter o *status* de um *Sopranos*, mas seu prestígio ultrapassa a imagem do próprio canal como mais sofisticado do que a televisão tradicional e, dessa forma, valem um prêmio mensal (e revertem em vendas de DVD na sequência). Enquanto muitos programas complexos como *Firefly*, *Boomtown*, *Wonderfalls*, e a mais recente inovação, *My So-Called Life* nunca tiveram o tempo para firmar um público cativo, todos eles, tendo uma vida curta, surgiram em DVD na medida em que seus fãs dedicados adotaram a possibilidade de colecionar televisão nesse novo formato, um ramo que a indústria midiática anseia por capitalizar através da criação de programas com um nível máximo de *reassistência* (*rewatchability*) (MITTEL, 2012, p. 34).

No Brasil, o docudrama entra na programação a partir de um apelo popularesco, com a implementação do formato no rádio e depois na televisão pelo radialista Gil Gomes, na narração de crimes hediondos, desastres, acidentes e mortes, mas também ganha terreno nos segmentos religiosos, dentro do qual o formato é utilizado para fazer a audiência se arrepender se seus pecados a partir de exemplos apresentados como histórias de vidas reais, e em narrativas perversas. No entanto, não demora muito, o formato passa a ganhar, com um refinamento na produção, o horário nobre a partir do programa *Linha Direta*, que a princípio abordava casos policiais cujos acusados continuavam livres e, em seguida, passou a abordar casos históricos, contando com reconstituições históricas e que seriam, posteriormente, lançadas em DVD.²²

O formato de docudrama também gerou quadros especiais como o *Anjos da Guarda*, exibidos na programação do Fantástico e, por fim, o *Por toda minha vida*, que, com suas diversas indicações a prêmios, revelou nomes como o do roteirista George Moura que, a partir do *Por toda minha vida*, passou a encabeçar a lista dos grandes roteiristas de emissora, Trabalhando, em seguida, em minisséries e num remake da novela das 23 h: *O rebu*. Além de elevar o status da emissora com suas indicações e aquisições a de prêmios.

Ou seja, se o docudrama televisivo surge como um formato que necessita sempre de histórias extremas, o *Por toda minha vida*, como um docudrama biográfico, surge como um contraexemplo dessa chamada vocação para o *fait-divers*. O programa mostrou que nem sempre o caso precisa ser extremo para que haja a possibilidade de catarse e de engajamento. A vocação do formato para promover uma moral ou uma pedagogia moralizante, como já foi apontado por Fuenzalida (2008), ou de reestabelecer, na narrativa, a ordem perante o caos (LIPKIN, 1999),

²² Um estudo especialmente aprofundado sobre o programa realizado por Bastos (2003) mostra a evolução estilística e como este foi se refinando.

pode ser, ainda, salvaguardada no enredo, no roteiro. Embora, todos os episódios do *Por toda minha vida* só tenham apontado para uma mesma e única solução de enredo, a fábula do herói mítico, em sua jornada pelo elixir sagrado, como melhor analisaremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

2.1 A NARRATIVA COMO ESTRUTURA

Mas os objetos permanecem e nós somos cegos diante deles até que nossos mitos se harmonizem com eles

André Malraux

As coisas, por si só, não fazem sentido. E para que façam é preciso organizá-las de maneira que o nosso imaginário possa atribuir a elas uma forma. Um elo de causas e consequências. A narrativa faz isso: ao costurar com uma linha do tempo uma série de episódios, ações, personagens em uma cadeia lógica, e organizá-las numa unidade que podemos reconhecer. Este modo de ligar cadeias de eventos, entretanto, é infinito, intangível, mas apesar disso, passível de reconhecimento.

E se é importante nomear para tornar um objeto cognoscível, diferenciável dos demais por suas particularidades intrínsecas, maior importância ainda isto adquire no campo científico quando torna-se imprescindível delimitarmos e distinguirmos não apenas o objeto de pesquisa, mas também os métodos e as teorias que propomos para sua análise. Devemos então, antes, definir narratologicamente a questão da estrutura narrativa da jornada do herói para permitir uma maior acuidade no manuseio do conceito e o que resultará em maior clareza nas interpretações.

Se dizemos que a peça audiovisual traz em seu conteúdo uma jornada do herói, é importante primeiro contextualizar que este conceito é oriundo da narratologia, um campo de estudo que teve seu termo cunhado por Todorov (2008), e que se volta à observação das narrativas de ficção e não-ficção por meio da sua estrutura e elementos inerentes.

2.2 A ESTRUTURA NARRATIVA NOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Fazer uma abordagem estrutural dentro de uma narrativa não seria possível sem antes recorrer às ressalvas que Todorov (2008) coloca: primeiro, que ao pensar na narrativa como estrutura, pressupõe-se aí uma separação que haveria, no texto, ou na obra audiovisual, entre categorias isoladas como “diálogo”, “ação”, “narração” e “descrição” por exemplo. Categorizações estas que são formalmente adotadas pela crítica e amplamente criticadas pelos artistas e teóricos como Henry James que em *A arte da ficção* (citado por TODOROV, 2008, p. 82) defende a inseparabilidade de uma obra em partes, uma vez que, num romance não há tal separação.

[Não há] uma passagem de diálogo que não tenha intenção descritiva, um toque de verdade que não partilhe da natureza dos incidentes, ou um incidente que derive seu interesse de qualquer outra fonte que a fonte única e genérica do sucesso de uma obra de arte – a de ser ilustrativa (JAMES, 2008, p. 26).

No entanto, como coloca Todorov (2008), a separação de conceitos como “descrição”, “diálogo” e “ação” não pressupõe que eles venham a ser encontrados isoladamente. Bem como acontece com várias propriedades da matéria física: resistência, volume etc. E mesmo se pensarmos no corpo humano: sangue, nervos e músculos são abstrações. No organismo, funcionam todas juntas e uma não pode ser isolada do funcionamento com as outras, no entanto, para fins didáticos e para o conhecimento científico, convém que possamos nomeá-las e categorizá-las. Assim, segundo o autor, pensar numa abordagem estrutural da narrativa, é compreender que muitas formas e categorias podem ser reconhecíveis e poder diferenciá-las pelo que elas possuem de geral e não de específico.

Tendo isto em vista, podemos nos debruçar sobre o problema narrativo da intriga – que apesar de ser uma noção que os críticos não apreciam, é a primeira a ser levada em conta pelo leitor comum (TODOROV, 2008) – e considerar as várias estruturas fixas que formam a unidade dentro de um gênero narrativo. Todorov constata que os estruturalistas dos anos 20 nos legaram uma tipologia das narrativas simples através de Chklóvsky (1976) e, de certa forma, também de Eikhenbaum (1976). Formas que diferenciam o conto e a novela do romance a partir de sua complexidade e dos seus aspectos sintagmáticos e paradigmáticos. Eikhenbaum, por exemplo, observa que o desenrolar do romance e da novela seguem leis diferentes: enquanto o romance termina em um ponto de enfraquecimento, caindo, ligeiramente, depois de alcançado o ponto culminante (pouco antes do final), a novela deve terminar sempre no momento preciso em que a história atinge o ápice.

E desta forma, partindo do geral para o particular, conclui que, num romance, a impressão de trama é gerada pelo restabelecimento da ordem. Enquanto, sobre a novela, por exemplo, Chklóvski (1976) pensa na ideia de formas abertas e formas fechadas representando-as nas através de equações. Na primeira, temos sempre um traço comum e uma cadeia infinita de sequências, como a sucessão de aventuras de uma mesma personagem, enquanto, o romance fecha-se em si mesmo, e repousa sobre uma oposição (citado por TODOROV, 2008, p. 43).

Da mesma forma, anos depois, Todorov pensa numa forma básica para os contos do Decamerão que se institui da seguinte maneira: $-X$ viola uma lei $\Rightarrow Y$ deve punir $X \Rightarrow X$

tenta evita-lo => [Y viola uma lei] Y acredita que X não viola a lei => Y não pune X¹¹².²³ (2008. p. 85). E procura, também um paradigma clássico das histórias policiais, que é, para George Burton, a seguinte: “todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive” (citado por TODOROV 2008 p. 99).

Como observa Ray (1998), o enredo de uma história pode conter em si várias formas reconhecíveis. *Suave é a noite*, romance de F. Scott Fitzgerald, é um exemplo disto, e seu roteiro pode ser observado como um grande “X”. O protagonista, o psiquiatra Robert Diver inicia a trama como um sujeito superior à sua esposa, Nicole, que inicia no extremo inferior sob seus cuidados. À medida que história avança, os personagens deslocam-se e o primeiro mergulha em direção à depressão, enquanto a segunda emerge para a independência e força. O primeiro, num mergulho decrescente de ruína e a segunda, passa a subir até o ápice superior direito.

“O formato do enredo pode variar bastante – grande “X”, grande “W”, número 8 ciclo heroico, labirinto (RAY, 1998, p. 144), e, naturalmente, todas essas noções são generalizantes e partem do pressuposto que nenhuma delas será encontrada de forma pura. Mas aqui, quando olhamos para o docudrama, um formato que, de maneira geral, presta-se a contar histórias policiais, ou de mistério, histórias que encerram no clímax e que estariam mais aproximadas do enredo da novela, convém, primeiro, observarmos algumas peculiaridades do conceito de jornada do herói, ou ciclo heroico, e como esta foi se desenvolvendo narratologicamente.

2.2.1 O herói na Poética em Aristóteles

Quando, na Grécia Antiga, Aristóteles sistematizou o funcionamento da arte retórica e da arte poética, separou filosoficamente os dois modos de apresentar um argumento: pela retórica, com uso de uma estratégia argumentativa, na qual o orador desperta pensamentos e emoções a partir do discurso, ou pela poética, quando o poeta desperta estas emoções sem interferir com seu discurso, mas valendo-se de estratégias que promovem uma empatia com os personagens. Através desta empatia somos levados ao sentimento de catarse, da purgação dos sentimentos de piedade, terror.

O que o pensamento de Aristóteles, sintetizado em *A arte poética* coloca, é que:

112. O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o

²³ Esta representação esquemática refere-se, por exemplo, aos segmentos I, 4; IX,2; VII,2; VII, 1 do Decamerão.

refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.

113. Evidentemente, quando seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou o acrescimento de certas impressões, a aceitação de algo como verossímil, há que tratar os fatos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto [na retórica] resultam da palavra de quem fala. Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso? (ARISTÓTELES, 1991, p. 270).

Na Poética, Aristóteles aborda os gêneros literários vigentes no seu tempo, poesia épica, tragédia e comédia pelo seu caráter de mimese. A palavra mimese, neste caso, remontando à imitação, ao forjar ou ainda construir, moldar. Assim, a tarefa do autor ao escrever um poema é a da imitação dos homens (melhores que ele, no caso do épico, iguais a ele, no caso da tragédia, ou piores que ele, no caso da comédia). Vale salientar que o sentido de imitação para Aristóteles é diferente do que é para Platão.²⁴ Para Aristóteles, a mimese não existe para falsear, para criar imitações de imitações que ludibriam e afastam do ideal, mas de promover identificação e aprendizado pela imitação. De possibilitar a vivência daquela experiência para os que assistem, leem ou ouvem a poesia.

Aristóteles parte do princípio que o imitar é congênito ao homem. É pela imitação que aprendemos a falar, a nos comportar em sociedade, e a maior parte das lições que aprendemos são imitadas. Assim, o homem tem o prazer em imitar e em reconhecer uma imitação. Esta capacidade é justa o que proporciona o aprendizado pela contemplação. Nenhum animal aprende um comportamento por ver outro animal fazer algo. Os animais só aprendem algo pela própria vivência, pela própria necessidade. O homem pode ter a experiência pela imitação. Pela identificação.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie (ARISTÓTELES, 1991, p. 248).

É também Aristóteles quem ao decompor e organizar o funcionamento da poesia imitativa realiza os primeiros estudos sobre como funciona e como se pode valorar uma obra

²⁴ Em *A República*, Platão analisa o papel do poeta na República e, considerando que este é um falseador do falseador, e promove a ilusão, não haveria lugar para ele na República ideal.

poética. Ele a decompõe em seis elementos: o mito (que a narratologia chama de fábula), que é a história a ser contada; o caráter, que é aquilo o que os personagens assumem para chegar a um certo objetivo; o pensamento, através do qual se pode dizer o que é importante e conveniente sobre certo assunto e que se faz a partir de cada um dos personagens; a elocução, que é a o modo como ela é contada, sua entonação e enunciação, e que não tem efeito diferente seja ela encenada diante dos nossos olhos ou lida no papel; o pensamento; o canto (ou melopeia), que consistem no principal ornamento da apresentação e o espetáculo propriamente dito, e que não concerne à poesia, mas aos cenógrafos. Entre estes, a história é considerada o mais importante, pois ainda que todos os demais elementos se façam presentes eles serão vazios se não houver uma história a ser contada.

Para Aristóteles, o mito deve conter uma estrutura de “Todo” que se divide em três partes: o princípio, o meio e o fim, cada uma dessas partes ligando-se entre si pelo princípio como uma história una e cujo elemento de unidade advém sempre da ação. Para Aristóteles, a unidade nunca é dada pelo personagem. Ou seja, o início deve se dar quando começa a ação sobre a qual versa o poema e terminar quando esta ação termina. Por este motivo, Homero estaria correto ao separar a Odisseia da Ilíada, pois apesar de ambas trazerem como personagem o mesmo Ulisses, cada uma delas se organiza em torno de uma unidade de ação diferente. “É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios” (ARISTÓTELES, 1991, p. 257).

Ou seja, o princípio do “Todo”, que é a tragédia, se dá naquilo que não possui em si mesmo a continuação de qualquer outra coisa, mas que, ao contrário, tem depois de si algo com o qual está necessariamente unido. O fim é aquilo depois do qual nada se sucede e meio é o que está ao mesmo tempo, antes e depois de algo. A constatação, que hoje nos parece óbvia, teria faltado e levado muitos criadores ao erro. Para Aristóteles, exemplo disso seriam os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida*, por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as ações haveriam de constituir uma unidade.

E apesar de Aristóteles referir-se necessariamente à criação poética do seu tempo, este princípio pode ser evidenciado na maior parte das grandes obras de todos os séculos que lhe são posteriores. A exemplo de Dostoiévski, no século XIX, finaliza o último capítulo de *Crime e Castigo* da seguinte forma:

Ela esteve também comovida todo aquele dia e, à noite, voltou a ficar doente. Mas era feliz a tal ponto que quase a assustava a sua felicidade. Sete anos, só sete anos! No princípio da sua felicidade, houve alguns momentos em que tinham estado dispostos a considerar aqueles sete anos como sete dias. Ele nem sequer sabia que a vida nova não lhe seria dada gratuitamente, mas que

ainda teria de comprá-la caro, pagar por ela uma grande façanha futura... Mas aqui começa já uma nova história, a história da gradual renovação de um homem, a história do seu trânsito progressivo dum mundo para outro, do seu contato com outra realidade nova, completamente ignorada até ali. Isto poderia constituir o tema duma nova narrativa... mas a nossa presente narrativa termina aqui (DOSTOIÉVSKY, 2002, p. 561).

Ainda hoje, herdeiros da tradição de análise aristotélica, a maior parte dos manuais de roteiro para cinema contemporâneos, entre os quais destacaremos o de Syd Field pela sua popularidade, mantém o princípio da unidade como regra embora já se admita que o personagem pode, em si mesmo, organizar o princípio da unidade, tanto quanto a ação ou mesmo o tempo e o espaço.

Também na Poética estão esboçadas as primeiras diretrizes que qualificam a poesia imitativa (Já está aí o germe da análise estrutural como teste para saber a eficácia da obra no sentido de gerar um estado de espírito em seus espectadores). Para Aristóteles, embora a unidade da tragédia não se organize em torno do personagem, toda boa tragédia deve começar pela constituição deles. Toda a força do mito e seu andamento (a elocução) advém dos personagens e do seu caráter.²⁵

É natural dizer que se os personagens têm um caráter, ou seja, interesses próprios dentro da história e uma conduta que os move na direção deles, esse caráter gerará conflito. Esse conflito é o que produz o calor, a vibração, o drama. O drama, esta centelha de emoção que inflama a história e faz rir ou chorar é o que faz com que o público busque as obras de arte, a busca deste movimento move o público na direção da leitura, do teatro, cinema ou os programas de TV. Porque bons dramas instruem a partir da imitação.

Mas para Aristóteles, o importante para medir o quão virtuoso é o mito, é preciso ir um pouco além da intriga, dos interesses dos personagens, e assim, nos legou quatro características para definir o personagem – *bom, conforme, semelhante, coerente consigo mesmo*. Para o autor, o personagem terá um caráter, a partir do que suas palavras ou ações premeditadas revelam, e será bom o caráter se a escolha for boa (ARISTÓTELES, 1991). Assim, segundo Aristóteles o bom caráter se define como uma revelação oriunda de um bem abstrato: uma boa escolha, por exemplo, como no caso de Édipo. Édipo é bom pois sua intenção premeditada e sua ação foi a de fugir ao destino de desposar a própria mãe e matar o pai. Este caráter limita seus atos e assim, posteriormente, ele arrancaria seus próprios olhos para livrar seu reino da maldição que ele próprio teria gerado. Essa definição circular: o bom originando-se do bem, é bastante útil nesta análise. (No *Por toda minha vida*, ao ressaltar os bens abstratos que os personagens deixam de

²⁵ Entende-se por caráter aquilo que qualifica o personagem dentro da ação.

legado, reafirma-se o bom caráter dos mesmos).

A energia que move o enredo é gerada pela motivação do personagem; é ela que dá forma à sequência de ações. Uma energia que Aristóteles separa entre dois conceitos: potência e ato. A potência é a energia em estado de latência, ou seja, as forças, motivos e circunstâncias que levam os personagens a agir. Mas a partir do momento em que começam a agir, temos a segunda energia, em estado de atos. A primeira é o que gera a segunda e, como num movimento contínuo de ação/reação, que gera outra ação, o ato como o fim da potência, forma os vários elos de uma corrente composta que nos leva à catarse.

Aristóteles denomina esse enredo linear de potência e atos de *energéia*. Como a estrutura de uma cena, o enredo linear tem começo meio e fim cadenciado por pontos cruciais: o enredo evolui pela ação crescente até o ponto mais alto da narrativa, um momento de liberação. A “catarse” purgação da emoção pela piedade, terror ou assombro. Este tipo de enredo linear, que ainda hoje domina a maior parte da produção audiovisual, desenha-se numa linha reta, ascendente, em três atos.

Uma vez que, para Aristóteles, as funções do personagem dentro da trama, ou seja, seus caracteres se originam de suas ações, e advém dos caracteres toda a energia do mito, temos, portanto, que nossa identificação advém da função que o personagem executa. E que, para atingir um certo propósito, é necessário que o caráter principal faça um preestabelecido caminho.

69. não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

70. Resta, portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

No sentido grego clássico, a partir de Homero, os "homens de elevada índole" só podem ser os heróis, e os de baixa índole, a multidão. Assim, o caráter principal deverá sempre passar da felicidade para a infelicidade, e não por maldade, por merecimento de tal fim, mas por conta de um erro trágico que este herói cometera sob a intenção de fazer o bem. O estudo de

Aristóteles na poética deixou vários herdeiros ao longo dos séculos, todos eles, debruçando-se sobre a composição narrativa num esforço para melhor compreender as estruturas que compõem as histórias e a maneira como suas partes se organizam para atingir a catarse.

Mas, se Aristóteles categorizou os elementos que compõem a tragédia, e estabeleceu entre eles relações sem, todavia, levar a cabo a tentativa de extrair modelos científicos, a análise acerca das funções dos personagens dentro de uma narrativa vai atingir sua forma mais radical por volta de 1920, nos textos da Escola formalista Russa.

2.2.2 O herói da Escola Formalista Russa

Entre 1915 – 1930, a escola formalista russa debruçou-se no estudo da arte literária e segundo Todorov (2008), que é quem vai cunhar, vários anos depois, o termo narratologia, deve-se aos formalistas as principais aquisições metodológicas neste campo.

Para os formalistas russos, a narrativa poderia ser analisada com uma série de métodos que, se não são consensuais dentro do próprio grupo, têm em comum a característica de serem exatos, muitas vezes oriundos das ciências matemáticas. Métodos estes que adquiriram mais popularidade na linguística, a sintaxe e morfologia, mas que começaram a ser empregados na análise da literatura. Tomachévsky, por exemplo, aplicou a teoria das cadeias de Markov, que vem das ciências exatas, ao estudo da prosódia. E, sobre estes procedimentos de análise, se se convencionou chamá-los de “formais”, foi à revelia dos próprios pesquisadores do grupo, que evitavam o termo, afinal, para eles, tudo é forma. O conteúdo também está expresso na forma.

A aplicação destes métodos visava descrever o funcionamento do sistema literário, de isolar e apreender aquilo que todas as obras necessariamente compartilham. Ou seja: em vez de olhar para as obras dentro de sua especificidade, olhá-las em sua generalidade e apreender o que elas guardam de comum e, deste modo, possibilitar uma análise científica do texto literário a partir de seus elementos constitutivos e a evidenciação de suas leis.

Uma importante chave aqui, e fundamental para compreender como os formalistas compreendem as estruturas narrativas dentro de um texto, é pensar que, para eles, a narrativa contém, no seu “Todo”, um tema. Mas não é só o “Todo” que o contém. Cada parte da narrativa também tem seu tema. Cada capítulo, cada ato. E, para Tomachévski (1976), se assim formos decompondo, chegaremos fatalmente às partes indecomponíveis, às menores partículas do material temático: o *motivo*. Ou seja, neste caso, a menor unidade significativa de um texto não é a oração.

Em um dos textos fundadores mais radicais desta escola, Propp (2001) analisou os

contos folclóricos russos e encontrou dentro deles uma série de padrões que, com alguma mobilidade, se repetiam em contos diferentes bem como acontecia com as funções dos personagens que se repetiam sempre com uma mesma função. É importante, entretanto, ressaltar como os formalistas analisavam as obras, não dentro dos padrões morfológicos, nem numa análise psicológica ou semântica sobre os personagens. O texto literário deveria ser analisado pela significação de cada palavra da mesma forma como se analisa seu significante.

O mesmo Propp é quem nos lega a ideia de – função dentro da trama. Cada motivo comporta várias funções. A função representa o ato de uma personagem, e é definitivo do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação (PROPP, 2001). A exigência de significação funcional é importante aqui também porque, conforme observou, a mesma ação pode ter um papel diferente em narrativas diferentes.

O primeiro passo nesse caminho seria estudar as relações dos personagens uns com os outros dentro do texto.

[...] mesmo um olhar superficial sobre qualquer narrativa, mostram que tal personagem se opõe a tal outra. Entretanto, uma oposição imediata das personagens simplificaria essas relações. [...] Seria melhor decompor cada imagem em traços distintivos e colocá-los em relação de oposição ou identidade com os traços distintivos das outras personagens dentro da mesma narrativa. Obter-se-ia assim um número reduzido de eixos de oposição, cujas diversas combinações reagrupariam esses traços em feixes representativos (TODOROV, 2008, p. 35).

Um esquema que será mais tarde²⁶ visualmente representado através do seguinte diagrama:

²⁶ Os estudos formalistas são retomados por Christopher Vogler na década de 80 e, na tentativa de tornar a aplicação dos estudos mais claros, desenha o diagrama baseando-se na obra de Propp. –Descobri outra maneira de encarar os arquétipos — não como papéis rígidos para os personagens, mas como funções que eles desempenham temporariamente para obter certos efeitos numa história. Essa observação vem da obra de um especialista russo em contos de fadas, Vladimir Propp cujo livro *Morfology of the folktale* (Morfologia do conto popular) analisa motivos e padrões recorrentes em centenas de contos russos (VOGLER, 2006, p. 71).

Figura 1 – Funções desempenhadas pelos personagens.



Fonte: VOGLER, C. A jornada do Escritor, 2006, p. 50.

Assim, os formalistas, diferente de Aristóteles, não vão pensar os personagens a partir do caráter imitativo de homens melhores ou piores que a média, não é a índole ou a boa ação oriunda de seus caracteres que os define, e sim o modo como eles são inseridos na trama. A sua função.

Tabela 1

Antagonista	A esfera de ação do Antagonista (ou <i>malfeitor</i>), que compreende: o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói, e a perseguição.
Falso herói	A esfera de ação do Falso Herói, compreendendo também a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, sempre negativa, e, como função específica, as pretensões enganosas.
Doador	A esfera de ação do Doador (ou <i>provedor</i>), que compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.
Mandador	A esfera de ação do Mandante. Inclui somente o envio do herói (momento de conexão: B).
Princesa e o seu pai	A esfera de ação da Princesa (<i>personagem procurado</i>) e seu pai, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento. A distinção entre as funções da princesa e as de seu pai não pode ser absolutamente precisa. Cabe ao pai, geralmente, a proposição de tarefas difíceis, como ação que se origina de uma atitude hostil em relação ao pretendente. Além disso, costuma ser ele quem castiga ou manda castigar o falso herói.
Auxiliar	A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano, da carência o salvamento durante a perseguição, a resolução de tarefas difíceis, a transfiguração do herói.
Herói	A esfera de ação do Herói. Compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento. A primeira função caracteriza o herói-buscador, e o herói-vítima preenche as demais.

Para Propp, que analisa o conto folclórico russo, o que introduz o herói é uma função. “A função representa o ato de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (citado por TODOROV, 2008 p. 36). No caso da análise do conto folclórico russo, a função de *mediação* é a que insere o herói na narrativa, esta ocorre de maneira constante embora possa ocorrer dentro de um certo número de variabilidade.²⁷

O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência) no momento em que se tece

²⁷ Esta função de mediação pode variar nas seguintes ações: Feitura de um pedido, ou ordem ao herói, ser divulgada a notícia de um dano ou carência, mandarem-no embora ou deixar-lhe ir.

a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele (PROPP, 2001, p. 34).

Propp também nos legou a separação da trama em um paradigma formado de algumas constantes dentro das quais haveria um número fixo de variáveis possíveis. Ao todo seriam, 31 as funções narrativas, como se observa no quadro abaixo:

Tabela 2

Distanciamento:	Um dos membros da família sai de casa
Proibição	Impõe-se ao herói uma proibição
Infração	A proibição é transgredida
Delação	O vilão procura obter informações sobre o herói.
Armadilha	O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens
Conivência	A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo
Culpa	Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo
Mediação	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma Ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir
Consenso/ castigo	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família
Partida do herói	O herói deixa a casa
Submissão/ provação	O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico
Reação	O herói reage diante das ações do futuro doador
Fornecimento de magia	O meio mágico passa às mãos do herói
Transferência	Herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura
Confronto	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto
Herói assinalado	O herói é marcado (com uma cicatriz ou estigma)
Vitória	O antagonista é vencido
Remoção da culpa	O dano inicial ou a carência são reparados
Retorno do herói	Regresso do herói

Perseguição	O herói sofre perseguição no caminho de volta
Herói se salva	O herói é salvo da perseguição
Herói chega a salvo	O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país
Pretensão do falso-herói	Um falso herói apresenta pretensões infundadas
Provação	É proposta ao herói uma tarefa difícil
Execução do dever	A tarefa é realizada
Reconhecimento do herói	O herói é reconhecido
O desmascaramento	O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado
Transfiguração	O herói recebe nova aparência
Punição do antagonista	O inimigo é castigado
Núpcias do herói	O herói se casa e sobe ao trono

A análise gerou muitas outras reflexões, mas os estudos dessa vertente foram e continuam sendo fortemente criticados. Uma das acusações mais comuns advém do próprio caráter formal da análise. Mas, bem como coloca Leyla Perrone-Moisés, que traduziu para o Brasil *As estruturas narrativas*:

O conceito de modelo, fundamental para o estruturalismo, tem sido atacado como um conceito a-histórico, imobilista. Entretanto, devemos precisar que não é ao modelo em si que visa a análise estrutural. O modelo, assim como as distinções acima citadas é uma abstração com fins aplicativos. Procura-se, por exemplo, estabelecer o protótipo ele mesmo, mas para aplicá-lo a obras particulares. Cria-se pois, um movimento circular: das obras particulares extrai-se o modelo, que será em seguida aplicado a obras particulares (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 10-11).

2.2.3 O herói no monoito de Joseph Campbell

Mais de uma década depois de o grupo dos formalistas russos haver se dissolvido, por volta de 1949, Joseph Campbell publica *O herói de mil faces*, uma obra na qual analisa a forma por trás dos vários mitos fundadores das religiões e culturas, bem como grandes fábulas da literatura para mostrar que de Buda a Jesus, de Hércules a Jasão, todos os heróis se tornam heróis necessariamente passando pelas mesmas etapas. As bases principais de seu estudo já podem ser encontradas na estrutura narrativa de Vladimir Propp, em *A morfologia dos contos de fada*, mas o que Campbell faz, como suporte de outras teorias, principalmente a psicanálise de Freud e Jung, é extrair o que seria a estrutura básica de todos os mitos, não atendo-se, então, a um gênero específico. Assim, para Campbell, os mitos passam sempre pelo mesmo paradigma

não porque seja esta uma forma narrativa clássica, mas porque é destas etapas, e através de um mesmo arcabouço de símbolos, que os humanos organizam suas experiências psicológicas.

Em comparação aos formalistas, que já haviam identificado os padrões fixos dentro do conto folclórico, o que Campbell avança é no levantamento da história dos mitos inerentes às várias religiões e sociedades ocidentais e orientais e os aproxima dentro dos princípios dos símbolos. Ou seja, aí está não mais uma análise que leva em conta a estrutura ou o padrão linguístico, mas o arcabouço simbólico do qual estes mitos estão imbuídos. Campbell utiliza a denominação de monomito ao tratar desta estrutura, um termo emprestado de Joyce, segundo o qual todos os grandes mitos-fundadores contém um mesmo número de imagens universais.

Apesar de também dividir a fábula em três etapas (também, como Aristóteles), a forma do monomito é mais específica em relação ao começo meio e fim. Nesta estrutura, o começo é necessariamente a partida, o meio a iniciação e o fim retorno do herói. Além disso, visualmente, a estrutura do monomito é circular, já que o retorno é sempre essencial para a trama (CAMPBELL, 1997). A jornada do herói se completa no mito cosmogônico: uma estrutura na qual o herói deixa seu mundo comum e parte para um mundo extraordinário, para depois retornar a ele com um elixir que restaura a sociedade. Diferente da tragédia, que purga as emoções pela piedade, pelo terror, a fábula da jornada do herói promove a catarse, mas redime o herói.

Sobre isto, o próprio Campbell compara a composição do mito com a da Tragédia esboçada por Aristóteles retomando a Arte Poética para concordar sobre a necessidade de relegar ao final feliz um estatuto de menor grandeza. Afinal, este viria a ser uma falsa representação “[...] o mundo, tal como conhecemos e o temos encarado – produza penas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos” (CAMPBELL, 1997, p. 15). A catarse trágica, que purifica pela piedade e pelo pavor, nos compraz pela morte. A morte é a lógica, e seu reconhecimento, “essa mudança da nossa ênfase para a vida universal que palpita e celebra sua vitória no próprio beijo da nossa aniquilação esse *amor fati* ("amor ao destino"), que é, inevitavelmente, a morte, constitui a experiência da arte trágica; aí reside o prazer que ela traz, seu êxtase redentor” (p. 16).

Assim, por este raciocínio, seria natural desprezar os contos de fada com seus –e foram felizes para sempre, bem como os mitos da eternidade celeste. Mas, sobre isso, Campbell argumenta que este raciocínio poderia advir do desconhecimento acerca das fábulas maravilhosas, pois nas realidades descritas no conto de fadas, no mito e nas divinas comédias de redenção embora o final feliz exista, ele não extingue a presença da morte, apenas continua

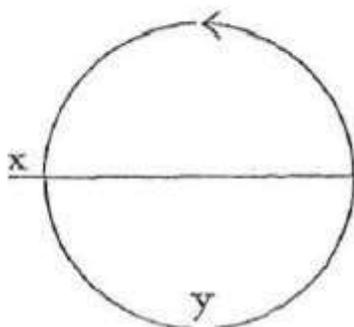
mesmo depois deste advento pressupondo um renascimento de alguma ordem.

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. O mundo objetivo permanece o que era; mas, graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação. Onde antes lutavam a vida e a morte, agora se manifesta o ser duradouro – tão indiferente aos acasos do tempo como a água fervente num pote o é para com o destino de uma bolha, ou como o cosmos com relação ao aparecimento e desaparecimento de uma galáxia (CAMPBELL, 1997, p. 17).

Assim, na concepção de Campbell, não está errado o raciocínio da purgação dos sentimentos na catarse, da elevação que advém da morte em uma história. A morte, de fato, compõe, junto com a comédia, este percurso redentor. Nela está a destruição das formas e do nosso apego às formas; na comédia está a alegria inexaurível, selvagem e descuidada da vida invencível. Em consequência, tragédia e comédia são termos de um único tema e de uma única experiência mitológica, que as inclui e que é, por elas, limitada: a queda e a ascensão (*kathodos* e *anodos*), que juntas constituem a totalidade da revelação que é a vida, e que o indivíduo deve conhecer e amar se deseja ser purgado (*katharsis* = *purgatório*) do contágio do pecado (desobediência à vontade divina) e da morte (identificação com a forma mortal).

O que está ao fundo dos mitos do herói, da jornada de renovação, é o percurso padrão da aventura mitológica do herói, é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito.

Figura 2 – Ciclo cosmogônico



Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

Fonte: (CAMPBELL, 1997, p. 18)

Para Campbell, este ciclo, esboçado pelo herói e dividido em três fases, é composto sempre das seguintes etapas:

Tabela 3

Chamado à aventura	Um erro — aparentemente um mero acaso — revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Neste estágio, um arauto pode anunciar com sua aparição, um "chamado da aventura" que está implícito na crise que levou ao seu aparecimento.
Recusa do chamado	Com grande frequência, bem como acontece na maior parte das vezes na vida real, o chamado não obtém resposta do herói que, aprisionado por alguma condição (a cultura, o tédio, o trabalho), perde seu poder afirmativo e prefere ficar onde está e sendo punido com isso.
Auxílio sobrenatural	Para os que não recusaram o chamado, ou mesmo para os que chegaram a hesitar, o primeiro encontro da jornada se dá com uma figura protetora, que representa o poder benigno do destino (uma anciã, um mago) e que fornece ao aventureiro ensinamentos e amuletos que o protegerão das forças com as quais ele deverá deparar-se.
Passagem pelo 1º limiar	O herói deverá deparar-se com uma barreira, um território (físico ou metafórico) no qual pretende entrar, mas cujos portões estão protegidos por um guardião que tem como característica um aspecto de proteção. É melhor não desafiar o vigia dos limites estabelecidos. E, no entanto, somente ultrapassando esses limites, provocando o outro aspecto, destrutivo, dessa mesma força, o indivíduo passa, em vida ou na morte, para uma nova região da experiência.
Ventre da baleia	A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu. Esse motivo popular enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto aniquilação.
O caminho de provas	Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região.

O encontro com a deusa	A aventura última, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos, costuma ser representada como um casamento místico (hierógamos) da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do
	Mundo. Neste ponto, o herói entra em contato com uma figura feminina (É a mãe, a irmã, a amante, a noiva) e que representa tudo o que o mundo possui de sedutor. Todavia, a imagem recordada não é de todo benigna; se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados, mas se ele a vir com olhos inferiores, reduzindo também suas condições, ela o destruirá.
A mulher como tentação	A mulher torna-se símbolos, não mais de vitória, mas de derrota. Nesse momento, um sistema ético monástico-puritano, que nega o mundo, transfigura todas as imagens do mito. O herói não pode mais permanecer inocente diante da deusa da carne; pois ela se tornou a rainha do pecado.
A sintonia com o pai	O herói deverá agora encontrar-se com forças masculinas representadas pelo pai, pelo deus ou pela figura que requer ordem e proações. Com frequência, trata-se de uma ação intimidadora que requer o abandono do apego ao próprio ego em prol do cumprimento dos deveres que existem para o bem coletivo. O pai é, assim, para o filho, o símbolo da futura tarefa, e o sacerdote iniciador. Duro, pois não pode oferecer as chaves ao aprendiz despreparado, porém misericordioso.
A apoteose	O herói, depois de testado pelas forças feminina, que o poderiam aprisionar e as forças masculinas, que o poderiam aniquilar, adquire a compreensão maior que o afastam, de vez de todas as decepções e extirpam dele o desejo e a hostilidade podendo, enfim ampliar seu horizonte de percepção para o mundo em geral e se enche de compaixão pelos seres.
A bênção última	Vencidas as provas, e tendo extirpado seu lado negativo, ao herói é concedida a compreensão maior sobre o seu próprio mundo.

Retorno	
A recusa do retorno	Com frequência, uma vez adaptado ao mundo mágico e essencialmente distante do mundo comum, o herói pode optar por manter a si mesmo onde está pois já teria perdido o poder de comunicação com seus semelhantes no mundo comum.
A fuga mágica	O herói pode, também, encontrar-se impossibilitado de voltar. Neste caso, o mesmo empreende uma fuga, ajudado por seus amuletos.
O resgate com auxílio externo	Quando a ligação com o mundo comum não foi totalmente perdida, o herói pode ser resgatado do mundo mágico pelos seus semelhantes.
A passagem pelo limiar do retorno	Mais uma vez, a travessia do limiar é um momento dramático no qual os aprendizados do herói serão testados. Esta travessia pode representar a perda dos dons atingidos no mundo mágico.
Senhor dos dois mundos	O ultrapassar do limiar torna o herói senhor do mundo mágico, mas também do mundo comum. É com isto que o herói pode devolver para sua comunidade o que conseguiu: seja isto um elixir, ou uma compreensão maior sobre os problemas que o cercava.
Liberdade para viver	O herói adquire a liberdade longe das amarras que o prendiam antes da jornada

2.3 A ESTRUTURA NARRATIVA E O HERÓI NO AUDIOVISUAL

2.3.1 O memorando Vogler e os manuais de roteiro

Os estudos de Campbell tornaram-se especialmente populares nos Estados Unidos. Sua leitura sobre os mitos que atravessavam gerações, sonhos, e que repetem-se e renovam-se sempre no imaginário, ao serem postos em observação na obra *O herói de mil faces*, acabaram gerando um paradigma espectral aplicável à maior parte das narrativas clássicas, não apenas às mitológicas, não apenas às literárias e muito menos, como aconteceu com os estudos de Propp, a um gênero específico. À época, com o crescimento da indústria cinematográfica e do cinema narrativo, vários roteiristas, ávidos na busca pela universalidade de suas histórias, passam a recorrer à obra de Campbell para melhor esboçarem suas histórias, e que, não deixando de ser originais, não desprezavam, também, todo o arcabouço do imaginário mítico.

Foi o que aconteceu com George Lucas que, à época, queria contar uma história que fosse, ao mesmo tempo única e universal, compreensível e com suficiente apelo. Lucas recorre, então, ao monomito de Campbell e, em 1977, sob o nome de *Star Wars*, estreia nas telas uma

grande saga interestelar que conta a jornada de Luke Skywalker, sua busca para tornar-se herói, vencer o lado negro da força, e salvar o universo.

Mas, o maior responsável pela popularidade dos estudos de Campbell para a aplicação em histórias que pudessem se tornar comercialmente rentáveis foi Christopher Vogler. Ele demonstrou, a partir da elaboração de um manual prático, que os estudos do monomito possibilitam uma forma eficaz não só para a produção de roteiros, mas também para identificar possíveis falhas na narrativa e prevenir casos menos bem-sucedidos de histórias. Vogler, formado em cinema, era executivo dos estúdios Walt Disney que, na época, viviam um período de sucessivas baixas de bilheteria com filmes como *O cão e a raposa* (1981), *O caldeirão mágico* (1985), *O ratinho detetive* (1986), *Oliver e sua turma* (1988) e nenhum deles tendo atingido o sucesso com o qual os estúdios estavam acostumados. Assim, numa tentativa de resgatar os índices de bilheteria de antes para os longas, Vogler redigiu e fez circular um memorando interno, o *Guia Prático para o Herói de Mil Faces*, também conhecido como –“Memorando Vogler”, para que, a partir dele, os roteiristas pudessem identificar e produzir histórias de sucesso garantido.

Vogler propõe aplicações práticas ao que antes estava apenas destinado à crítica ou à análise. Apesar de não haver pretensões maiores, um dos saltos teóricos que Vogler atinge em relação aos seus predecessores é a não-obrigatoriedade da sequência. Qualquer elemento da Jornada pode aparecer em qualquer lugar da história e, apesar disso, fazer o mesmo sentido. “Todas as histórias compõem-se com os elementos da Jornada do Herói, mas as unidades podem se arrumar em praticamente qualquer ordem, para servir às necessidades específicas da sua história” (VOGLER, 2006, p. 229).

Vogler, em seu roteiro, empenha-se na análise dos filmes de sucesso e separa didaticamente o manual em duas partes: na primeira, trata dos arquétipos. A nomenclatura aqui derivando de uma identificação com os estudos míticos de Campbell, mas ainda usando os princípios da escola formalista russa ao acreditar nas funções que cada personagem possui na história.

O que veio a seguir foram os filmes *A pequena sereia* (1989), *Bernardo e Bianca na terra dos cangurus* (1990) e *A bela e a fera* (1991) e *Aladim* (1992). Todos eles seguindo a formatação clássica de jornadas do herói. O –Memorando Vogler simplifica as 17 chaves determinadas por Campbell em 12 estágios da saga e, segundo o autor, alguns nomes e etapas são simplificadas para melhor se adequar por correlação às situações cinematográficas das míticas. No prefácio da edição original, Vogler reafirma o potencial pedagógico e de arrebatamento da jornada do herói:

A Jornada do Herói não é uma invenção, mas uma observação. É o reconhecimento de um belo modelo, um conjunto de princípios que governa a condução da vida e o mundo da narrativa do mesmo modo que a medicina e a química governam o mundo físico. É difícil evitar a sensação de que a Jornada do Herói existe em algum lugar, de algum modo, como uma realidade eterna, uma forma ideal platônica, um modelo divino. Deste modelo, cópias infinitas e altamente variadas podem ser produzidas, cada uma repercutindo o espírito essencial da forma (2006, p. 11).

É o próprio Vogler que faz a seguinte correlação:

Tabela 4

Paradigma Vogler	O herói de mil faces
Mundo Comum Chamado à Aventura Recusa do Chamado Encontro com o Mentor Travessia do Primeiro Limiar	Mundo Cotidiano Chamado à Aventura Recusa do Chamado Ajuda Sobrenatural Travessia do Primeiro Limiar Barriga da Baleia
Testes, Aliados, Inimigos Aproximação da Caverna Oculta Provação Recompensa	Estrada de Provas Encontro com a Deusa A Mulher como Tentação Sintonia com o Pai Apoteose A Grande Conquista
Caminho de Volta Ressurreição Retorno com o Elixir	Recusa do Retorno Voo Mágico Resgate de Dentro Travessia do Limiar Retorno Senhor de Dois Mundos Liberdade de Viver

Fonte: VOGLER, 2006, p. 34

Para Vogler, o protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só o conduzam para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas. E assim, Vogler separa oito arquétipos presente nas jornadas (sombra, guardião de limiar, herói, mentor, camaleão, arauto, pícaro), determina as várias faces que cada um deles pode assumir na personalidade dos vários tipos de heróis (solitários, voltados para o grupo, catalisadores, anti-heróis). Ele explica, também, que nada impede um personagem predominantemente picaresco, por exemplo, ou o arauto da história, de ter traços heroicos. “Idealmente, todo personagem bem redondo deveria manifestar um toque de cada arquétipo, porque os arquétipos são expressões das partes que compõem uma personalidade completa” (2006, p. 56).

2.3.2 Estrutura da narrativa: o roteiro como base estrutural

Se pudemos, até aqui, dizer que a linguagem do audiovisual nasce com a montagem, podemos também dizer que o enredo, a trama no audiovisual, nasce no argumento e desenvolve-se no roteiro. Syd Field define que um roteiro de um filme é o que estrutura a sua ação dramática pois contém em si a história ordenada em imagens, diálogos e descrições. Esta ordem (estrutura linear de começo, meio e fim) é a forma do filme.

Para entender a dinâmica da estrutura, é importante começar com a própria palavra. A origem latina de estrutura *structura*, significa “construir” ou “organizar e agrupar elementos diferentes” como um edifício ou um carro. Mas há outra definição para a palavra estrutura, que é o relacionamento entre as partes e o todo (FIELD, 1995, p. 2).

Se para construir uma narrativa audiovisual é necessário contar uma história com imagens, no caso dos documentários, docudramas, e demais formas de narrar o real, essa tessitura ganha um novo viés. Para Dancyger (2003), os narradores pessoais (ou entrevistados) fornecem textura emocional à narrativa e o fazem partir de memórias, cartas, diários e histórias orais que podem ser utilizadas. Ao analisar o documentário *The long way to home* (1997), sobre vítimas do holocausto desde o fim da segunda Grande Guerra até a fundação do Estado de Israel, o autor observa a importância deste recurso. “Os entrevistados oferecem descobertas profundas do estado emocional dos sobreviventes. Com frequência, atores são usados para apresentar trechos confessionais de narração” (DANCYGER, 2003, p. 350).

Para organizar a história num eixo narrativo com início, meio e fim e atender ao propósito de despertar emoção, entretanto, faz-se necessário encadear todos os elementos em uma unidade: depoimentos, entrevistas, material de arquivos, clips musicais, cenas interpretadas por atores, fotos, gravações sonoras, etc., precisam formar um conjunto coerente diante das diversas possibilidades e das diversas histórias que poderiam ser contadas sobre aquele assunto.

No entender de Field (1995), o roteiro deve ser baseado nas necessidades dramáticas da história. Sobre esta observação, Dancyger, ao falar sobre as ideologias do documentário, dá mostras que as premissas do roteiro de ficção são adaptáveis também para narrar o real:

[...] nos filmes de Flaherty sobre a vida nas ilhas de South Sea e Aran e nos igarapés da Lousiana, Flaherty escolhe objetos reais, mas o elenco é filmado e dirigido para servir à sua sensibilidade em vez de filmar o que ele encontrou nessas extensas locações (DANCYGER, 2003, p. 340).

2.3.3 O roteiro na organização dos elementos dramáticos

No caso dos docudramas e de alguns documentários, o recurso da à dramatização de cenas pode vir a contribuir para criação de uma realidade que se pretende representar. Mas esta realidade, por tratar-se de uma construção, depende da montagem e do planejamento, para atingir seus objetivos. A interpretação dos eventos, a carga dramática que deverá conter as cenas com atores, texto, cenário etc., nascem, portanto, de uma necessidade que fica definida no roteiro. Em entrevista ao jornal O Globo, o roteirista do programa, George Moura, afirma que, depois do trabalho de pesquisa, e uma vez que se estipula que estrutura terá o docudrama, é que é dado início o trabalho de escrever as cenas que serão interpretadas por atores.

Que história será encenada? Esta história precisa ter apelo popular ao ser roteirizada. O roteirista do episódio de *por toda minha vida* afirma, na mesma entrevista, que estas necessidades são observadas desde o momento em que se escolhe quem serão os biografados do programa. Segundo ele, o critério mistura a relevância artística do homenageado e a existência de uma biografia que tenha forte comunicação com o público.

Sobre essas escolhas, Vogler relembra a contribuição de Joseph Campbell para a arte da narrativa: “Ele descobriu que todas as narrativas, conscientemente ou não, seguem os antigos padrões do mito e que todas as histórias [...] podem ser entendidas em termos da Jornada do Herói” (VOGLER, 2006, p. 48). Assim, automaticamente, essas histórias dependeriam, para seu sucesso, do paradigma de uma forma estruturalmente rígida.

Em seu manual para roteiristas, Syd Field defende que os fatos dão apoio ao roteiro, e não o contrário. Ao aplicar, novamente, este conceito para o caso de *Por toda a minha vida*, entendemos que apesar de ter havido na biografia do homenageado fatos tão ou mais importantes que os destacados no programa, o que entra na narrativa é, somente, o que contribui para o desenvolver desta jornada já pré-determinada pelo paradigma e a escolha dos homenageados é a primeira etapa desta construção.

Neste caso, em que o biografado foi o cantor brasileiro Renato Russo, o paradigma pode ser aplicado pois o cantor ganhou status de “herói nacional”, cuja trajetória, cheia de altos e baixos, pode enquadrar-se perfeitamente ao modelo revelado por Campbell.

Sobre este modelo o que Vogler discute, citando Campbell, é universalidade da fórmula, as várias possibilidades do mesmo paradigma, e os motivos da sua eficácia: o fato do mito do herói ser o tema mais persistente da tradição narrativa oral e escrita. “Campbell descobriu que todos eles, basicamente, são a mesma história, contada e recontada infinitas vezes, em infinitas variações” (VOGLER, 2006, p. 48).

Ao adotar um herói como protagonista de uma saga a ser desenrolada, ela é construída pelos seguintes momentos que Campbell denomina “chaves”: primeiro o herói é mostrado no mundo comum, com seu cotidiano e as pessoas que o cercam. Segue-se o segundo momento, no qual o protagonista é chamado à aventura, um momento em que ficam claros os objetivos que movem o herói na trama. Há, em seguida, a relutância em atender ao chamado, quando ficam claras as limitações e pontos fracos do protagonista que, em seguida, deverá encontrar-se com um mentor que o guiará a superar seus limites.

Assim, as chaves seguintes serão, necessariamente, a travessia do primeiro limiar, quando o herói finalmente vence seus medos e assume sua missão, a fase dos testes e alianças, que leva ao cruzamento de um segundo limiar, onde enfrenta uma provação e ganha sua recompensa.

Há ainda, depois disso, um momento anticlímax no qual o herói morre, simbolicamente, mas que, depois, reunindo todas as suas forças e beirando o impossível, o herói renasce, vitorioso e retorna ao mundo comum trazendo consigo o elixir, a bênção ou contribuição de sua jornada.

No capítulo 4, mostraremos, rapidamente, como todos estes elementos estão presentes no roteiro de *por toda minha vida* e é justamente para compor esta linha dramática que foram feitas as dramatizações com atores.

CAPÍTULO 3

3.1 O MELODRAMA E O MODO DO EXCESSO

Foi por volta de 1790 que ficou proibido que se professassem diálogos nas peças que eram apresentadas em palcos oficiais da Europa. E também foi deste ponto que um novo tipo de espetáculo, mais adaptável ao público não-letrado – composto por música, pantomina e falas – passou a ganhar os teatros populares (SINGER, 2001). Sobre eles, regia um modo de organização da narrativa, muito próprio: começa-se com a perseguição dos bons, que, passivos, lhes cabe tentar a defesa e a justiça, e encerra, quase sempre, num tipo de restauração do mundo (HUPPES, 2000). Mas aí tratava-se de uma restauração de mundo diferente do que se operava no gênero épico, na tragédia grega, ou mesmo do que acontecia nos contos folclóricos russos ou nos mitos.

Neste teatro, o herói não retornava ao seu próprio mundo mudado e com um elixir. E se pensássemos, seguindo as proposições de Howard e Mabley (2002) de que o protagonista é sempre aquele que determina a ação, que toma as decisões e aquele que mais se transforma ao longo da história,²⁸ poderíamos acabar concluindo que, no enredo dessas peças, que eram encenadas no fim do século 18, na Europa, o protagonismo era dado ao vilão. Pelo menos é isto que ressalta a análise de Barbero (2008) e de Huppés (2000): no melodrama, o herói normalmente seria muito mais perseguido que perseguidor. E, na restauração do mundo, ao fim da narrativa, é ele, o vilão, quem é transformado. A vilania é quem vai reconhecer, ao fim, as virtudes do herói e converter-se.

Naturalmente, se se tratava de um teatro popular, voltado a todos os públicos, inclusive os não-letrados, era preciso, nele, reforçar estratégias para que a narrativa fosse facilmente compreensível. Assim, havia o exagero em cena, a obviedade, a reiteração de tudo o que era mostrado; e essa estética, essa estrutura de formulação, este mundo hiperbólico de um herói que mais sofre ações do que promove ações, oportunamente, viriam a acarretar teatros lotados, e um público que, arrebatado, vibrava e era levado às lágrimas.

É assim que surge o que hoje compreendemos como um gênero, o melodrama, e como um modo de expressão, o melodramático. Sobre o qual nos debruçaremos neste capítulo. É importante tecer sobre ele algumas considerações para que possamos formular com mais

²⁸ Examinando qual é a real protagonista no filme *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), Howard e Mabley pensam nas formas de determinação do protagonista: –Em geral o teste para se determinar quem é o protagonista é identificar qual o personagem responsável pelas decisões que impelem a história para a frente, mas mesmo aqui temos um pouco de dificuldade [...], de modo que devemos examinar, a seguir, qual personagem passa por maiores mudanças (HOWARD e MABLEY, 2002, p. 310-311.)

propriedade algumas categorias de análise que nos ajudarão a refletir o docudrama e sua estrutura, objetivo central desta dissertação.

Partindo do senso comum, poderia se pensar neste escopo do melodrama como um gênero que é reconhecidamente popular, muitas vezes valorado como inferior, que se relaciona imediatamente às lágrimas daqueles que o assistem ou que o leem e que, dessa forma, tenderia a ser alienante e superficial. É uma concepção bastante empregada para a crítica generalista. A ideia de que o melodrama é uma vertente do popularesco, que tem uma narrativa de superfície, que suas tramas são maniqueístas e que sua estética prima pelo excesso e o pelo óbvio. Não é de se admirar quando, visto assim, quase sempre o adjetivo que se relacione a ela, o melodramático, possua um caráter pejorativo. Ainda mais se está se referindo às narrativas do real onde, espera-se, seria o lugar da contenção e da sobriedade.

Mas, o que se pode dizer se observarmos características como essas, o famigerado embate entre virtude e vilania e um pendor ao excesso, em obras que estão fora da indexação do melodrama? Obras como as de escritores como Balzac, Henry, James e Dostoiévsky, ou em diretores como Won Kar Way, Fassbinder, e Lars Von Trier? Com personagens colocados em um tal ponto de interseção entre duas forças éticas e primárias, que, às encenações, são conferidas uma carga de significados que remetem justamente à quebra dessas forças.

Ou, ainda, o que nos resta deste mesmo conceito se pensarmos que, apesar de ser afirmado como popularesco e alienante por uma certa linha de pensamento, o melodrama, possui em seu cerne um potencial revolucionário, e carrega um certo tipo de *populismo*²⁹ que como encenação liga-se aos ideais da Revolução Francesa, à concepção de um mundo laico e de livre mercado e que, em sua origem, era voltado para todas as camadas da sociedade e não somente às mais baixas?

²⁹ Esta tese está em Ben Singer (2005) que apesar de relacionar o melodrama ao movimento da Revolução Francesa, faz uma ressalva com relação aos ideais burgueses que despontam neste momento. –Em certa medida, melodrama pode ser considerado como um índice do real empoderamento popular após a Revolução Francesa. Seu contexto psicossocial, no entanto, era mais complicado, no entanto. Para muitas pessoas, as convulsões sociais da modernidade - a erosão da tradição feudal e da autoridade religiosa e a ascensão do capitalismo moderno - foram mais ansiosas, tensas e opressivas do que que elas esperavam. Melodrama transmitiu as inseguranças gritantes de uma vida moderna, em que as pessoas viram-se "impotentes e sem amigos" em um mundo pós-sagrado, pós-feudal, "desencantadas" e tomadas de culpa moral ambivalente e vulnerabilidade material. A partir desta perspectiva, melodrama era menos sobre um populismo liberal emergente do que sobre os anseios de uma sociedade que experimenta a desordem moral, cultural e socioeconômico sem precedentes! No original: –To a certain extent, melodrama can be regarded as an index of actual popular empowerment after the French Revolution. Its psychosocial context was more complicated, however. For many people, the social upheavals of modernity - the erosion of traditional feudal and religious authority and the rise of modern capitalism - were more anxious, unsettling, and oppressive than they were empowering. Melodrama conveyed the stark insecurities of a modern life in which people found themselves "helpless and unfriended" in a postsacred, postfeudal, "disenchanted" world of moral ambiguity and material vulnerability. From this perspective, melodrama was less about an emergent liberal populism than about the anxieties of a society experiencing unprecedent moral, cultural, and socioeconomic disarray! (2005, p. 132-133).

Ou, ainda, que, na sua função estética, dentro do mundo pós-sacrado, o melodrama vincula-se, em sua raiz, à conformação de uma sensibilidade moderna, e viabiliza um pacto de intimidade que acaba por ser fundador de boa parte dos documentários contemporâneos como *Edifício Master*, *Passaporte Húngaro*, *Estamira*, *Ônibus 174* e *A Pessoa é para o que nasce*, como nos mostra, em seu estudo (BALTAR, 2007).

Neste capítulo da dissertação, a ideia é explorar melhor o conceito de melodrama e o modo melodramático para melhor compreender algumas das questões centrais acerca deste trabalho: o relacionamento entre a atitude documentária e atitude dramatizada na narrativa do *Por toda minha vida*. Acreditamos que, visto como um filtro, o melodrama nos ajuda a entender como os ecos desta elaboração dramática tão rechaçada por um segmento do público e alguns estudiosos está, ao fim, no cerne da sensibilidade moderna, da fundação dos dilemas morais depois do abalo da igreja no papel centralizador e da monarquia, trazendo o homem, e sua tempera moral, para o centro do universo, tanto como causador do caos como restaurador da ordem.

O melodrama nos ajuda a entender certas chaves que disparam o gatilho da comoção. Chaves, estas, como visto no capítulo anterior, capazes de elaborar no espectador uma certa experiência catártica. E, no caso do modo melodramático, essa catarse imprime uma moral explícita, no caso dos melodramas canônicos, ou oculta, para usar um termo de Brooks (1995), no caso das narrativas que apenas atravessam o imaginário melodramático. Uma pedagogia moralizante cujo cerne se alinha ao tal objetivo formal do docudrama (LIPKIN, 1999), restaurar o caos através da narrativa, e às bases do que Souza (2004) denomina “nfotemento”, ou seja: vai entreter e, se possível, também educar.

O melodrama vai trabalhar uma comoção deliberada que estará também, posteriormente, relacionada à desvalorização do gênero, pois “As lágrimas derramadas opõem-se à análise, e a fria razão é negligenciada em proveito do sentimento” (VINCENT-BUFFAULT, 1988, p. 284), no meio do séc. XIX. Mas que permanece como pedagogicamente estratégico no mundo da modernidade, influenciando várias formas narrativas.

Nesta dissertação, partimos da chave melodramática e sua pedagogia das sensações para melhor investigar a estruturação narrativa do docudrama. Se vimos no capítulo anterior que as narrativas de ficção costumam se articular de uma maneira que provoque, e desperte no seu leitor, a catarse, podemos pressupor, também que há vários modos catárticos, do riso, às lágrimas, e podemos pensar em diferentes gradações, também, desses efeitos, que são gerados de maneira intencional a partir de chaves e modos estruturantes.

Do melodramático ao melodrama

É sempre mais fácil pensar a partir do adjetivo e dizer: “esta cena é melodramática”, ou “esta é uma ideia romântica”, ou ainda “esta é uma arquitetura barroca”. E normalmente é assim porque, implícito no adjetivo, estão características que foram cristalizadas pelo senso comum sobre o substantivo que este adjetivo deriva, ou seja, do melodrama, do romantismo ou do seiscentismo. Ainda que, dessa forma, muitos equívocos atravanquem o discurso e, por isso, seja para as ciências, e em especial para as ciências humanas, tão importante dissecar o que há por trás de cada uma dessas denominações e paradigmas.

Se dizemos, por exemplo, que uma arquitetura é barroca, remetemos imediatamente a uma época, a um pensamento marcado pela dualidade entre luz e trevas. Logo, seu adjetivo pode querer ressaltar o excesso de sombras, de rebuscamento em uma determinada estética ainda que esta não seja, a priori, oriunda do período barroco. Mas, do que falamos, exatamente, quando evocamos um certo modo melodramático?

Quase sempre o modo melodramático nos leva a alguns conceitos-chave. Dizemos “esta cena é melodramática”, ou “esta atitude é melodramática” quando algo nela está sendo pautado pelo excesso. Melodramático seria então algo além do “comovente”, talvez mais óbvio, e também – e aqui incorremos em outro adjetivo que merecerá ser retomado – teatral. Um excesso de virtude, um excesso de vilania, um excesso de lágrimas, de injustiças que precisam ser detidas. O melodramático se faria quando a diferença entre bem e mal é, não apenas evidente, mas também vertiginosamente discrepante. Enfim, são características que, de uma forma ou de outra, cristalizam e aderem ao substantivo melodramático: a eterna relação entre melodrama e um trinômio de palavras-chave: teatralização, excessos e lágrimas.

De fato, bem como coloca Baltar (2007), o melodrama canônico,³⁰ junto ao grotesco, ao terror, o erótico e o fantástico é exatamente isso: uma matriz popular e vincula-se ao excesso e este seria o grande denominador comum a respeito do melodrama: uma matriz que todos reconhecemos, que está bastante firme na nossa experiência estética, mas que, ainda assim, é tão difícil de definir com acuidade.

Na primeira ponta do trinômio, a teatralidade, está justamente sua origem e apogeu, pois é nos palcos que o melodrama vai se consolidar como gênero, como veremos mais adiante. Sobre o excesso, de fato, neste gênero, todas as instâncias (a música, os diálogos, as ações) repetem e reiteram aquilo o que poderia estar em apenas uma delas. Pautada no óbvio, um óbvio que, aqui, não é dito de forma pejorativa, mas para ressaltar um regime expressivo, que é

³⁰ A autora, emprega o termo –melodrama canônico| quando se refere ao melodrama clássico.

estratégico, e permite que seu espectador reconheça, de pronto, a moral da história para formar um vínculo com ela, sem reservas. E, para fechar o trinômio do arcabouço, as lágrimas: o melodrama, ao não permitir distanciamentos, prima por levar sua plateia, mais do que à empatia, ao engajamento.

O excesso parece ser, afinal, o grande denominador comum sobre o melodrama. Está ligado aos exageros teatrais na encenação dos personagens, e, também, à adesão e às consequentes lágrimas vertidas pelo público que assiste à atuação. Se pensarmos neste excesso a partir do conceito das matrizes culturais, formuladas por Martin-Barbero (2008), é possível alinhar o melodrama a outra gama de narrativas dentro da mesma matriz popular: o erótico, o terror, o grotesco e o fantástico. Narrativas que advêm das mais variadas ordens: desde os espetáculos de feira até as literaturas de cordel e o folhetim e que são, grosso modo, narrativas que primam por provocar a sensações intensas em seu público.

O excesso significa também que não basta que o público identifique-se e compreenda a trama, é preciso que desfaçam-se os distanciamentos. É preciso fluir e fruir com a narrativa – este conceito, fluir e fruir, é essencial na pedagogização das sensações que o melodrama vai empreender. Um exemplo claro, para pensarmos nisso a partir de um caso limítrofe, e noutra gama, também estruturada no excesso, são, na contemporaneidade, os filmes de terror e o grau de envolvimento que requerem: é preciso gritar, junto. Assustar-se. Engajar-se naquilo.

É importante traçar essas matrizes para melhor compreender o papel estratégico das narrativas em modos de excesso, pois é este aspecto que as liga a um movimento central, no contexto de formação da subjetividade moderna, de pedagogização das sensações.

Tal sentido pedagógico se afirma em dois movimentos: de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensorio sentimental e, de outro, um certo sentido de pedagogização, e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade. Nesse sentido, o modo de excesso deve ser pensado como as específicas articulações da narrativa de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia (BALTAR, 2007, p. 91).

É neste sentido, como nos explica Baltar, que funciona a questão da reiteração constante das instâncias da narrativa. Tudo o que está mostrado, visualmente, está também dito, presentificado e explícito. E quando isto acontece, quando todas as instâncias narrativas – texto, atuação, disposição dos corpos, música – são direcionados para uma mesma função temos aí esta atuação posta a serviço de uma obviedade estratégica, é um modo de organizar a narrativa em torno do excessivo, e que toma corpo, na maioria das vezes, de maneira exuberante e espetacular.

Isto é especialmente eficaz nessas matrizes, pois alimentam os desejos de circulação e consumo no sujeito moderno. Ao aproximar o melodrama destas outras narrativas populares, convém observar a permanência dos seus repertórios como gêneros narrativos e são essas recorrências estratégicas que, são fundamentais para um processo amplo de ativação de um universo e de um saber sensório-sentimental.

A permanência do seu repertório e as estratégias para a mobilização do público ligadas a uma matriz do excesso são cruciais quando relacionadas à noção de imaginação melodramática, pois todas essas questões, enquanto imaginação, se atravessam derivando desta matriz cultural. Por isso, antes de realizar uma breve historicização do melodrama como gênero propriamente dito, é preciso entender melhor o conceito de imaginação melodramática, que aqui nos é especialmente caro, e os argumentos que o cercam.

Martín-Barbero, que pensa o melodrama a partir da influência que este exerce nas narrativas massivas e hegemônicas na América Latina, questiona, por exemplo, a recorrência do gênero que traz, quase sempre como protagonista, o vilão aristocrata que espolia o espaço da inocência do povo.

Trabalhando não a partir do exterior e menos ainda como os "verdadeiros" protagonistas de um drama em que o *pobre* povo não seria outra vez mais do que o coro. E o coro se rebelou há muito tempo. Depõe sobre essa rebelião, muito a seu modo, o desconcertante prazer que as pessoas do povo continuam a procurar no melodrama. "Que tipo de masoquismo de massa, ou que comportamento de classe suicida pode explicar tal fascínio?", pergunta-se Michel Mattelart, que responde com outra pergunta: "Será possível que o poder das indústrias culturais não resida inteiramente nos temas que tratam, nas anedotas que apresentam, que não seriam senão epifenômenos da mensagem transmitida?" Começamos a suspeitar que a força da indústria cultural e o que dá sentido a essas narrativas não se encontra apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário (2008, p. 308, grifo do autor).

Já autores como Brooks (1995) e Elsaesser (1987), quando alargam o conceito de melodramático para além do que se indexa como gênero, e sim como uma forma de percepção de mundo. Propõem também pensar a partir de uma conotação político-filosófica da modernidade. Este modo de percepção do mundo, que se pauta no excesso – e em tudo o que este implica – sobretudo no que diz respeito à constituição de um saber que se contrapõe ao racionalismo, dentro de seu contexto, nos permite pensar sobre a eficácia das narrativas enquanto agentes da percepção e da experiência da realidade.

As narrativas desta matriz popular – marcaram a constituição de uma imaginação melodramática e, a partir disso, do melodrama – vinculam-se ao contexto de um mundo instável, dessacralizado, e, no contexto da Europa ocidental, é possível reconhecer a

constituição desse mundo novo a partir da Revolução Francesa e de seus desdobramentos. Este raciocínio está em Brooks (1995), em Xavier (2003), em Huppés (2000) e Singer (2001) quando estes autores analisam as raízes históricas do melodrama.

Já Martin-Barbero (2001) procura traços desse contexto em períodos anteriores, em pelo menos dois séculos antes do século XVIII, a partir da relação do melodrama com o narrador benjaminiano. Barbero parte da semelhança entre o narrador do melodrama com o dos contos e lendas populares. Este enfoque, em Barbero, é coerente com seus pontos de partida, sobretudo por vincular o melodramático nas narrativas da América Latina com seu projeto maior, o de considerar, fundamentalmente, as permanências que embasam a própria noção de matriz cultural. De qualquer maneira, este arcabouço temático ou essa composição estética parece promover uma experiência que submerge – num mundo onde o imperativo tradicional da verdade e da ética são violentamente colocados em questão, no entanto, onde a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como modo de vida, é de imediata, diária, preocupação política (BROOKS, 1995, p. 15).

Brooks pensa o melodramático como uma das instâncias narrativas de educação de uma –verdade, a qual será vinculada ao universo da moralidade. Nesse sentido, o autor analisa todos os elementos do melodrama teatral e seu serviço para com uma pedagogia moralizante, uma maneira envolvente de apresentar modelos de virtude e vilania, de bem e mal a serem seguidos ou rechaçados.³¹

No caso do melodramático, a ideia de uma pedagogia da moralização se articula e se faz presente através do engajamento sentimental que obtém com seu público. É nesse sentido que noções como as de arrebatamento, sedução, estímulos e reações sentimentais e sensoriais tornam-se elementos tão importantes do universo melodramático.

Para Brooks essa presença intensa do melodramático – ou do modo de percepção de mundo que a ele se vincula na modernidade, e num mundo pós-sagrado – promove uma retórica eficaz, pela pedagogia das sensações, que advém da necessidade de ressacralização, pois, se a ordem não está mais assegurada pelo poder clerical nem pelo monarca, cabe então que a moral, esta sim, seja a força reguladora para um contínuo embate entre bem e mal.

Melodrama é, portanto, normalmente, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade: ele luta para encontrar, articular, demonstrar, provar a existência de uma instância moral que, embora colocada em questão, mascarada pela vilania e pelas perversões de julgamento, existe e pode se fazer uma força presente e categórica entre os homens (BROOKS, 1995, p. 20).

³¹ Xavier (2003) vai tratar da mesma dimensão colocando-a em termos de –Teatro do bem e Teatro do mal.

São estes dados a mobilização do público em torno da restauração da ordem e a moralidade exposta no embate entre os fortes e os fracos, que nos fazem pensar no melodramático num contexto pedagógico. Uma matriz cultural que educa, mais pela forma como a narrativa é organizada do que pelo contexto e pelo tema propriamente ditos. A ideia era arrebatá-lo o público que, levado às lágrimas, reconhecia bons e maus atos, identificava-se e aprendia pela experiência do engajamento. E por isso, seu apogeu, localizado entre fim do século XVIII e início do século XIX, ele voltava-se a todas as classes sociais: porque a capacidade de engajar-se e identificar-se é comum a todos os homens, independentemente de sua classe social.

No entanto, já no meio do século XIX, as demonstrações públicas de comoção, as lágrimas, a plateia ruidosa assistindo às reviravoltas de personagens injustiçados e perseguidos, vão passar a ser mal vistas. É neste ponto que o melodrama passa a ser sinônimo do populareSCO ou de mau gosto. Em torno disso, como afirma Vicent-Buffault (1988), está a noção de que esse sentimentalismo excessivo impede que a razão possa agir. Assim, o melodrama e seu modo de encenação, ligado às feiras populares, pantomina, teatros de vaudeville, são relegados a um segundo plano dentro das manifestações artísticas.

Isto, naturalmente, muito tem a ver com a emergência de novos padrões de sociabilidade. O chamado declínio do homem público, examinada por Sennet (citado por SIBILA, 2009, p. 60) nos discorre acerca dessa separação entre âmbitos privados e públicos e aquilo que Vincent-Buffault chama de excessos demonstrativos – são mostrados por Sennet, em seu processo de transformação, no século XIX, em sinal de maus modos, e, num processo de estigmatização, as lágrimas, bem como toda a subjetividade, devem ser relegados ao espaço da intimidade.

Assim, parte do estigma acerca do melodrama, e da balbúrdia que ele provocava em sua plateia, advém da noção de uma sociabilidade burguesa baseada na contenção.

Os imperativos burgueses da boa conduta vão, no século XIX, deixar de lado o aspecto demonstrativo das lágrimas e, mais ainda, colocá-lo em questão. A valorização da expressão individual ainda manifesta-se pelas lágrimas, mas, ao contrário do que ocorre no século XVIII, elas são reservadas à intimidade, à esfera privada. O romantismo, como forma de reação, com seus furores e soluços, opõe-se ao sistema de comedimento e de pudor. [...] É na segunda metade do século XIX que a lágrima rara torna-se valor ascendente da sensibilidade masculina, enquanto as mulheres, dominadas por uma emotividade excessiva, não são mais celebradas, pelo contrário. [...] É nesse momento que se opera um lento deslocamento da sensibilidade à pieguice. É em seu nome que o espectador burguês abandonou o melodrama e que o público que vem ainda chorar no Boulevard do Crime passa por selvagem e primitivo aos olhos dos conhecedores. (Vincent-Buffault, 1988, p. 13-14).

Mas, como nos lembra Sibila (2008), “A separação entre os âmbitos público e privado da existência é uma invenção histórica e datada, uma convenção que em outras culturas não existe ou se configura de outras formas” (p. 60) e assim, a cada época, cada uma dessas esferas se valoriza ou desvaloriza. Na contemporaneidade, por exemplo, segundo a autora, a esfera da intimidade ganha um *status* cada vez mais peculiar com as vidas e intimidades expostas em blogs, redes sociais, ou em reality shows e, um caso que aqui nos interessa especialmente, as biografias de celebridades: “No contexto contemporâneo, aquelas tiranias da intimidade denunciadas por Richard Sennett crescem até um ponto certamente inimaginável na época em que esse estudo foi publicado” (p. 73). Assim, ainda que sem abandonar o terreno da intimidade, toda a subjetividade passa a ser constantemente exposta e confessada e reavaliada.

Também assim, o melodrama e sua estética passam a ser reavaliados. E, no caso do melodrama, dois autores são estratégicos na sua revalorização: Brooks (1995) e Elseasser (1987). Brooks, aliás, empreendendo justamente este caminho: do adjetivo melodramático em direção ao substantivo, melodrama, ressalta a predominância do escopo do melodramático como uma influência que continua influenciando narrativas modernas.

Reconhecer que o melodrama, como tantos outros termos como romântico e barroco, pode ser legitimamente estendido para representar algumas constantes no imaginário da literatura, isto me parece mais interessante que o melodrama (como o romântico e o barroco) possa ser localizado historicamente e culturalmente, e que seja como uma forma que chama a si mesma de melodrama, que vem a existir perto do começo do século 19, e que esta forma por si mesma é vital para a o imaginário moderno. O adjetivo melodramático vai assumir mais força crítica, uma força de definição maior, se nós pudermos buscar referências de uma relativamente bem-delineada gama de exemplos que ficam "debaixo do chapéu" do melodrama. Nos verdadeiros melodramatistas do século dezenove, nós encontramos a estrutura de uma estética sobre a qual que vale a pena falar porque ela mostra um retrato muito claro do que a literatura do século 19 – que eu tenho chamado de imaginário melodramático - deve ter tomado como premissa e como técnica de expressão (BROOKS, 1995, p. xv-xvi tradução nossa).³²

O que torna os escritos de Brooks centrais para o presente trabalho e para a revalorização do melodramático é esta ideia de pensar em uma imaginação melodramática que se conforma

³² While recognizing that melodrama, like such others terms as romanticism and baroque, may be legitimately extended to represent constants in imaginative literature, it seems to me more interesting that melodrama (like romanticism and baroque, in fact) can also be located historically and culturally, that there is a form, calling itself melodrama, that comes into existence near the star of the nineteenth century, and that that this form itself is vital to the modern imagination. The adjective melodramatic will take on greater critical force, greater definitional use, if we can refer back from it to a relatively well-characterized set of examples under the head of melodrama. In the "real" melodramatists of nineteenth century, we find the structure of an aesthetic worth talking about because it shows in such clear outline what much nineteenth-century literature - that of what I have called the melodramatic imagination - must take as its premises and expressive techniques.

com várias características específicas. Em vez de pensar o melodrama como tão somente um gênero, as considerações de Brooks pensam num grande arcabouço desta estética que é atravessado por vários gêneros e que tem como seu produto mais bem-acabado, o melodrama canônico que sobe aos palcos franceses do fim do século XVIII ao século XIX.

Também nos anos 70, em que Brooks publicou seu ensaio no qual analisava a influência do melodrama nos romances de Henry, James, Balzac e Dostoiévsky, seu contemporâneo Thomas Elsaesser (1987), por sua vez, estudando o cinema moderno, cunhava o mesmo termo, “imaginação melodramática”, para fazer a mesma relação entre o gênero e a obra de diretores como Won Kar Wai, Fassbender e Lars Von Trier. Não era uma tese comum à época já que, neste momento, sobre o melodrama, ainda pesa o estigma do excesso que fere os brios da sociabilidade burguesa e, no entanto, tanto Brooks quanto Elsaesser, ao debruçarem-se sobre seus respectivos objetos de estudo, encontram no seio do romance e do cinema, a influência deste tão rejeitado modo de expressão.

A evidência era: apesar de primarem pelo realismo, e por uma certa ambiguidade, havia, nessas obras, uma chave que disparava a comoção. Um modo estruturante que não era oriundo do gênero ou da estética macro em que se enquadravam. Esta chave tinha outra origem: o melodrama, que apesar de ali estar posto de outra forma, era oriunda de um arcabouço muito bem delimitado e extremamente expressivo.

Para Brooks, portanto, em seus escritos, datados do início dos anos 1970, interessa menos pensar o melodrama não como um gênero, como a vida de um gênero em si, ou uma gama de temas do que “alçar o melodrama como um modo de concepção e expressão, mas como um determinado sistema ficcional que produz sentidos e significados da experiência, como um campo de forças semântico” (p. ix), ou seja, revalidá-lo como sistema produtor de sentido e que, em suas coordenadas particulares, pode ser recapturado e entendido para muito além do próprio gênero.

É a partir do conceito que Brooks e Elsaesser fundam, concomitantemente, o imaginário melodramático, que podemos perceber, por exemplo, como a exacerbação dos signos icônicos é fundamental para disparar a catarse e a emoção. Para elevar o sensível ao inteligível.

Talvez a mais evidente continuidade entre a minha discussão sobre o palco do século XIX, o melodrama romanesco e os estudos de melodrama fílmico residam no primeiro cinema mudo, que quase inevitavelmente, olha para a encenação do melodrama por seus efeitos expressivos. Porque a fase do melodrama nasceu menos de uma palavra e mais na forma pantomima, e porque ele fez as suas mensagens legíveis através de um registro de não-verbal, bem como signos verbais, ofereceu um repertório de gestos,

expressões faciais, posturas corporais e movimentos legíveis adaptados ao cinema mudo, que não podia deixar de ser expressionista em sua atuação e estilos de direção (BROOKS, 1995, p. ix, tradução nossa).³³

Também, o conceito de imaginação melodramática é o que nos ajuda a perceber a elasticidade de sua fórmula e o que amplia, aqui, nossas possibilidades de reflexão sobre as narrativas, pois diz respeito, menos a um gênero fechado e conformado, mas a modos e percepções do mundo os quais se remetem a uma experiência da modernidade. O argumento de ambos os autores é o de que é a imaginação que conforma o gênero e que este, por sua vez, conforma o cânone. Ou seja, o que está constituído como um gênero, este melodrama teatral, entre o final do século XVIII e início do século XIX, responderia às demandas do projeto de formação da subjetividade moderna estruturadas com base em uma imaginação melodramática.

Assim, narrativas que estão fora do gênero melodrama podem ser consideradas a partir do modo como dialogam com esta imaginação melodramática. Uma relação que acontece quando resolvem pôr em cena questões que estão implicadas nas narrativas do melodrama – ou seja: do privado que é trazido a público, uma pedagogia moralizante – com semelhanças em seu regime de estruturação, por exemplo, adotando uma polaridade similar entre forças benignas e malignas num processo de reapropriação de algumas estratégias: chaves que disparam comoção em narrativas melodramáticas. Podemos dizer, portanto, que há no conceito de imaginação melodramática uma ampliação na compreensão do melodrama, mas que leva, também, em conta a sua dimensão histórica e estética para formular as possibilidades de um diálogo intertextual. Mas para que possamos, de fato, chegar à proposta de categorias analíticas que promovam este tipo de análise intertextual, precisamos antes tecer mais algumas considerações sobre o melodrama.

3.2 O MELODRAMA COMO UM GÊNERO

O melodrama, como um gênero, possui bases bem delimitadas e historicamente demarcadas. É possível, para refletir sobre ele, recorrer a autores como Jean Marie Thomasseau, Sílvia Oroz, e Ivete Huppés e Ben Singer. Todos eles nos ajudam a ver o melodrama a partir de seu escopo temático e da sua estrutura bastante fixa. Huppés (2000), por exemplo, ao abordar

³³ Perhaps the most evident continuity between my discussion of nineteenth-century stage and novelistic melodrama and the studies of film melodrama lies in early silent cinema, which almost inevitably, looks to stage melodrama for its expressive effects. Because stage melodrama was born out of a word-less form, pantomime, and because it made its messages legible through a register of nonverbal as well as verbal signs, it offered a repertory of gesture, facial expressions, bodily postures and movements readily adapted to the silent cinema, which could not help but be expressionistic in its acting and directorial styles.

esta conformação enquanto gênero, e a permanência dele, enfatiza duas matrizes temáticas que, muito frequentemente, encontram-se entrelaçadas na mesma narrativa como núcleos principais. São eles: a reparação da injustiça e/ou a busca da realização amorosa. “Em ambas as alternativas a dificuldade de sucesso é introduzida pela ação de personagens mal-intencionadas” (HUPPES, 2000, p. 33).

Thomasseau (2005) acompanha o melodrama ao longo do século XIX e identifica três fases sucessivas, sem registrar alterações substanciais no campo das preferências temáticas. A primeira fase, designada como "melodrama clássico", vigora entre 1800 e 1823; a seguinte, o "melodrama romântico", domina entre 1823; a terceira, o "melodrama diversificado", vai de 1848 até o início da Primeira Grande Guerra, em 1914. Ao longo de todas as três, o assunto permanece: opressor e vítima se batem até o céu declarar-se, por fim, a favor da inocência.

Como pano de fundo comum, Thomasseau identifica a perseguição – quase sempre, nos melodramas, a força motriz é conduzida pelos vilões. Eles, sim, são os que põem em movimento as forças elementares como vingança, ambição, poder, amor e ódio e aos mocinhos, cabe a tentativa de defenderem-se.

Uma vez que, nesta dissertação, pensamos em gênero a partir das definições de Sperber, ou seja, pelas suas funções, é elementar inserir o melodrama como gênero em seu contexto sócio histórico e, ao fazermos, podemos pensar que isto que seriam os temas mais caros ao melodrama, a polarização do mundo entre bem e mal, a oposição de forças antagônicas e morais, como uma pulsão pela restauração da ordem. Por isso mesmo, no enredo, como bem coloca Huppés (2000 p. 35), sobretudo quando se está dentro do tema da reparação das injustiças, cabe ao bem triunfar.

Este escopo temático, é preciso ressaltar, tem um papel fundamental no fim do século XVIII e início do XIX. Pois se Deus (e a igreja), ou os Monarcas, já não são mais os reguladores da ordem, e se, ainda assim é preciso que algo restaure o mundo do caos, cabe então que o bem e o mal se digladiem e que a moral seja essa força reguladora. É isso que o melodrama levará aos palcos, a virtude humana contra a vilania, procurando triunfar, apesar do caos.

Em certa medida, melodrama pode ser considerado como um índice de empoderamento popular real após a Revolução Francesa. Seu contexto psicossocial era mais complicado, no entanto. Para muitas pessoas, as convulsões sociais da modernidade - a erosão da tradicional autoridade feudal e religiosa e a ascensão do capitalismo moderno - foram mais ansiosas, inquietantes, e opressivas do que para o que estavam preparados. O melodrama transmitiu as inseguranças gritantes de uma vida moderna, em que as pessoas viram-se "impotentes e sem amigos" em um mundo pós-sagrado, pós-feudal, "desencantado" de culpa moral ambivalente e vulnerabilidade

material. A partir desta perspectiva, melodrama era menos sobre um populismo liberal emergente do que sobre os anseios de uma sociedade que experimenta desordem moral, cultural e socioeconômico sem precedentes (SINGER, 2001, p. 132-133, tradução nossa).³⁴

Dentre os autores que nos ajudam a pensar o melodrama dentro deste contexto histórico e socioeconômico estão: Brooks (1995), Elsaesser (1987), Huppés (2000), Oroz (1992), Singer (2001) e Xavier (2003). Todos, de uma maneira ou de outra, reconhecem o valor do melodrama não só como gênero narrativo, mas também como modo de percepção de mundo, na regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir do projeto de modernidade.

Em uma abordagem do contexto histórico, o melodrama, da forma como conhecemos hoje, faz referência mais direta ao teatro do século XVIII e, especialmente ao teatro francês onde estas peças despertavam e mobilizavam a plateia. Mas o termo melodrama passa a ser empregado muito antes. Em 1770, foi usado por Jean-Jacques Rousseau para qualificar a peça *Pygmalion*, pois havia nela uma mistura de texto, pantomima e orquestração musical que formulavam uma nova expressividade emocional. Segundo Pavis (1999), em seu Dicionário do Teatro, o termo melodrama é oriundo da ópera e seria usado para designar os momentos em que o texto não seria cantado e sim falado, ou, como explica Huppés, pela matriz italiana da palavra.

O gênero teatral conhecido como *melodrama* tem a origem associada à ópera. Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera; também se ligou à opereta e à ópera popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII. Daí passou à França, atingindo então o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos (2000, p. 21).

E, naturalmente, os exageros operísticos muito têm a ver com o conceito que o melodrama vai adquirir quando se consolida no teatro francês. E, embora o melodrama já ensaiasse uma forma desde meados de 1790, sob forte influência da pantomima, mas usando também máquinas, cenas de combate e dança (levando então o paradoxal nome de pantomime dialoguée), é em 1800, com a estreia da peça *Coeline*, de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, considerado o pai do melodrama, que o melodrama teatral vai, realmente, fixar-se no teatro francês (SINGER, 2001).

³⁴ No original: To a certain extent, melodrama can be regarded as an index of actual popular empowerment after the French Revolution. Its psychosocial context was more complicated, however. For many people, the social upheavals of modernity - the erosion of traditional feudal and religious authority and the rise of modern capitalism - were more anxious, unsettling, and oppressive than they were empowering. Melodrama conveyed the stark insecurities of a modern life in which people found themselves "helpless and unfriended" in a postsacred, postfeudal, "disenchanted" world of moral ambiguity and material vulnerability. From this perspective, melodrama was less about an emergent liberal populism than about the anxieties of a society experiencing unprecedented moral, cultural, and socioeconomic disarray.

É a partir daí, também, que o melodrama teatral passa a fazer um estrondoso sucesso com o público. Pixérécourt foi também quem formulou as bases do melodrama principalmente a partir das próprias composições. Representado com sucesso desde 1798, revelou-se extremamente prolífico: escreveu mais de uma centena de peças e viu suas composições serem encenadas milhares de vezes. Para pensar a estética melodramática. Brooks recupera uma de suas peças: *La fille de l'exile* que conta a jornada de Elizabeth, de dezesseis anos de idade, filha do exilado Stanislas Ptoski, que saiu da Sibéria a Moscou para buscar o perdão do czar por seu pai injustamente perseguido. Em certo ponto, ela encontra o causador da ruína de sua família, Ivan, e quando a vida dele está sendo ameaçada, ela arrisca-se e, tirando do pescoço a cruz que sua mãe cega lhe havia dado, lança-se para proteger o algoz de sua família. Neste instante, quando Ivan reconhece o gesto e a cruz, compreende o que acontece e diz; – Anjo do céu, é você, minha vítima que protege minha vida.

É esta frase hiperbólica, que ressalta as polaridades entre bem e mal que nos fazem reconhecer o excesso, mas não apenas ele. A seguir, Ivan reitera todo o ensinamento que teve, um discurso sobre grandeza, coragem e honra proferido para os Tártaros que, reconhecem a grandiosidade do gesto de Elizabeth e, formando um semicírculo ao redor dela, ajoelham-se aos seus pés.

Esta cena dramática de confrontação e peripécia nos leva ao núcleo das instalações e projeto do melodrama. A espetacular emoção, a situação hiperbólica, e a fraseologia a que os membros desta grandiosa situação aludem são prova plena; e a virtude, triunfante, desencadeia um movimento de conversão que coloca uma tribo de bárbaro de joelhos. [...] Confronto e peripécia são administradas de modo a tornar possível uma notável, pública e espetacular, homenagem à virtude, uma demonstração de seu poder e efeito; e a linguagem é um recurso contínuo para explicar a hiperbólica e grandiosa antítese que explica e torna clara a admirabilidade da virtude. Devemos saber de forma inequívoca que Elizabeth é um exemplo notável de piedade filial; temos de saber, ainda, que ela está protegendo o homem que tem o direito de detestar; temos de ver que os membros de como este efeito se dá, tártaros são apresentados de joelhos e a virtude sai, incólume, com a bênção dos não-virtuosos, que reconhecem o seu poder superior. A virtude é publicamente reconhecida e admirada em um movimento de espanto: Elizabeth é a "étonnante femme" (a frase que mais ecoa na exclamação do pai, no ato I, ao ouvir de seu projeto: "fille étonnante") Porque o seu protesto, a sua representação, da virtude golpeia com força quase física, surpreendente e convincente. O momento melodramático de espanto é um momento de evidência ética e reconhecimento³⁵ (BROOKS, 1995, p. 25-26).

³⁵ No original: –This scene of dramatic confrontation and peripety takes us to the core of melodrama's premises and design. The spectacular excitement, the hyperbolic situation, and the grandiose phraseology that this situation elicits are full evidence; and virtue, triumphant, sets off a movement of conversion that brings the barbarians tribesmen to their knees. (...) Confrontation and peripety are managed so as to make possible a remarkable, public, spectacular homage to virtue, a demonstration of its power and effect; and the language has continual

Assim, se uma narrativa heroica pressupõe uma relação de identificação com os personagens, ao estruturar a narrativa a partir do excesso esta relação torna-se ainda mais intensa, mais que uma identificação, o público vivencia um engajamento a partir dos reiterados símbolos e discursos, que nos compromete afetivamente. Naturalmente, para pôr a plateia neste grau de engajamento, algumas chaves são utilizadas na estruturação a partir dos modos do excesso.

Em termos estruturais, o melodrama é uma composição muito simples. Bipolar, estabelece contrastes em nível horizontal e vertical. Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o polo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre (HUPPES, 2000, p. 27).

No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente. Esta marca predominante, com suas famigeradas viradas rocambolescas, é crucial em seu formato e, se a compararmos com outros traços, que também lhe são característicos, como a variação temática ou o colorido linguístico, verificaremos, segundo Huppés (2000), que eles sequer rivalizam com a importância que as reviravoltas inesperadas têm neste gênero. Isto porque é este ato de levar o espectador de sobressalto em sobressalto é o que permite que o engajamento e os sentidos da plateia aflorem sempre esperando uma nova surpresa. Sentimentos que, como afirma Huppés, não o abandonarão até as cortinas fecharem e que respondem pelo estado de vigília ininterrupto a que o espectador fica submetido.

Cabe aqui pensar, portanto, ainda inseridos neste escopo, como bem coloca Brooks, que se acaso as narrativas romanescas passaram, no século XIX, a brigar pelo seu status de arte erudita, é possível também pensar que, neste mesmo século, autores como Balzac e Henry James também recorreram a um arcabouço mais popularesco em meio a outros sofisticados jogos de composição narrativa. E mesmo Henry James, que muito refletia formalmente sobre o

recourse to hyperbole and grandiose antithesis to explicate and clarify the admirableness of this virtue. We must know unambiguously that Elizabeth is a remarkable example of filial piety; we must know that it is the man whom she has the right most to loathe that she is protecting; we must see that this makes its effect, that Tartars are brought to their knees and virtue goes forth, unscathed, with the blessings of the unvirtuous, who recognize its superior power. Virtue is publicly recognized; and admired in a movement of astonishment: Elizabeth is "femme étonnante" (a phrase which echodes her father exclamation in act I upon hearing of her project: "fille étonnante!") because her demonstration, her representation, of virtue strikes with almost physical force, astounding and convincing. The melodramatic moment of astonishment is a moment of ethical evidence and recognition! (BROOKS, 1995, p. 25-26).

romance, se pôs a trabalhar dentro do que é próprio da cultura média popular, pois esta oferecia inexploradas possibilidades para a criação e que, junto ao desejo da perfeição formal, em um romancista, ainda permaneceria o enraizado desejo por cativar a partir da promoção de uma excitante fabulação. Ou, como o próprio James declarou criticando Flaubert e a sua postura que negava as formas populares: “mesmo se nós fôssemos tão estranhamente constituídos apenas como produtos do século 19, puramente literários, deve haver ainda muito do século dez que nos faz querer comprar um livro e sentar e ler” (citado por BROOKS, 1995, p. xiv-xv).

Estendendo essas proposições na narrativa como um todo e nos permitindo conceber que podem ser, assim, empregadas também ao cinema e às ficções televisivas, essa influência do melodrama pode se mostrar justamente por isso: porque seu arcabouço, de uma forma tangencial, moldou esta sensibilidade naquilo o que Brooks denomina –Imaginação melodramática. Assim, empreendendo também uma análise que parte do adjetivo em direção ao substantivo, Brooks nos ajuda a pensar numa certa imanência nessas formas que, adotadas pelo teatro do século XVIII, influenciam parte do romance do século XIX e, numa extensão, fundam seu imaginário.

3.3 O IMAGINÁRIO MELODRAMÁTICO NO AUDIOVISUAL

É famosa a relação entre o melodrama e a telenovela latina. Popularmente reconhecida e reconhecível, é um pouco por este gênero televisivo que nos chega grande parte das referências acerca do escopo do melodramático. Em parte, por serem oriundos de uma tradição do romance- folhetim francês do século XIX.³⁶ Em parte, porque buscam neste arcabouço do melodrama, suas eficazes estratégias. – O sistema de produção das telenovelas apresenta inúmeros elementos [...]: melodrama, tipos humanos, [...] cenários, música, figurino, maquiagem, planos de câmeras (SOUZA, 2004, p. 120) e no cinema, a relação também é profícua, especialmente se tomados de exemplo alguns filmes hollywoodianos da década de 50.

O fato é que, como afirma Huppés (2000), –É fácil aproximar cinema e melodrama, a começar pelo ângulo da montagem que é inerente à estrutura cinematográfica, presente no cinema propriamente dito e na televisão (p. 147). A naturalidade com que o cinema e a televisão podem mostrar ação; a agilidade com que podem saltar de um símbolo ao outro, ou de um conflito ao outro, fazem dele um lugar favorável, pleno de possibilidades de expressão, para que os procedimentos do melodrama se estabeleçam. Dentro da linguagem do audiovisual, o

³⁶ A tese é sustentada por Renato Ortiz, Sílvia Helena Borelli e José Mário Ortiz Ramos, aqui citados por Aronchi de Souza.

autor pode, a um só tempo trabalhar a grandiosidade das falas, a visualidade das encenações e a condutividade da música, de maneira a exacerbar um preceito ilusionista da construção narrativa.

Considerado enquanto um código expressivo, o melodrama pode, portanto, ser descrito como uma forma particular de encenação dramática, caracterizada pelo uso dinâmico de categorias espaciais e musicais, em oposição a um uso intelectual e literário [...] diálogos tornam-se um elemento cênico, junto com um sentido mais diretamente visual da *mise-en-scène* (ELSAESSER, 1987, p. 51).

No audiovisual, o excesso melodramático recupera suas soluções de encenação e formas de expressão do teatro do século XIX e acrescenta a elas um novo repertório e novos procedimentos: a linguagem cinematográfica, a relação entre planos, a diegese. Se pensarmos as narrativas filmicas e o comportamento das estratégias que fundaram o cânone melodramático, vemos que o que continua do cerne da questão ainda são as mesmas coisas: engajamento e uma rede de reações sensório-sentimentais que envolvem um universo moralizante.

Este comparecimento das estratégias narrativas no audiovisual ajudará a conformar as categorias de análise para empreender na observação de obras que não sendo melodramas, são, ainda assim, fortemente atravessadas pela imaginação melodramática. Para destacar estas categorias é preciso levar em conta as considerações de autores como Peter Brooks e Thomas Elsaesser: afinal, quais características que interessam ser observadas para conformar esta noção de um modo melodramático?

Assim, ambos autores, quando formulam o conceito de uma *imaginação melodramática*, partem desta proposta de compreender o melodrama, seu repertório estético e temático, como um modo imaginativo, um elemento fundamental da consciência moderna. Cabe aqui explicitar que, no estabelecimento de categorias que usaram para fazer a relação entre o melodramático e as obras que se propuseram a analisar, cada autor valeu-se de um conceito central acerca do melodrama. Conceitos, estes, que foram delimitados por Eric Bentley (1987) e que Brooks, fazendo eco ao seu pensamento, adotou para destacar algumas características como “a indulgência de um forte emocionalismo, polarização esquemática da moral, estados extremos de ser e estar, [...] infladas e extravagantes expressões; roteiros obscuros, suspense, peripécias de tirar o fôlego” (BROOKS, 1995, p. 11-12, tradução nossa),³⁷ para traçar os limites

³⁷ – The indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions, overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety

desta imaginação melodramática.

Estes elementos do melodrama clássico que Brooks destaca, tomando por base as peças da passagem do século XVIII para o século XIX, para delinear as margens dentro das quais conformam-se suas reflexões sobre o modo melodramático. Servem, assim, como categorias analíticas que possibilitam enxergar sua imanência, ou a permanência deste modo de encenação para apresentar uma moral oculta. Algo que, tendo sido criticado, no prefácio à edição de 1995, Brooks defende da seguinte maneira:

[...] melodrama é a forma para a era pós-sagrada, na qual a polarização e a superdramatização das forças em conflito, representam a necessidade de localizar e tornar evidentes, legítimas e operacionais das muitas escolhas do ser que nos parecem imprescindíveis mesmo que não sejam derivadas de um sistema transcendental de crenças. Minha tese tem sido criticada por enfatizar demais a dimensão ética do melodrama, sua tendência a postular uma moral oculta: os sistemas de valores escondidos e ao mesmo tempo eficientes que o drama, através de sua exaltação, tenta fazer presente e ordinário. [...] Eu devo, no entanto, insistir que os melodramas que nos interessam mais nos convencem o fazem porque a dramaturgia do excesso e da grandiloquência correspondem e evocam confrontos e escolhas que de elevada importância, porque neles colocamos nossas vidas³⁸ (BROOKS, 1995, p. x-ix).

Assim, na tese de Brooks, a moral oculta é um conceito-chave e embora o autor admita que o simples modo hiperbólico, e sua a dualidade contundente, pudesse, por si só postular categorias analíticas para pensar o melodramático, pensar a moral oculta, é o que sublinha a função e o estado de suspensão que o modo melodramático imputa.

A partir deste pensamento, notabiliza-se a importância que este livro de Brooks vai assumir no contexto dos estudos relacionados ao melodrama, sobretudo no cinematográfico, apesar de ter, como objeto de estudo, a literatura. E, para melhor exemplificar o conceito, podemos recorrer às análises do autor em torno de alguns trechos de Balzac. A ideia de Brooks, naturalmente, não é a de descredenciar a narrativa do escritor (como o faz, o autor ressalta, um certo ponto de vista, popularizado por Martin Turnell de que Balzac seria um melodramatista vulgar que constrói uma versão da vida que é barata, exaustiva e cavernosa). Mas compreender como esse regime de expressividade opera abrindo rachaduras por onde antevemos uma

³⁸ –Melodrama is a form for post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization is of forces in conflict represent a need to locate and made evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief. My thesis has been criticized for overemphasizing the ethical dimension of melodrama, its tendency to postulate a moral occult: the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present within the ordinary. [...] I would still however, contend that those melodramas that matter most to us convince us that the dramaturgy of excess and overstatement corresponds to and evokes confrontations and choices that are of heightened importance, because in them we put our lives – however trivial and constricted – on the line. (BROOKS, 1995:x-ix)

segunda narrativa mais mítica se desenvolver nas entrelinhas.

Brooks parte de dois exemplos: o trecho em que, no livro *A pele de Onagro*, o jovem Rafael entrega o chapéu numa casa de apostas — e este simples ato, a entrega do chapéu, ganha contornos de parábola. Noutra cena, num ato de excesso, a personagem aristocrática da Sra. de Bargeton se desfaz do seu amante Lucien de Rubempré diante das outras mulheres da sociedade por conta dos seus trajes e da sua posição de plebeu, no livro *As Ilusões perdidas*. Em ambas as cenas o excesso está presente, mas este excesso empreende num esforço de fazer com que cada instância narrativa: das descrições, às ações ou diálogos reafirmem e tragam para a superfície a chamada moral oculta.

Quando o narrador de Balzac empurra detalhes da realidade para fazer os personagens emergirem nos termos do seu drama, quando ele insiste nos gestos de Rafael para se referir a uma história parabólica, ou quando ele cria uma cena hiperbólica do fracasso social de Lucien de Rubempré, ele está usando coisas e gestos do mundo real, da vida social como metáforas que nos remetem ao domínio da realidade espiritual e aos latentes sentidos morais³⁹ (BROOKS, 1995, p. 9 tradução nossa)

A extrema dramatização nas narrativas de Balzac provoca, nas representações dos encontros entre os personagens, confrontos simbólicos que revelam os conflitos essenciais. Há toda uma expressividade na descrição dos ambientes e objetos realizada que faz com que transpareça uma “moral oculta”. E, aqui, o sentido da palavra oculto, não é exatamente o de secreto, mas o de camuflado. Ou seja, de uma moral que se camufla nos objetos descritos, nos gestos, nas ações dos personagens. E o empreendimento desta moral oculta é o que há de marcadamente melodramático em Balzac e em James, pois é justamente assim que procedem os melodramas canônicos: traçando ações que simbolizam o que está para além delas.

Para melhor explicitar a relação, Brooks toma como exemplo o trecho da peça *La fille d'exille*, de Pixérécourt. Nele, no crucifixo que a heroína usava, havia mais que um simples adereço, havia também a carga nele imposta, pois representava a doação de sua mãe cega e trazia, através da superdramatização, a moral oculta da realidade.

A moral oculta não é um sistema metafísico, é mais que isso: o repositório das fragmentárias e dessacralizados resquírios dos sacros mitos. Ela ergue comparações para o inconsciente, para o que é uma esfera de existência onde os nossos mais básicos desejos e interdições adormecem, um reino que na existência cotidiana pode parecer fechado para nós, mas que nós devemos

³⁹ When the Balzacian narrator pressures the details of reality to make them yield the terms of his story, or when he creates a hyperbolic scene of Lucien de Rubempré's social defeat, he is using the things and gestures of the real world, of social life, as kinds of metaphors that refers us to the realm of spiritual reality and latent moral meanings (BROOKS, 1995, p. 9).

acessar uma vez que ele seja do domínio do sentido e valor. O modo melodramático em larga escala existe para localizar e articular a moral oculta (1995, p. 5. Tradução nossa).⁴⁰

Ao fim, este é o salto principal empreendido pela obra de Brooks, pois quando o autor reconhece o potencial que essas narrativas têm de abrir uma brecha por onde se antevê, numa outra esfera, todo o potencial moralizante é possível antever, também, a imaginação melodramática que lhes atravessada, ainda que não se trate, necessariamente, de melodramas. E este esforço analítico de Brooks nos mostra, então, que o melodrama está mais disseminado do que a classificação habitual determina e põe em evidência o que, segundo Brooks, é o mais interessante no melodrama: “a enfática articulação das verdades simples e das relações, a clarificação de uma moral cósmica dos gestos cotidianos”⁴¹ (1995, p. 13-14. tradução nossa).

Quanto aos vínculos culturais do melodrama com outros modos narrativos, Brooks cita em sua tese uma relação entre o melodrama e o drama sério, reconhecendo-as como parte de um mesmo contexto que são, justamente a necessidade de uma pedagogia moralizante no contexto da sociedade pós-sacra e pós-feudo, o que, de uma forma ou de outra, significa que pensa as matrizes do terror e do melodrama, de alguma forma, alinhadas numa mesma matriz.

Elsaesser (1987) também se preocupa em recuperar os vínculos culturais que se organizam em torno do melodrama, com a diferença de que, em vez de analisar a literatura, como fez Brooks, seu foco será o cinema. Para o autor formular a noção de imaginação melodramática foi necessário para dar conta das recorrências deste modo narrativo nos filmes, sobretudo em relação ao ritmo e à encenação no melodrama doméstico hollywoodiano dos anos 50.

Um aspecto importante no ensaio de Elsaesser é a menção ao modo de encenação que reconhece ter como raiz os teatros populares. O público é mobilizado por um drama de ação e com personagens pouco densos, mas que são, invariavelmente, envoltos numa trilha sonora.

O uso do ritmo e da música nessas narrativas produzem, não raramente, eventos irônicos e paródicos, ora por sua repetitividade, numa espécie de adesão, ora por um cruzamento de ênfases falsas; e é esse tipo de procedimento que será amplamente usado em narrativas fílmicas melodramáticas (BALTAR, 2007, p. 100).

⁴⁰ No original: –The moral occult is not metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnant of sacred myth. [...] a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult! (idem, 1995, p. 5).

⁴¹ –The emphatic articulation of simple truths and relationships, the clarification of the cosmic moral sense of everyday gestures!.

Para Elsaesser, o uso do ritmo e da música nessas narrativas produzem eventos irônicos e parodísticos. Em parte, porque repetem-se tanto, promovendo uma espécie de cola entre o som e seu significado, e em parte, também, porque podem ser usados para gerar ênfases falsas – um procedimento que o autor analisa em obras como os filmes de Douglas Sirk, na segunda parte do ensaio.

Uma vez dito isto, é preciso aqui traçar mais especificamente o que está em jogo como elementos estéticos nas maneiras com que as narrativas tendem a se estruturar no audiovisual e no universo das narrativas do real. E, partindo dessas considerações, já esboçadas, formalizar, nesse sentido, as categorias de análise dos elementos narrativos que se farão presentes nas mais diversas narrativas atravessadas pela imaginação melodramática.

3.4 POLARIZAÇÃO DE MUNDO, SUSPENSÃO E EXCESSO: OS IMPERATIVOS DO MODO MELODRAMÁTICO

Visto que o universo do audiovisual guarda com o teatro algumas familiaridades intrínsecas como o apelo ao olhar ou a presença constante da trilha sonora, quando a narrativa é atravessada pela imaginação melodramática, estas similaridades vão se comportar de maneira especialmente expressiva. Recursos do cinema narrativo-representativo tais como a articulação entre planos-detelhe, planos ponto-de-vista e a instância diegética da narrativa ao mesmo tempo que redimensionam, também potencializam certas estratégias das matrizes do excesso.

Neste momento, trato de tecer considerações mais específicas sobre esses elementos narrativos, recortando três campos básicos, para deles destacar chaves que se alinham. Esta divisão de elementos está em conformidade com as três categorias de análises já propostas por Baltar (2007) que, em sua pesquisa, destacou três elementos-chave para a observação do imaginário melodramático no documentário brasileiro moderno.

Para a autora, estes três elementos, propostos seriam: a *antecipação*, a *simbolização exacerbada* e a *obviedade*.

Nesta dissertação, a ideia é partir desses mesmos três elementos, mas alinhá-los a outros do mesmo arcabouço, por assim dizer, constituindo três imperativos que aqui nos ajudarão a pensar de forma um pouco mais abrangente no imaginário melodramático do docudrama: O *imperativo de pôr em suspensão*, o *imperativo de criar polos* e o *imperativo do excesso*.

O *imperativo de pôr em suspensão* seria o campo em que está presente o recurso da antecipação que, como nos explica Baltar:

A antecipação, em alguma medida, decorre das metáforas exacerbadas e óbvias. Seus mecanismos são importantes pelo que estabelecem de vínculo com as lágrimas (ou, mais especificamente com a convocação à comoção e à empatia). As estratégias de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em *uma crônica de uma morte anunciada* (2007, p. 126).

Neste ponto, Baltar (2007) cita o artigo de Neale (1986) e a sua tese de que a *antecipação* é um dos pontos que disparam o gatilho da comoção no melodrama. Neale desenvolve seu argumento pensando o cinema, a partir das teorias que Franco Moretti desenvolveu para o teatro. O que defende é que a antecipação acontece quando o espectador detém um determinado conhecimento que os personagens não têm e que, a partir deste conhecimento, formulam ou antecipam o que vai acontecer.

Esta antecipação tenderia a pôr o público em um estado de suspensão que vai, ao fim, incorrer nas lágrimas. É o que acontece em casos como a trágica história de Romeu e Julieta, o espectador sabe mais que os personagens e, por isso, já no momento em que se arma o plano – Julieta fingir-se de morta para poder fugir com Romeu – que ele, de antemão, já consegue antecipar a tendência à tragédia e, ao mesmo tempo, torcer para que o cenário seja outro.

Trata-se de um recurso aparentado com o suspense, mas que, para o autor, se processaria de maneira muito própria no melodrama. Aparenta-se ao suspense, pois nesse recurso de fazer com que o espectador saiba mais que os personagens, mobiliza o interesse, coloca-o em suspensão – voltando ao exemplo Sheakespeariano, é por conhecer o plano que Julieta elaborara junto ao padre que acompanhamos com certo pesar, com suspense, e mesmo uma vaga esperança, todos os pormenores que desencadeiam na tragédia: o aviso que Romeu não recebe, a revolta ao descobrir a – morte da moça e a expectativa para que ela acorde – mas que, no melodrama, será mobilizada como um elemento de ativação da empatia (o que no campo teórico do melodrama se agrupa na noção de *pathos* e de engajamento, mais que na noção de identificação).

O que Neale e Baltar afirmam é que esta antecipação, no melodramático, não está apenas ligado ao que a narrativa teria de misterioso ou de incerto, como aconteceria nos filmes de suspense ou terror, mas ao que já sabemos que vai acontecer, ao que esperamos que aconteça.

De qualquer forma, o recurso de fazer com que a audiência saiba mais que pelo menos uma das personagens em cena tornou-se um recurso clássico na roteirização que Howard e Mabley intitulam de – ironia dramática.

Entre as contribuições de Frank Daniel à teoria dramaturgical está justamente sua compreensão do princípio da revelação e do reconhecimento. Quando o

espectador fica sabendo de algo que pelo menos uma das pessoas na tela não sabe (e isso cria a ironia dramática), esse momento é chamado de *revelação*. [...] A revelação põe o espectador numa posição de superioridade – sabendo mais que alguém na tela – e isto se traduz num sentimento de participação. A revelação e o reconhecimento penetram bem no âmago daquilo que faz o drama; sem eles, uma história é mais narrativa do que dramática. Sem o uso dessas ferramentas cruciais para contar uma história, o espectador fica relegado à posição de testemunha que observa a sequência de eventos, mas não desfruta daquela antecipação de acontecimentos futuros que se encontra no centro de toda experiência dramática (HOWARD e MABLEY, 1999, p. 113).

O que Howard e Marbley defendem é este poder intrínseco dos modos de suspensão, diferenciando-o da surpresa, que também é um recurso que está relacionado ao suspense e às chaves de roteirização de maneira geral. O autor cita o exemplo da bomba, dado por Alfred Hitchcock para diferenciar os dois: Se um grupo está sentado à mesa e uma bomba explode, temos aí um momento de surpresa já que, nem nós, nem os personagens sabíamos da existência da bomba. Mas se o espectador sabe da existência da bomba e os personagens não, então, antevendo o momento da explosão, consegue-se manter a participação do público.

No melodramático, pôr o público em suspensão é uma chave estratégica para a comoção, e isso se dá de várias formas: são famosas, por exemplo, as grandes reviravoltas rocambolescas no melodrama canônico, os grandes perigos enfrentados, tudo o que deixa o espectador com uma sensação de que tudo pode acontecer.

No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente - marca que se encontra inserida na elasticidade característica da trama. Em comparação com outras formas artísticas, observa-se que nem a variação temática nem o colorido linguístico, todavia presentes, sequer rivalizam com a importância que o desdobramento inesperado tem neste gênero [...]. Para o espectador, a possibilidade de sobreviverem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que, de resto, não o abandonarão até as cortinas fecharem, e que responde pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido (HUPPES, 2000, p. 29).

Assim, submetido a este imperativo de pôr em suspensão, prefigurado, principalmente na antecipação ou ironia dramática, mas também nas constantes surpresas, provocam um engajamento tal, convidam à participação colocam o espectador à flor da pele de maneira tal que, ao fim, no desenlace catártico, restará a comoção e esta será diretamente proporcional, não à tragédia, ou a história, mas ao grau de engajamento que lhe foi imputado.

O imperativo de bipolarização alinha-se, de certa forma, com a simbolização exacerbada, destacada também por Baltar (2007), e que, aqui cremos, ser de fato, um dos

elementos chaves para reconhecer nas narrativas a chamada moral oculta descrita por Brooks.

A simbolização é o que articula um efeito metafórico de “presentificação” dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme com uma obviedade estratégica e produtiva. Quando um elemento visual é – elevado ao carácter de símbolo na narrativa cinematográfica – de maneira que percebemos uma investida do discurso filmico em – recortar o objeto como tal – de algum modo trata de sumarizar, também, o momento do filme. Dessa maneira, ainda que não seja um tableau teatral tradicional, as funções que esses elementos ocupam na narrativa coincidem (BALTAR, 2007, p. 122).

Aqui, num raciocínio semelhante ao empreendido por Brooks, a simbolização exacerbada configura um dos recursos mais estratégicos para a bipolarização do mundo. Uma vez que, nas releituras do melodramático, a narrativa nem sempre requer o maniqueísmo clássico: a presença de vilões exemplares contrapostos aos heróis irrepreensíveis e virtuosos, mas requer, isso sim, uma polarização patente. Ou, como observa Brooks, que bem e mal, numa outra esfera, a qual somos levados a antever através de símbolos, se digladiem.

Trata-se de um imperativo aparentado com a terceira categoria proposta por Baltar (2007), a obviedade: A bipartição do mundo em polos, ainda que metafóricos, estão a serviço da comoção, pois permitem que se reconheça, de pronto, a moral subjacente à história. Ou, ainda: qual partido tomar. É necessário, para o modo melodramático, polarizar, porque é possível haver, no melodramático, a ambiguidade, o que não pode existir é o distanciamento.

Por fim, o imperativo do excesso, liga-se, também com a noção dos símbolos que presentificam e reiteram metáforas visuais na tela, liga-se também ao conceito da antecipação que promove um excessivo suspense em torno do destino e da noção de fatalidade para a qual os personagens caminham, e à obviedade, mas que aqui, convém destacá-la como uma categoria analítica porque, como afirmam Howard & Marbley (2002), se o suspense existe em vários tipos de narrativa, e se, como bem coloca Baltar (2007), os procedimentos de simbolização fazem parte de uma estrutura comum a diversos outros filmes da chamada ficção clássico-narrativa, o que vai, então, diferenciar qualquer história de uma história que atravesse o imaginário melodramático? Senão o seu carácter excessivo que, como apontou Brooks sobre Balzac: é um excesso que nos chama atenção de maneira expressiva. Que, ao fim, nos permite reconhecer, de pronto, onde estão os vícios e as virtudes, e na presença de chaves recorrentes e reconhecíveis.

Naturalmente estes pontos que foram separados e também agrupados como categorias analíticas nos servem de forma puramente didática para nos permitir uma observação mais transparente das narrativas audiovisuais aqui analisadas, pois na materialidade da cena, estes

conceitos tendem a misturar-se: a antecipação se dá através da exacerbação dos símbolos, o excesso liga-se à obviedade. E, sobretudo, posto que no melodramático há esta tendência de reiteração. O modo de excesso estará diretamente ligado a uma exacerbação da – cena, em que a materialidade da voz e das palavras dos atores, o uso intenso da trilha sonora musical, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos da câmera são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem. Todos e cada um desses elementos convergem para um mesmo ponto em cada sequência.

CAPÍTULO 4

4.1 ANÁLISES: *POR TODA MINHA VIDA*

Entramos, agora, na análise da construção do docudrama *Por toda minha vida*, apontando os limites dentro da sua estrutura narrativa entre as cenas dramatizadas e as documentais, e como esses limites são organizados no roteiro e dentro da linguagem audiovisual (relação entre planos, narração em voz *off*, trilha sonora, diálogos e cartelas) de maneira imbricada e fluida, tendo como elemento organizador a imaginação melodramática que atravessa a narrativa, reorganiza e redimensiona a eficácia da história e como garantia para lhe garantir o estatuto de verdade, o aparato e o discurso do documentário. Os paradigmas que alicerçarão nosso escrutínio – como já destacamos do apanhado teórico-metodológico desenvolvido nos capítulos anteriores – estão fundados nos estudos acerca da jornada heroica e no cotejo à expressividade do imaginário melodramático.

Os percursos de nossa análise estão estabelecidos em três seções, na primeira, os elementos narrativos do personagem e do enredo entram em foco e são analisados tanto pela construção da linha narrativa, quanto no plano a plano, destacando aspectos materiais das cenas dramatizadas. A análise abordará, em especial, o episódio que homenageou Renato Russo, nestes dois segmentos. Na segunda seção, partimos para, a partir das categorias de análises já traçadas, observaremos a composição da cena, do drama, tomando por base o horizonte das reflexões sobre o imaginário melodramático.

Na segunda parte, vamos identificar, na construção narrativa os traços que os ligam ao imaginário melodramático a partir das categorias já traçadas: o imperativo da polarização, imperativo do excesso e o imperativo de pôr em suspensão. Neste segmento, damos ênfase aos programas que homenagearam Renato Russo, Raul Seixas e Mamonas Assassinas.

E, na terceira parte, passamos a pensar as cenas produzidas a partir da sua relação com os segmentos de características documentais. Primeiro, numa análise de estilo, que foca no episódio que homenageou o cantor Cartola, depois na conformação de um estatuto muito próprio do real que se funda em sua própria linguagem, por fim, observando a relação entre as cenas e tecer considerações que apontam para a evidência de que o *Por toda minha vida* recria sentidos e depois os legitima com arquivo.

Com isso, esperamos aprofundar as reflexões em torno da linguagem docudramática, a fim de esclarecer, através da análise (textual e fílmica), as maneiras como o formato do – infotimento, em combinação à imaginação melodramática, fundam estatuto muito próprio de realidade.

4.2 O ENREDO, PERSONAGEM E CENA: ASPECTOS DRAMATÚRGICOS

4.2.1 A jornada heroica em *Por toda a minha vida* – Renato Russo

A história se inicia *in media res*:⁴² Renato Russo prepara-se para um grande show. Ele é um ídolo bem-sucedido, amado pela plateia e conseguiu ser um ícone de sua geração. Em seguida, vemos de onde veio este ídolo. O programa, então, mostra o Renato, antes da fama, apresenta seu “Mundo comum”: a infância, a introspecção, o menino que vivia lendo trancando em casa protegido dos riscos do mundo.

A história avança para o “Chamado à aventura”: a mãe insiste que o filho devia sair para o mundo. O roteirista faz com que, na cena, fique claro que o sonho do protagonista é ser famoso, mas seu medo do desconhecido, sua aparência e limitações físicas fazem com que o protagonista parta para a próxima fase do roteiro: “A recusa ao chamado” preferindo continuar isolado.

O protagonista se vê curado da doença que o limitava fisicamente e, ao entrar na faculdade, Renato Manfredini conhece seus amigos e o movimento punk. Este movimento torna-se seu guia configurando o momento como o “Encontro como mestre”, pois é o movimento punk que lhe ensina que não é necessário ser um músico excepcional para ser líder de uma banda, o que, como já sabíamos, era seu objetivo.

Segue-se a “Travessia do primeiro limiar”, quando o protagonista deixa o mundo comum no qual é Renato Manfredini para tornar-se o herói Renato Russo. Forma sua primeira banda, Aborto Elétrico, finalmente comprometendo-se com sua aventura.

Com isso, passa por “Testes”, como a dificuldade de tornar sua banda famosa, conhece seus aliados (produtores, parceiros de banda) e inimigos (o álcool, seu temperamento depressivo e explosivo). É também neste ponto da história que o protagonista consegue formar e consolidar sua banda Legião Urbana que viaja ao Rio de Janeiro para gravar seu primeiro disco.

A história avança para o momento em que o protagonista é lançado ao estrelato. É quando ele tem a sua –Aproximação da caverna oculta representada pela fama. Estando no auge do seu sucesso, ele passa pelo momento que Campbell chama de “Provação”: a de lidar com o público e com os problemas do alcoolismo. Problemas que o fazem compreender a importância de prestar atenção às necessidades e opiniões dos que o querem ajudar.

⁴² Significa, no latim, “no meio das coisas” e trata-se de uma técnica narrativa que faz com que a fábula comece a ser narrada pelo meio, em vez de começar no início (*ab ovo* ou *ab initio*). Deste ponto, os personagens, cenários e situações do passado são narrados através de uma série de flashbacks.

A lição traz pra o protagonista uma “Recompensa”: Depois de ter passado pela rejeição dos fãs, a briga com a banda e o alcoolismo, Renato Russo consegue um sucesso que já não é apenas momentâneo, ganha também o reconhecimento da crítica e surpreende a todos com o nascimento de um filho seu. Por causa da recompensa, procura seu –Caminho de volta entrando em uma clínica de reabilitação. Mas, então, defronta-se com o resultado de ter vivido sem limites: contraíra o vírus da AIDS.

Ao descobrir sua doença, Renato vive uma “Ressurreição”, na qual produz como nunca havia feito, grava vários discos, até que o momento da gravação do último disco o põe à prova sua força de vontade.

O herói, então, faz seu “Retorno com o elixir”. Deixa para trás o mundo enquanto astro e, morre vítima da AIDS, mas não sem antes trazer consigo uma recompensa para o mundo: sua música que transmite esperança a partir da lógica que “a primavera sempre chega”. Voltamos ao momento onde a história começou: no palco, o protagonista termina seu show e, num movimento simbólico, ele se retira do palco deixando, em seu lugar, junto ao microfone, uma rosa branca. Antes de ir, ele afirma para sua plateia: a Legião, na verdade, são vocês.

A impossibilidade de contar com cenas que representem alguns desses momentos pinçados da história do biografado, como o episódio em que o biografado estava isolado em seu apartamento escrevendo, a internação na clínica, as brigas com outros membros do grupo, e que são chaves importantes dentro da jornada, geram uma necessidade de produzir tais cenas. Tal como já foi feito em diversos documentários que influenciaram definitivamente os modos de narrar o real.

O argumento é o primeiro esboço do enredo para a construção de uma obra audiovisual. Definir este argumento, e posteriormente o roteiro, permite que os produtores testem as partes do programa em forma conceitual antes de despender dinheiro e tempo no trabalho de execução. É uma tática que mantém o projeto no rumo certo. Ao fim da produção: tendo em mãos o material colhido, gravado, hora de fazer um novo esboço de roteiro.

A questão estrutural da narrativa, no caso do docudrama, ganha ainda maior destaque porque é através dela que se organiza a peça audiovisual. No caso de *Por toda minha vida*, isso se dá ainda mais especialmente: é possível observar que ao longo dos cinco anos em que esteve no ar, o único nome que permanece comum na produção de todos os 14 episódios é o do roteirista e redator final George Moura. E embora seja difícil reconhecer marcas de um estilo individual de autoria em um produto gerado dentro de um sistema de produção de tv aberta, sobretudo feito em parceria com duas diferentes centrais dentro da mesma emissora, podemos no mínimo inferir um esquema de temáticas que se manifesta no roteiro.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, o roteirista, que já havia trabalhado no cinema, em documentários e em filmes de ficção, salienta que, embora no cinema a principal marca autoral seja a do diretor, na tv, este papel é mais fortemente atribuído ao roteirista.

4.2.2 O personagem em sua instância metafórica

Marcado pela sua musicalidade, apelo dramático e com um roteiro construído nos moldes de uma jornada heroica clássica, o programa quando mostra a ascensão de um protagonista e suas lutas até atingir o estrelato, promovia a empatia do público e exibia as marcas de uma cultura fortemente marcada pelo sentimentalismo. Naturalmente, o esquemático roteiro seguiu as biografias de outros nomes da música popular como Leandro (da dupla sertaneja Leandro e Leonardo), Renato Russo, Nara Leão, Tim Maia, Mamonas Assassinas, Dolores Duran, Chacrinha, Raul Seixas, Cazusa, Claudinho (da dupla de funk melódico Claudinho e Buchecha), Adoniran Barbosa, RPM, Cartola e As Frenéticas e Elis Regina. Quase todos, modelos de franqueza e tenacidade, movidos por um propósito legítimo: levar sua música ao povo brasileiro.

E se a principal crítica que recaiu sobre o programa, como já dito, foi a de desvirtuar certos aspectos da biografia dos intérpretes, e privilegiar o maniqueísmo, o achatamento das personagens⁴³ (reduzidas a uma única faceta, cujo sentido é dado pronto), à medida que o programa gerava novos episódios, dois aspectos chamavam atenção: a discrepância do estilo musical entre os homenageados, dando a entender que o programa não era voltado aos fãs dos homenageados, pois seriam públicos diferentes (os maiores fãs de Elis Regina, por exemplo, não seriam os mesmos fãs de Leandro e Leonardo, que não seriam os mesmos fãs de Renato Russo). E o segundo aspecto revelava-se quando o programa optava por construir seu roteiro numa narrativa linear que levasse a uma catarse sentimental: o roteiro de jornada do herói, as chaves escolhidas para ser encenadas e destacadas, pouco levavam em conta as diferenças na biografia de cada um dos biografados.

Diversos elementos podem ser ressaltados neste sentido: no especial sobre Elis Regina, por exemplo, sua retirada para o campo (um gesto previsto em toda jornada heroica) ter sido destacado, mas a causa de sua morte ter sido retirada. Ou, no caso do episódio que homenageou Raul Seixas, onde o maior destaque foi dado à sua relação de paternidade com as duas filhas que têm uma impressão oposta dele, e suprimiram-se dois dos seus casamentos; e, em todos os

⁴³ Vide anexo 1.

episódios há um abissal destaque aos anos de formação e às dificuldades que vieram depois. Apesar disso, as histórias eram narrativamente bastante coerentes. Talvez porque, como Vogler (2006, p. 11) afirma: a impressão que temos é que as etapas que estão na formação do herói são também as etapas que governam qualquer busca.

Como marca estilística do programa, a ordem como se insere o material de arquivo na linha dramática (de forma diacrônica), a escolha de quais fatos biográficos serão evidenciados, e o modo como os depoimentos de familiares e amigos do homenageado se relacionam com as cenas e com a marca melodramática da trilha sonora e do roteiro. Gratuita ou não, a promoção do sentimentalismo trata-se de um aspecto marcante que dialoga com a própria obra dos artistas através de repetidas metáforas e que ecoam excessivamente na sua linha dramática podendo, então, constituir um dos gêneros do excesso ao construir um roteiro que liga seus biografados às noções de fatalidade, destino, a inevitabilidade do fim.

Visto sobre o prisma do imaginário melodramático, é possível observar que o programa prima pelo uso da exacerbação dos símbolos icônicos para o despertar da comoção,⁴⁴ mas também criando metáforas que desconectam o personagem do seu referente real e passam a recriá-los em conformidade àquela história que está sendo contada no episódio. Uma estilização que permite a redução do biografado a uma única faceta (Elis, a voz do Brasil; Nara Leão, a musa bossa-nova; Raul Seixas, a metamorfose ambulante) e assim, ao rotular o personagem com um símbolo (geralmente ligado à obra do próprio artista), pelo narrador,⁴⁵ ele se corporifica, se impregna no narrativa e, ao ser exacerbado, eclode através da emoção sob o estigma do “destino, fatalidade”. O programa proporciona ironia dramática e põe em suspensão e, a flor da pele, seu telespectador e, mais que isso: permite a vida pós-morte do herói ao fim da jornada. Pois, como já destacamos no apanhado teórico, no monomito, a morte não encerra a jornada, como acontece na tragédia. Ela é apenas uma passagem, uma transmutação. No *Por toda minha vida*, a morte do herói é apenas uma passagem: pois ele continua vivo, ressuscitado, através de sua obra.⁴⁶

⁴⁴ Abordaremos isto com maior ênfase mais adiante.

⁴⁵ É uma prática constante no *Por toda minha vida* que já no texto da apresentadora (que faz vezes de narrador onisciente e liga as pontas da história, dando a ela um sentido fechado) este aposto seja dito claramente. O personagem é apresentado em poucas falas e o símbolo referente a ele é destacado, de imediato.

⁴⁶ Esta metafórica ressurreição está constantemente reiterada no discurso do programa, no texto de narração. Num dos exemplos bem emblemáticos está a separação constante que é feita no episódio que homenageou Chacrinha. Ao longo de todo o episódio é repetida a diferença entre Abelardo Barbosa e Chacrinha, para ao fim, a apresentadora dizer: quem morreu foi o Abelardo, a versão humana e terrena, mas o Chacrinha, como um mito da irreverência popular, continua vivo.

Docudrama, comoção e heroísmo

É necessário, entretanto, ressaltar que pelo próprio gênero do programa, o docudrama, essa marca da exacerbação dos símbolos icônicos tem também uma relação com a formulação de um “efeito do real”, para usar um conceito de Barthes, que é ampliadora da experiência estética. O formato do documentário, que predomina no programa (as partes encenadas nunca correspondem a mais que 30% do programa) com suas marcas estilísticas, suas especificidades na tomada, sua maneira de enquadrar e a utilização da voz em *off*, conformam um discurso sóbrio que é o discurso dos documentários.

Assim, os cantores, sedimentados em metáforas, atingem instantaneamente a compreensão emotiva do seu público. Estes símbolos constituem um elo entre a vida e obra do protagonista. Quando homenagearam Renato Russo, líder da banda de rock Legião Urbana, era marcante, nas cenas dramatizadas, a presença de elementos cenográficos antagônicos: rosas e garrafas de bebida alcoólica, anjos e pôsteres de rock, além disso, a presença constante da máquina de escrever personificava a verve artística do biografado como uma extensão do seu corpo. O roteiro toma, ainda, de empréstimo a metáfora das “Quatro Estações”, que foi um dos discos mais relevantes da carreira do intérprete, para contar sua história de vida.

Já ao homenagear Raul Seixas, tomando de empréstimo o conceito de “Metamorfose Ambulante”, a vinheta de abertura mostrava um painel de fotos do cantor que através de efeito gráfico, transmutava-se em outras fotos diferentes dele mesmo, uma metáfora com corpo sonoro e visual num exagero do seu rosto e do seu discurso na letra da música. Além disso, também no discurso, o destaque na linha dramática foi para os vários casamentos do cantor, e para as versões diferentes de pai que ele encarnou (presente e amoroso para Vívian Seixas, desconhecido para Simone Wisner Seixas, distante e ambíguo para Scarllet Vaquer Seixas).

Também há uma exacerbação do símbolo antagônico. No caso de Raul Seixas, a presença constante dos copos de bebida alcoólica nas cenas dramatizadas antecipa constantemente o evento de sua morte, provocada pelo álcool. Um signo também bastante explorado no episódio sobre Renato Russo, quando a presença constante da garrafa de bebida alcoólica marca sua personalidade autodestrutiva, que culminará em sua ruína. Os mesmos símbolos icônicos parecem ecoar ao longo de toda a narrativa, culminando e presentificando o momento catártico que nos leva às lágrimas.

Nas encenações construídas para representar o momento catártico de suas mortes, esses elementos culminam para a possibilidade da redenção dos personagens mesmo depois do evento fatal. Assim, é possível pensar correlatamente no renascimento dos heróis míticos como Jasão

e Ulisses, seu renascimento que, como explica Joseph Campbell, é crucial para a jornada que se compõe de um ciclo de separação-iniciação-retorno. Sendo esta última etapa aquela em que o herói traz para a sua comunidade um elixir que restaura a harmonia.

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito,⁴⁷ requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos (CAMPBELL, 2007, p. 195).

Se aplicarmos este conceito ao episódio sobre Raul Seixas, veremos que, neste ponto, quando o intérprete (e, portanto, sua dimensão falível e humana) morre na narrativa, as imagens do enterro são cobertas pelo refrão da música “Disco voador”, que se sobrepõe a qualquer outro som e dá destaque ao que é cantado na letra: “*ô seu moço do disco voador me leve com você pra onde você for*” e, logo depois, vemos o caixão de Raul Seixas ser sequestrado pelos fãs em uma cena com atores, que saem da igreja com ele nos braços e cantando, em coro “Sociedade alternativa”.

No segmento seguinte, é narrado um episódio que aconteceu já muitos anos depois da morte do homenageado, quando a família dele foi procurada por um homem que, quando estava prestes a se matar, ligou o som e, por ter ouvido a música de Raul Seixas, “Tente outra vez”, desistiu do suicídio. Ou seja: o elixir (no caso, a obra) que restaura a vida foi entregue à comunidade. O herói renasce no fim, através da permanência da obra.

Já na cena equivalente do especial sobre Renato Russo, no momento em que ele morre, há uma cena dramatizada que abre com o destaque para a música, e a letra de *Por enquanto*, tocando ao fundo, como um som extra-diegético a partir do ponto em que a música diz: –“*Mudaram as estações e nada mudou,*” enquanto a câmera mostra o escritório vazio, aproxima-se de uma máquina de escrever abandonada, até que ela venha para o primeiro plano e, depois, num plano detalhe: evidencia-se uma frase inacabada: “*o pra sempre, sempre acaba...*”

Depois, o episódio puxa um trecho final do clip da música *Perfeição*, da Legião Urbana, que mostra o intérprete dançando, vestido de branco entre as flores amarelas, e a letra fala sobre a chegada da primavera, recomeço do futuro, e encerra com uma encenação: Renato Russo,

⁴⁷ O termo "monomito" é de James Joyce, usado em seu livro *Finnegans wake*, e no estudo de Campbell denomina o percurso padrão da aventura mitológica do herói, é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação- iniciação-retorno. Ou seja: Um herói sai do seu mundo ordinário, se aventura numa região de prodígios sobrenaturais onde encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva para, depois retornar de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

encarnado por um ator, diz: “A verdadeira Legião Urbana são vocês”, e deixa, no seu lugar, junto ao microfone, uma rosa branca, que além de retomar a metáfora das estações personificava, na trama, constantemente, sua sensibilidade.

Neste ponto, torna-se notável o relacionamento entre a presença dos signos icônicos e da formação das metáforas enquanto gérmen essencial na elaboração do momento catártico e para a possibilidade de um final feliz e um renascimento do herói a despeito de sua morte na vida real.

Os personagens e seus símbolos

As técnicas que compõem a narrativa de ficção e não-ficção, bem como a utilização de suas estruturas e elementos, foram consagradas enquanto ciência sob o termo narratologia, notadamente por pesquisadores franceses, entre eles Roland Barthes e pela escola formalista Russa. No entanto, o estudo sobre a estrutura e elementos da narrativa remonta a Aristóteles que em sua obra *Poética* (1991) observa que o discurso em torno de uma narrativa épica, lírica ou dramática deve desenvolver-se sempre num crescendo que leva à catarse, o ponto alto da ação de uma estrutura dramática.

A evolução dos estudos no tocante da narrativa poética geraram, então, através dos estudos do estadunidense Joseph Campbell conceito-de “monomito” ou, também conhecido, “Jornada do Herói” que admite que todos os mitos remontam de uma mesma estrutura clássica que conduz o leitor à empatia com o protagonista e a um clímax dramático.

Essas técnicas de roteirização quando adotadas pelo documentário ou docudrama, no entanto, precisam de certos ajustes para que a história de um biografado possa caber no paradigma. Como tornar herói uma pessoa comum? Como promover identificação? E, sobretudo, como fazer com que o herói, ao menos narrativamente, sobreviva, renasça como devem fazer os heróis, quando seu referente real não é capaz?

Comunicando uma história através da emoção, no docudrama *Por Toda Minha Vida*, onde o foco é a biografia de ídolos nacionais, notadamente, artistas mortos prematuramente, esse ajuste de foco passa necessariamente pela transformação do artista em obra para que, esta sim, possa sobreviver à morte física. Isso acontece através da cristalização de metáforas que se pautam na obviedade e que se repetem ao longo de toda a peça audiovisual presentificando o autor em obra, e reforçando o caráter mitológico da história.

Observa-se que o programa se propõe trazer ao público aspectos desconhecidos dos artistas, aspectos estes, que de alguma forma, contribuiriam para a compreensão da sua arte. O

que é possível de observar é o que GDurand (2002), em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário* denominam de poder cognitivo da imagem. Esta elevação do sensível ao inteligível, ou o entrecruzamento de sentidos, revela uma funcionalidade estética da mensagem. No caso do docudrama televisivo, diversos signos icônicos podem configura-se como metáforas. Desde objetos cênicos até imagens gráficas, frases, ou postura performática.

Com baixo custo de produção e atendendo à demanda de uma audiência cada vez mais interessada nas histórias ditas reais, as cinebiografias, de acordo com Carlos Avellar,⁴⁸ se configuraram como uma tendência absoluta no cinema brasileiro de 2009, tanto no documentário quanto na ficção. E quando essas biografias são contadas pelo suporte do documentário, a incorporação de elementos de ficção é necessária para reafirmar o personagem como um herói, “dono absoluto de sua história” (AVELAR, 2010, p. 22). Bem como, na ficção, a narrativa incorporaria registros de fatos reais para afirmar a veracidade do personagem. Mas essas narrativas não mostram tudo sobre a vida do personagem e sim fragmentos, momentos pinçados, que tenham relevância dentro da história que se pretende contar.

Se analisarmos o conceito pela ótica de Rondelli e Herschmann, nesses relatos biográficos, “o que mais nos é apresentado não é uma trajetória do indivíduo, com começo, meio e fim demarcados, mas alguns episódios de sua vida que vão se revelando como significantes” (RONDELLI & HERSCHMANN, 2000, p. 215). Além disso, é preciso perceber, como coloca Roland Barthes, que entre o que se conta e o que não é revelado há lacunas, as quais ele denominou de biografema.

Porque, se é necessário que, por uma retórica arrevesada, haja no texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte [...]: se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo [...] (BARTHES, 1990, p. 49-51).

O que se veria nas cinebiografias, portanto, tanto no cinema quanto na televisão, seria a construção desse personagem, que relacionado a uma metáfora, é capaz de cristalizar-se em um conceito facilmente inteligível, coerente, ainda que descolado do seu referente real. O que

⁴⁸ Catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

vemos na caracterização dos protagonistas do *Por toda a minha vida* é menos uma referência aos episódios mais importantes da biografia do homenageado e mais uma aproximação deste a uma série de signos que os ligam às suas obras.

A metáfora audiovisual e a construção do mito

Sedimentados em metáforas, não só os personagens, mas também os conflitos da história atingem instantaneamente a compreensão emotiva do seu público pela aproximação do símbolo. E quando nos referimos às narrativas audiovisuais, é preciso levar em consideração a forma como essa metáfora se constrói para o telespectador, ou ainda, o modo como certos enquadramentos, montagem, enfim, como a própria linguagem audiovisual as instituem diegeticamente. Esta linguagem, se hoje está naturalizada no nosso repertório, pois estamos audiovisualmente alfabetizados, carrega em si, pela sua própria forma de conduzir o olhar do espectador, a chave de que “cada filme é a expressão viva de uma intenção” Balázs (citado por XAVIER, 1977, p. 43).

No caso do *Por toda minha vida*, transformar o personagem em metáfora, audiovisualmente, contribui para seu efeito moralizante e para um cotejo à pedagogia das sensações. E, para isto, como coloca Mariana Baltar, “A simbolização é o que articula um efeito metafórico de ‘presentificação’ dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme” (BALTAR, 2010, p. 122).

Apesar de a simbolização ser algo presente em quase todos os gêneros, sobretudo numa narrativa mais clássica, Elsaesser (1987) atenta que essa investida no símbolo é mais intensa na estética moralizante do melodrama da qual podemos aproximar o docudrama aqui analisado, que, ao se utilizar de certa obviedade de metáforas, constrói para si uma expressão que é profundamente estratégica porque contém, em si, a ironia e a crítica nos seus símbolos exagerados e eloquentes.⁴⁹

O modo de excesso está diretamente ligado a uma exacerbação da "cena", onde a materialidade da voz e das palavras dos atores, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos (no palco e na câmera) são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem (BALTAR, 2005, p. 71).

Esta caracterização, no caso do programa *Por toda minha vida*, não é uma relação

⁴⁹ Essa é a análise que ele faz das obras de Douglas Sirk e de Vincent Minnelli, sobretudo em *Palavras ao vento/Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956.

contida. Pelo contrário, os signos, produtores de sentido, são os que se ligam aos personagens numa relação metonímica, são repetidos exaustivamente durante todo o programa. São sempre óbvios e pouco ambíguos. Dão pouca ou nenhuma margem para a ambiguidade.

Vale salientar, por exemplo, que é esta coerência do personagem levada em consideração que dita o que é ou não é contado na história. No episódio inaugural, por exemplo, sobre a intérprete Elis Regina, o programa suprimiu a causa da morte da cantora em decorrência do uso de drogas, que é, formalmente, um dado importante da sua biografia, mas seria incoerente com a personagem criada para o especial. Se observarmos pela imagem, ou pelo signo que mais se repete ao longo da história, Elis é representada como a voz do Brasil e a personificação de alguns personagens de suas músicas como *Maria, Maria*, de Milton Nascimento, ou ainda: *Essa mulher*, de Joyce e Ana Terra. E, assim, o signo do uso das drogas, passa a ser, não apenas dispensável, mas também indesejável. Já no episódio sobre a extinta banda de rock, o RPM, como as drogas ajudam a caracterizar a banda como um clássico exemplo do mito de rock star, junto ao sexo e à música, os personagens aparecem sempre sob efeito de substâncias químicas, sempre cercados de mulheres.

As estações e a máquina de escrever: Renato Russo no *Por toda minha vida*.

O programa que homenageou o líder da Legião Urbana, Renato Russo, foi ao ar, originalmente, no dia 14 de setembro de 2007, e seu primeiro plano, antes mesmo da vinheta de abertura, era composto de um enquadramento em plano americano de um tórax masculino, de terno (cuja cabeça está fora do quadro), atrás de uma máquina de escrever. Este corpo datilografa e, à medida que o faz, surgem, com o som da datilografia, os caracteres na tela com a seguinte frase: “Aonde está você agora, além de aqui, dentro de mim?”⁵⁰ com a assinatura de Renato Russo.

⁵⁰ A frase é um verso da música *Vento no litoral*, que está no álbum –VI, da Legião Urbana, lançado em 1991.



Figura 3

Plano 1: o destaque vai para a máquina de escrever, para a datilografia e a corporificação dos caracteres na tela.

Este mesmo esquema aparece sempre entre um e outro capítulo do programa. Além disso, a máquina de escrever se mantém onipresente anunciando as estações que, na linha narrativa, representariam um ciclo da vida do intérprete. A máquina compõe a identidade visual do programa e personifica o protagonista. Tanto que, logo após a vinheta de abertura do programa (composta do modo tradicional: um painel de fotos do biografado ao som de uma das suas músicas seguida da logomarca do programa), a história começa, também com a presença da máquina de escrever que, agora, invade todo o corpo da tela e introduz a metáfora, e datilografa na tela sob o fundo preto: “As quatro estações”.

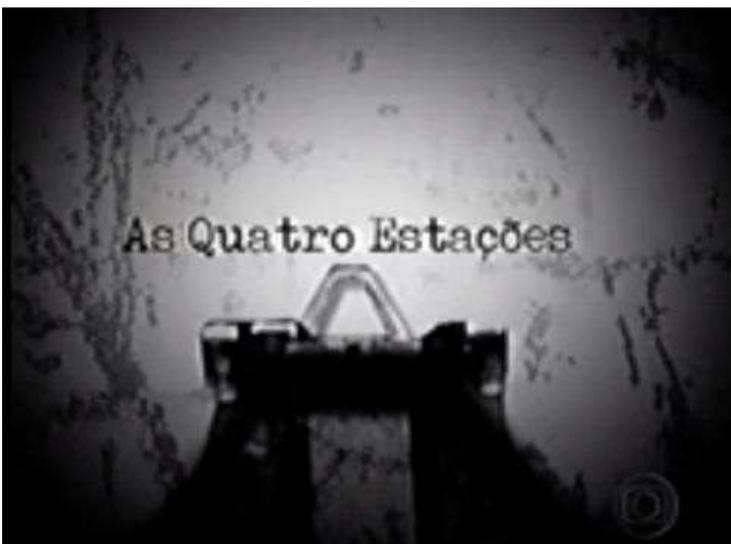


Figura 4

Plano 2: Os caracteres datilografados no plano tematizam o episódio.

Esta primeira parte inicia uma espécie de prólogo. Numa cena dramatizada, o roqueiro Renato Russo, vivido pelo ator Bruce Gomlevsky, está no camarim e prepara-se para o show.

A cena é construída com o som diegético dos fãs (que estariam esperando, supostamente, do lado de fora, diante do palco) a gritarem “legião, legião”, em coro. Vemos ainda que, no camarim, há rosas e bebida. Através do espelho, vemos alguém (que supõe-se ser Marcelo Bonfá, baterista da banda) passando e acompanhando o coro da plateia, enquanto Dado Villa Lobos, guitarrista, para ao lado do protagonista e diz, olhando pra ele através do espelho: “É a nossa hora, Renato”, e sai. Renato Russo coloca os óculos, bebe do copo.

Numa cena que emula um dos clipes mais famosos da banda, o personagem atravessa um corredor que leva ao palco enquanto sua voz diz em *off*: “Primavera, verão... chega o outono e caem todas as folhas, e no inverno fica a árvore toda daquele jeito...” Num plano detalhe, a câmera foca na mão do personagem a deslizar pela parede até que, num *traveling*, reenquadra o rosto do ator em primeiro plano. A voz em *off* continua: “mas aí vem vindo a primavera de novo...”⁵¹ Então, de novo, em plano geral, com uso de perspectiva e profundidade de campo, vemos, de costas, Renato Russo indo do lado mais escuro para o mais claro.

A cena seguinte aproxima o referencial dramático do documental. O personagem chega ao palco, na pele do ator, mas, com a montagem, a cena tem continuidade com um material de arquivo que mostra o próprio Renato Russo, em cima do palco, vestido tal qual o ator, num palco semelhante, falando para a plateia. Além disso, num texto introdutório, gravado num formato de Stand up de telejornal, a apresentadora, Fernanda Lima, falando do Museu de Arte Contemporânea (MAC), refere-se ao biografado como um poeta romântico em busca da felicidade que ele mesmo teria encontrado na infância, na Ilha do Governador. Este ponto puxa para o próximo capítulo, quando a máquina de escrever, mais uma vez invade a tela e datilografa: “Primavera”.

⁵¹ Este texto utilizado é um trecho de um depoimento dado por Renato Russo sobre o disco *As quatro estações*, em uma entrevista concedida em 1989, embora este dado não seja citado na cena.



Figura 5

O plano mostra uma divisão da vida do biografado que segue uma ordem cíclica.



Figura 6

O segmento abre, mais uma vez, com um plano detalhe focado na mão do personagem. Ao fundo, toca *Giz*, e a mão, estendida, toca a chuva.



Figura 7

A câmera faz um traveling até reenquadrar no rosto do menino que olha, primeiro para a própria mão molhada, depois para o céu.



Figura 8

Num corte rápido, o personagem olha pra cima (visto, também, de cima) reitera a presença da chuva.



Figura 9

Abre para um plano geral que mostra o personagem ao lado de uma construção, neste momento, se abaixa, pega um pedaço de tijolo, caminha alguns passos, solta a maleta, ajoelha-se e começa a desenhar no chão.

Neste ponto, a música, que estava até então como trilha sonora salta na cena e torna-se o som principal, pois a letra é evidenciada e diz: *“...desenho toda a calçada/ acaba o giz, tem tijolo de construção/ Eu rabisco o sol que a chuva apagou”*.



Figura 10

Acompanhando a letra, em plano médio, a câmera mostra, por trás, o menino começando a traçar um círculo.



Figura 11

A imagem vai se dissolvendo numa animação em preto e branco na qual o menino continua a desenhar no chão.



Figura 12

O plano abre um pouco mais, destacando o céu escuro enquanto o menino desenha.

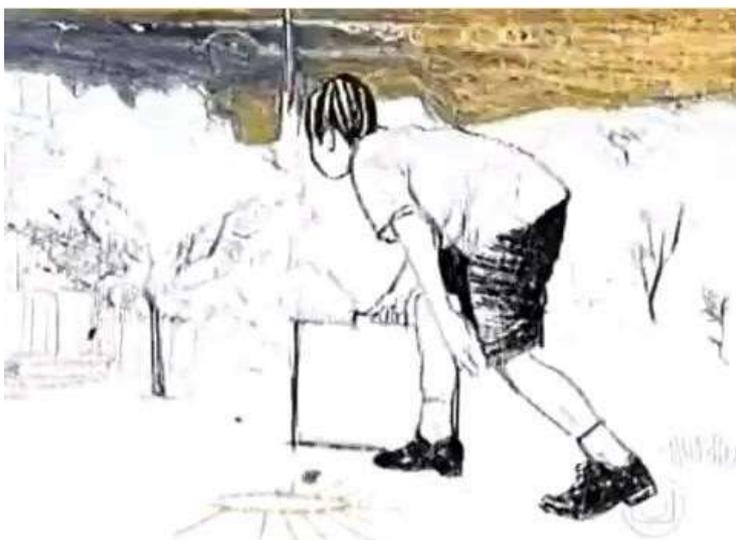


Figura 13

Depois de desenhado o sol, o céu, cinzento e escuro, vai ganhando cor. Ele levanta-se, pega a maleta.



Num mesmo plano, a câmera lhe acompanha por trás, e ele caminha na paisagem de cores vivas com árvores e flores, em perspectiva, a câmera o acompanha de costas.

Figura 14

O segmento “primavera” dá conta dos anos de formação do homenageado e é destacada sempre sua relação com a criação. Na infância, desenhando, na adolescência, escrevendo à mão. A escrita e seus caracteres em destaque absoluto, bem como destacamos nos seguintes planos:



Figura 15



Figura 16

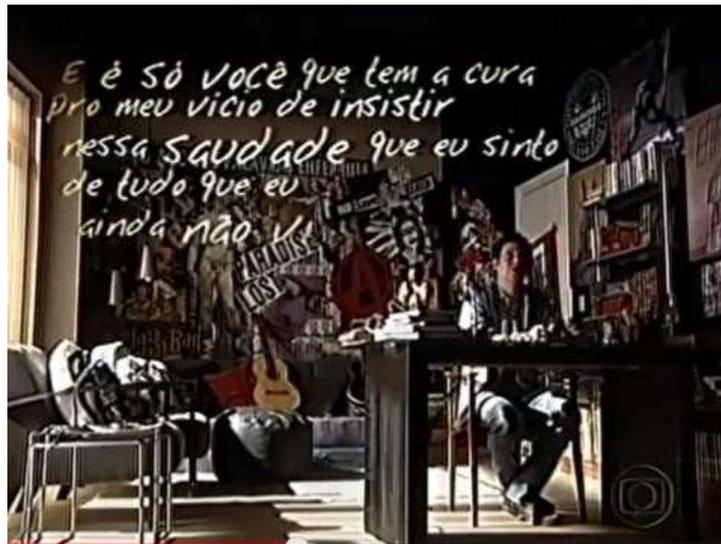


Figura 17

Como vemos, a escrita como um ato (que depois, na maturidade, viraria a máquina de escrever) salta ao plano. Mais que o violão ou que qualquer referência ao rock.

No segmento “verão”, vem o sucesso da Legião Urbana. As capas dos discos, as manchetes de revistas, a adoração dos fãs, até a parte em que, no auge da carreira, num show em Brasília, Renato se desentende com seu público e o show transforma-se em caos. Revoltado, Renato Russo pragueja contra Brasília, no camarim, onde mais uma vez aparecem as rosas vermelhas, enquanto, do lado de fora do estádio onde o show acontecia, os fãs atiram os discos na fogueira, antecipando a próxima fase, que vem a seguir. É o segmento que mais utiliza material de arquivo, sobretudo a imagem dos jornais (impressos) que certificam o auge, relacionado ao conceito metafórico do verão. Vejamos como isso se dá, nos planos, na abertura

e fechamento do segmento:

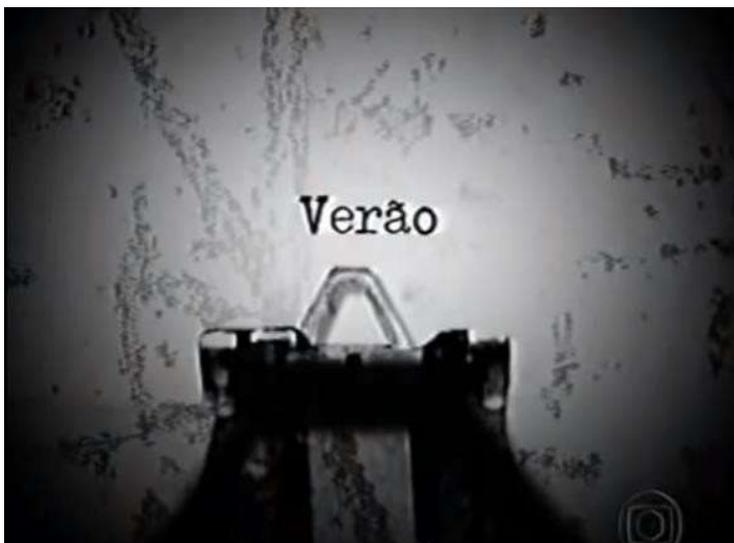


Figura 18

O segmento abre ao som da música — quase sem querer, que é uma música mais animada, e os caracteres enunciam o verão



Figura 19

Ainda ao som da música, uma animação passeia pela capa do primeiro disco da banda.



Figura 20

A animação corta para uma matéria sobre a banda, bem aproximada, deixando nítido o título, gerando uma relação disco e êxito.

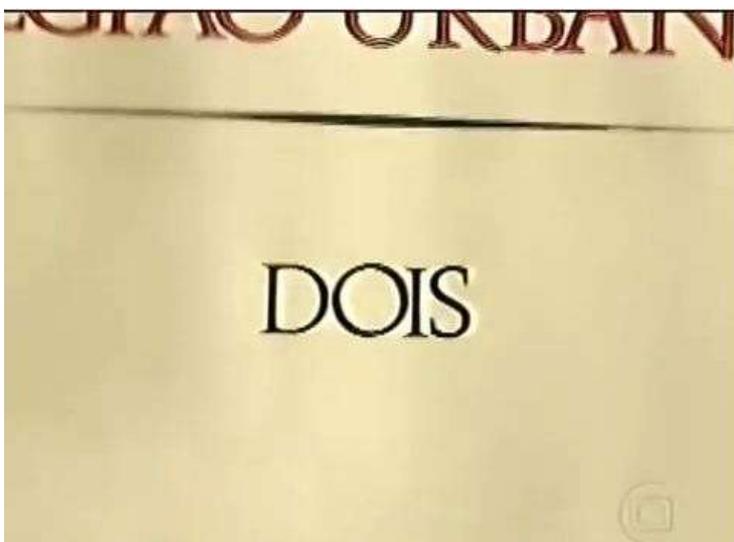


Figura 21

A animação corta para a capa do segundo disco e vai aproximando do título “dois”.



Figura 22

Novo corte, novamente para um jornal impresso e com o destaque para o nome – Dois, repete a relação dos planos anteriores.



Figura 23

Novo corte, nova matéria, agora com destaque para o título que foca no líder da banda como “Um tumultuado poeta”.



Figura 24

Em formato de Stand-up, a apresentadora fala sobre o sucesso da Legião Urbana filmando da cidade de Brasília, com destaque para o céu sem nuvens.



Figura 25

Corta para um plano mais fechado, no qual a apresentadora continua, sorridente, falando sobre o sucesso da banda.



Figura 26

Corta para um vídeo de arquivo, não indicado por legenda nem voz off, bem no ponto em que Renato Russo diz:
 – “Sucesso? Ah, sei lá, acho que, tipo assim, pô, acho que de repente a gente fala uma coisa que todo mundo quer ouvir, sabe?” A fala fica fora do contexto original, corta novamente, antes que se diga mais nada.



Figura 27

Corta para a entrevista. (Somos informados pela legenda que se trata de Arthur Dapieve, que ele é jornalista) Ele fala sobre o sucesso do biografado. Em uma única frase: “A capacidade que ele tinha de tocar as pessoas era extraordinária”, novo corte.

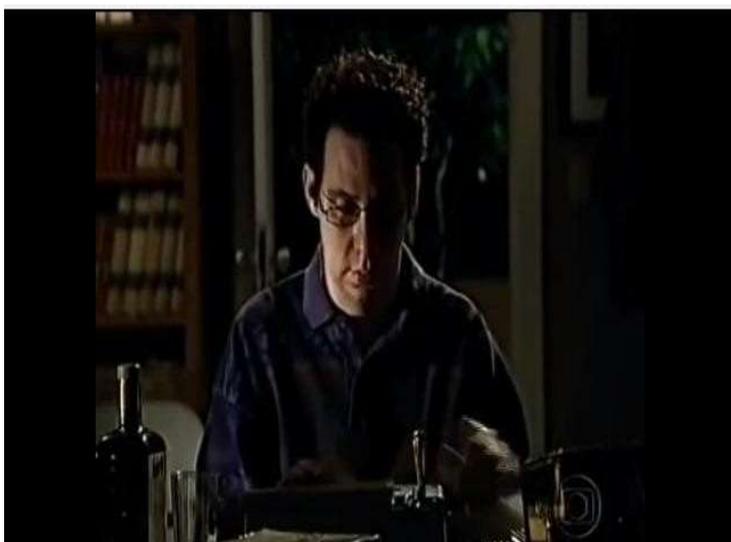


Figura 28

Primeira cena dramatizada do segmento apresenta Renato Russo agora escrevendo em uma máquina. Ao seu lado, em destaque, há a garrafa de bebida e o copo.

É também neste segmento que se enquadram as imagens mais solares: desde os holofotes do palco até a própria luminosidade do sol e as roupas coloridas, como vemos nos planos que destacamos a seguir:



Figura 29



Figura 30



Figura 31

E o segmento fecha anunciando a próxima estação quando, no episódio já citado do show no estádio Mané Garrincha, o ídolo se desentende com os fãs, e vai embora de Brasília.

O próximo segmento, “Outono”, mostra os problemas que vieram com a fama. Entre eles, o alcoolismo e o descontrole do intérprete. A depressão é ressaltada em cenas externas com céu nublado.



Figura 32

A câmera abre pegando a imagem de Renato Russo deitado e ao lado da garrafa de bebida. O enquadramento reforça a ideia de doença e morte. As cores são frias. O produtor se aproxima.



Figura 33

Agora, de baixo para cima, vemos o rosto do produtor em primeiro plano e, atrás dele, o céu. Ele sugere que o personagem descanse, que vá dormir, pois o show havia sido bom.



Figura 34

O protagonista senta-se. O plano abre e podemos ver, ao redor, a imagem de uma área vazia, cadeiras vazias, céu nublado. Ele pergunta pelos companheiros de banda, se saíram pra passear com a família.



Figura 35

Plano detalhe enquadra a garrafa, em vez dos rostos. O produtor confirma que saíram. O personagem pega a garrafa e levanta.



Figura 36

Corta para o rosto do personagem em primeiro plano que diz: “Eles querem fama, dinheiro e passeio. Pois agora acabou. E eles vão ficar sem fama, sem dinheiro e sem passeio”, e, ostensivamente, bebe direto da garrafa.

E, por fim, no segmento “Inverno”, transparece a luta contra a Aids. Esta parte abre com stand up da apresentadora diante do prédio onde o biografado morava, em Ipanema, explicando que ele teria se isolado ali ao saber que era soropositivo. Então, começa mais uma cena dramatizada. E nela, mais uma vez, destacam-se a máquina de escrever, as garrafas de bebida, as rosas e os itens de arte erudita, misturados aos elementos do rock.

A cena é constituída da seguinte maneira: em um plano-sequência, Renato senta-se à mesa, e começa a datilografar na máquina.



Figura 37

Um traveling pelo ambiente interno do apartamento foca na máquina de escrever...



Figura 38

...o ator entra em cena trazendo um jarro de flores.



Figura 39

Plano médio mostra o personagem à máquina de escrever. Mais uma vez, destaca-se, de um lado a garrafa e, em contraste, as flores.



Figura 40

Plano geral: no escritório, enquanto o personagem escreve, os caracteres com trecho da música “Vento no litoral” enchem a telal. É mais uma referência aos fenômenos do ciclo do tempo.

Também neste segmento, outra cena dramatizada, faz referência à metáfora das quatro estações de maneira muito forte. Nela, o protagonista chega ao estúdio, mal-humorado, pede para começarem com *Vento no litoral*, e o baterista ironiza dizendo: “Com este clima de tempestade tem a ver, mesmo, a gente tocar uma ventania”.

Tudo isso culmina quando, no clímax do programa, ao som de *Por enquanto*, cuja letra inicia com “Mudaram e estações e nada mudou...”, vemos o apartamento vazio, close na máquina de escrever sem o personagem e, em plano detalhe: uma frase inacabada no papel na máquina diz “o pra sempre, sempre acaba...” Pouco depois, a apresentadora diz, em stand up: “As músicas de Renato Russo sempre trataram de alguma maneira de política, da vida amorosa e da dificuldade de amor na vida pública. São letras que falam de amor e honestidade. Qualidades

que o Brasil de hoje não deve esquecer”. E, resgatando a metáfora imposta no começo da atração, o programa antecipa o renascimento. Soltando, primeiro o clipe de *Perfeição*, no ponto em que a música diz “...e vem chegando a primavera, nosso futuro recomeça...”



Figura 41

Plano aberto mostra o escritório vazio e, ao fundo, a música *Por enquanto*, (do primeiro disco da banda) diz “Mudaram as estações...”



Figura 42

Plano detalhe destaca a máquina de escrever abandonada, ao fundo, um Retrato do protagonista com a mãe. Não há mais garrafas e sim um anjo ao fundo.

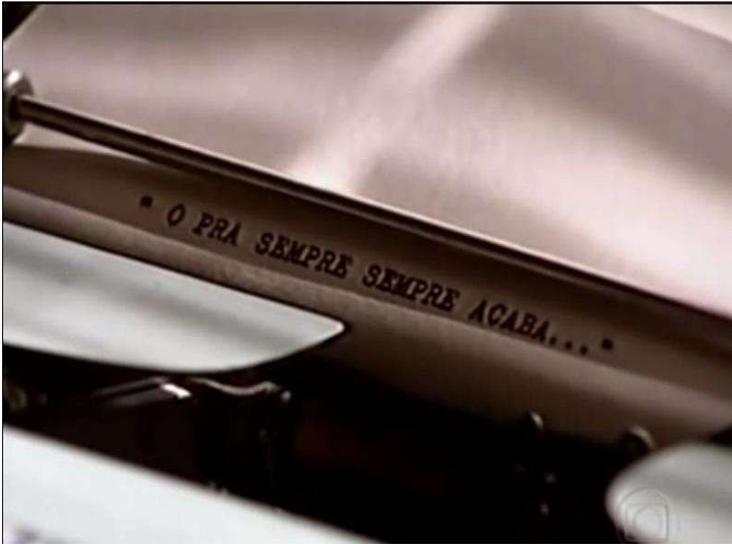


Figura 43

Plano detalhe foca em uma frase também da música *Por enquanto*, que continua ao fundo. E há reticências como se reforçassem o caráter de inacabado da obra. Embora fosse esta uma das primeiras a serem compostas pela banda (portanto, não estaria trabalhando nela quando morreu, ela reitera a ideia das estações e de morte.

Neste ponto, voltamos à apresentadora com seu discurso. Em seguida, a entrevista com Giuliano Manfredini. A apresentadora pergunta qual a música preferida do pai, ao filho, e ele responde: “Perfeição, perfeição”.⁵² Corta, então, para um plano em que Denise Bandeira, amiga de Renato Russo, recita alguns versos da música que falam sobre a chegada da primavera, e, então, como num movimento de ressurreição e, continuando de onde os versos tinham parado, soltam o clipe da música perfeição. Uma vez que a letra já foi destacada pela fala, no depoimento, a letra salta ao roteiro como um prenúncio do recomeço.



Figura 44

O trecho do videoclipe de *Perfeição* abre, exatamente no ponto em que a música prenuncia um recomeço dizendo: “e vem chegando a primavera, nosso futuro recomeça...”

⁵² O segmento com esta curta pergunta e resposta são a deixa para evidenciar a música, embora, ao que parece, não seja exatamente necessário e, provavelmente, supomos, não seria usado se a resposta fosse outra.



Figura 45

E, narrativamente, retomamos ao Renato Russo que estava no palco, no prólogo. No palco, ele diz para a plateia: “depois de muito tempo eu percebi: a gente tá aqui no palco, mas a verdadeira Legião Urbana são vocês. Boa noite e até breve”.



Figura 46

Ele sai do palco, mas deixa, no seu lugar, junto ao microfone, em close, uma rosa. A música muda, ainda é *Perfeição*, só que agora pegando do começo. Sobem os créditos.

4.3 O MELODRAMA: ENREDOS DO SÉCULOS XIX PARA FORMATOS DO SÉCULO XXI

O Por toda minha vida segue a cartilha dos docudramas televisivos mais populares e, como tal, possui elementos do melodrama clássico. Basta esboçar uma sinopse para que alguns elementos, cuja origem está no teatro francês do início do séc. XIX., tal como descritos por Peter Brooks, e Steve Neale saltem à vista:

1. Colocar seus personagens no ponto de interseção entre forças éticas primárias e conferir às encenações do personagem uma carga de significados que remetem à

quebra dessas forças (BROOKS, 1995, p. xiii). O vilão, personificado por alguma figura de poder (um pai opressivo, um empresário que desacredita na força do herói) ou representado metaforicamente por alguma fraqueza do personagem, ou pela própria sociedade incompreensiva, tentam derrubar a virtude.

2. A defasagem do espaço da inocência: O herói é sempre fundamentalmente bom, lutador, não guarda rancores, e sua história sempre abre a partir deste ponto, diferente dos dramas mais convencionais, a trama não abre com o conflito, mas com a virtude e a espoliação deste espaço virtuoso (BROOKS, 1995, p. 30). Assim, a primeira cena do *Por toda minha vida* mostra a ingenuidade e bondade dos heróis.
3. Os mecanismos de antecipação acionam gatilhos que levam o espectador a engajar-se à narrativa numa tentativa de ir contra a fatalidade e o destino (NEALE, 1986); como o telespectador está sempre ciente da morte do herói, é com um certo pesar que acompanhamos suas batalhas e sua esperança.
4. Perto do desfecho, uma possibilidade de reverter a fatalidade no enredo é oferecida: (NEALE, 1986). A possibilidade impele o espectador a engajar-se. Tendo uma consciência maior que os próprios personagens, a ironia dramática promove a suspensão e gera um envolvimento e aproximação extremos. Isso aparece constantemente no programa. No episódio sobre Raul Seixas, o médico oferece chances de uma vida melhor, caso o paciente pare com os comportamentos de risco, no episódio sobre os Mamonas Assassinas, a banda cogita não viajar no avião que sabemos que irá cair.
5. No penúltimo ato, a ação violenta, cujo resultado é a consagração do herói e extermínio do mal (BROOKS, 1995, p. 31): nos episódios de *Por toda minha vida*, os que desacreditavam nos heróis se rendem ao seu talento, os que eram inimigos, passam a compreendê-lo e, sua virtude, em geral: a música que fizeram, ganha o poder de elixir, capaz de redimir.
6. Tudo isso com liberdade de representação das emoções, com nada subentendido, tudo superexposto, seguindo-se o princípio do “dizer tudo” (BROOKS, 1995, p. 04).

Pode-se também mencionar um clichê do gênero: a troca de identidade. No *Por toda minha vida* é ressaltada a mudança de Renato Manfredini para Renato Russo, de Angenor para Cartola, de Agenor para Cazuza, da banda Utopia, para Mamonas Assassinas, de Raulzito para Raul Seixas... Assim sucessivamente no momento em que cada um assume seu compromisso com a busca.

Há também detalhes menos estruturais, com a mesma origem:

1. Quando a sós, os protagonistas dos episódios falam sozinhos, em voz alta, e explicitam seu verdadeiro caráter virtuoso; e suas dores e dificuldades.
2. Planos detalhe e animações ressaltando as metáforas que presentificam aquilo que Brooks chamou, referindo-se aos quadros fixos a que tendiam os melodramas, de “quadro mudo de gestos congelados” a partir dos quais o telespectador tinha a oportunidade de apreciar emoções e estados morais transformados em signos visíveis (BROOKS, 1995, p. 62).

Naturalmente, bem como a maior parte dos gêneros que são influenciados pelo imaginário melodramático, não se trata aqui do melodrama puro. Como bem reitera Brooks quando refere-se ao melodrama contaminado, e como enfatiza Baltar (2007) ao salientar que mesmo trazendo estas polaridades (o mundo dividido no bem contra o mal), cabem ambiguidades e, geralmente, esta é a tônica quando tratamos do conjunto de releituras do melodramático. Desta forma, o *Por toda a minha vida* traz heróis jovens e empenhados, mas que dificilmente seriam vistos como a representação perfeita da virtude, pois possuem fraquezas importantes como vícios em drogas, personalidade egocêntrica, características mais comumente atribuídas aos vilões (BROOKS, 1995, p. 37).

Por outro lado, esses traços são mostrados no enredo como uma consequência das dificuldades pelas quais teve que passar o herói (incompreensão dos amigos quanto à sua dedicação, necessidade de quebrar padrões que eram muito rígidos, sequelas de uma infância difícil, etc.) ou mesmo como um vilão, um lado negro de si, que o herói precisaria superar. Esses traços concedem nuances ao que era uma das características centrais do melodrama originário: o irredutível maniqueísmo (BROOKS, 1995, p. 36), a luta ancestral entre o bem e o mal. Desta forma, tratando a fraqueza dos personagens a partir do viés moral (no caso do RPM, o fim da banda é atribuído ao uso de drogas num esquema de crime e consequente punição e arrependimento) ou ainda como um inimigo presentificado em metáforas audiovisuais (como no caso do episódio sobre Renato Russo em que rosas e garrafas de bebida duelam nos dois polos da máquina de escrever) que saltam aos olhos pela dualidade. Nesse sentido, o *Por toda minha vida* segue a cartilha moral dos melodramas.

Partindo das categorias analíticas que estabelecemos anteriormente, no capítulo 3, procuraremos demonstrar como se dá a relação entre o imaginário melodramático dentro do *Por toda minha vida*, no episódio que homenageou Renato Russo.

4.3.1 O imperativo de polarização de mundo e o conflito sob os símbolos

Como já observamos, a construção das metáforas visuais dentro dos esquemas audiovisuais pode presentificar e melhor cristalizar a imagem do protagonista e servirem, numa estrutura que é quase a de substituição, como metáforas visuais a nos chamar atenção para o conflito que se desenvolve. Esses símbolos, que, no melodrama, costumam ser repetidos, ressaltados e reiterados constantemente é o que tentaremos averiguar com maior acuidade neste momento.

Os objetos tornam-se símbolos na economia do melodrama porque a narrativa os expressa – através de uma cuidadosa encenação de plano e montagem, que os elege como presentificações dos caminhos do enredo. [...] o que diferencia o nível do uso que um sistema de simbolizações terá no melodrama canônico é seu caráter excessivo (BALTAR, 2007).

É desta forma como mencionamos que a composição cênica no *Por toda minha vida* vai destacar sempre, com alguma insistência, elementos ao longo de todas as cenas dramatizadas. No caso de episódios como o que homenageou o cantor Raul Seixas, por exemplo, há um embate entre forças que tende a ser simbolizado num esquema: liberdade (bem) contra a lei castradora (mal). Um esquema que se articula de maneira bastante óbvia. Nas cenas dramatizadas, desde a infância, Raul é mostrado como um menino que fraudas as cadernetas de presença para poder ir fazer o que lhe interessa: ir às lojas de discos, ou ver filmes do seu ídolo Elvis Presley, e o mesmo embate se repetiria reiteradas vezes: na falta de vínculo com a primeira filha, na insistência por cantar a música que lhe interessava, na recusa a ser um líder ou guru espiritual e, finalmente, na recusa a parar de beber. Tudo isso reiterado por músicas inconformistas como *Eu vou fazer o que eu gosto*, *Sociedade alternativa*, entre outras.

No episódio sobre o intérprete Cartola, a presença de rosas está em várias cenas fazendo, ao mesmo tempo menção a uma de suas músicas mais famosas *As rosas não falam*, mas como um elemento de beleza que, geralmente, duela com a pobreza e a amargura da vida pobre e órfã que levava.

O mesmo elemento, as flores, aparecem também como uma metáfora no episódio do *Por toda minha vida* que homenageia Renato Russo, desta vez, com outro significado: fazendo uma referência à possibilidade de uma primavera (renascimento), como já foi dito, mas, sobretudo, como uma metáfora da sensibilidade do protagonista, que aparece constantes e reiteradas vezes, quase sempre num duelo cênico contra as garrafas de bebida que representariam seu temperamento destrutivo, seus vícios, sua violência.

Essas simbolizações, estes embates cênicos, destacaremos aqui mais profundamente.

Fica marcada a diferença entre sensibilidade (as flores, os lápis, a poesia corporificada em caracteres), do outro a autodestruição (as garrafas de bebida e os cigarros). O esquema já é patente desde a abertura do episódio, quando o personagem nos é apresentado. Ele está no camarim preparando-se para entrar no palco. Quase tudo acontece com o rosto do personagem em primeiro plano e, no único momento que a câmera abre o plano, bem ao centro dele, e em vermelho, chamando o olhar do espectador, está a rosa. Logo em seguida, a câmera volta a fechar no rosto do ator, e ele bebe um copo, do que, se supõe ser, alguma bebida alcóolica.



Figura 45

A cena abre num detalhe para as mãos que abotoam a camisa, e, à medida que vai abotoando, o plano, ainda fechado, vai acompanhando.



Figura 46

Mesmo plano reenquadra no espelho que reflete o rosto do personagem que mira a si mesmo.



Figura 47

Corta para um plano mais aberto, muito rápido que nos dá a noção do camarim. Em destaque, no centro do quarto, a flor aparece bem iluminada e vermelha como se chamasse atenção do olhar pela composição pictórica.



Figura 48

Plano volta a fechar no personagem que, põe os óculos e, em seguida, vira um copo de bebida.

O enfoque na bebida como um mal, ou como um inimigo que ressalta o embate entre a sensibilidade do músico e seu temperamento difícil já está desde a primeira vez em que o personagem se vê num embate. É o que acontece na briga que culminou na dissolução da sua primeira banda, o Aborto Elétrico. Na narrativa, a história começa com o depoimento de Fê e Flávio Lemos, que compunham com Renato Russo a extinta banda. Em seu depoimento, dizem: “ele tinha uma coisa de ser sensível. Então às vezes a gente ia fazer show e ele falava ‘não vou tocar’ e ‘as como não vai tocar, Renato?’, ‘As vibrações estão péssimas’ e eu dizia ‘Azar das vibrações! A gente tá com o público aí. Você vai tocar, sim’”, o outro continua a fala: “Nesse dia era o aniversário da morte de John Lennon. E ele some. Ele some!”.

A partir deste ponto, a cena, que vinha sendo narrada pelo depoimento e legitimada pela memória de quem teria feito parte do episódio, começa a cena dramatizada. Nela, Renato Russo apareceria depois de um longo sumiço mal justificado. Não há, do que vemos no depoimento, nenhuma menção à bebida, propriamente, mas, apesar disto, há um grande destaque para a garrafa que o personagem carrega: um galão similar a um de 5 litros de vinho, que ganham ostensivamente espaço no quadro. O ator chega a levantar a garrafa nos planos mais fechados. E tudo isso parece estar a serviço de uma expressividade que quer revelar na superfície das formas o que vai por dentro dos personagens. Renato Russo está na cena carregando, metaforicamente, seu lado destrutivo, o mal que lhe atrapalha, e que na encenação, ganha o corpo bojudado do galão de bebida. A orquestração destes elementos, procede da seguinte maneira:



Figura 49

Plano aberto mostra Flávio e Fê Lemos, jovens, apreensivos, esperando que Renato apareça para o show. Até que, numa construção do tipo plano ponto-de-vista, Flávio olha para fora do quadro.



Figura 50

Em seguida, com a câmera posicionada do ponto-de-vista de Flávio Lemos, vemos Renato Russo chegando com um galão de bebida nas mãos.



Figura 51

A câmera volta para os dois. Fê Lemos sai, vai ao encontro de Renato, aproximando-se da câmera que se mantém imóvel.



Figura 52

Os dois se encaram e trocam de posição física diante da câmera. Neste momento, Fê pergunta a Renato: “onde você se meteu?” e sai do plano.



Figura 53

Reenquadrado, Renato explica, levantando a garrafa, que o motivo do seu desaparecimento foi o aniversário de morte de John Lennon. Inicia, a partir daí um Plano-contra plano.



Figura 54

No contra plano, o amigo responde indignado e irritado. “Você tá louco?” pergunta e, numa atitude corporal que incita briga.



Figura 55

Corta para Renato, que responde, também, irritado, quando Flávio Lemos chega por trás e interrompe num tom apaziguador, pedindo calma, segurando Renato e chamando para o Show.



Figura 56

No contra plano, Fê continua olhando, com raiva. Quando o galão de bebida é erguido por Renato, que não aparece no quadro e enche a tela eclipsando o rosto do outro personagem.



Figura 57

Corta para Renato Russo em um plano mais aberto, olhando para fora no quadro, com a câmera posicionada no ponto-de-vista de Fê Lemos. Ao sair, Renato, de novo, bebe ostensivamente da garrafa.



Figura 58

No contra plano, vemos o rosto de Fê Lemos, olhando para fora do quadro, no que entendemos que encarando, ainda, o amigo que acaba de sair, com uma expressão de raiva.

O mesmo acontece na cena em que Renato Russo teria tentado o suicídio. A cena, de maneira geral, já foi, aqui, mencionada. Agora, vista plano-a-plano, fica ainda mais patente a polarização do universo do protagonista e o destaque dado à bebida e aos cigarros. Outro dado que, aqui, numa relação com o melodrama, merece ser marcado é o ato de falar sozinho. Na cena, Renato Russo escreve a música e, ao mesmo tempo, verbaliza o que escreve e, depois, solta o lápis e continua recitando para si mesmo os versos da música *Índios*. É uma cena inverossímil, mas que foi evocada pelo depoimento da irmã, que precede a dramatização. Ela diz: –não, ele realmente cortou os pulsos numa época em que estava muito deprimido. E foi quando compôs uma das músicas mais bonitas, índios. Na sequência de planos, acontece assim:



Figura 59

A câmera toma um ponto de vista de cima, mostra Renato, com os pulsos enfaixados, escrevendo à mão. Ao fundo, os acordes de *Índios* e a voz do ator, em voice-over, recita a letra da música: “Eu quis o perigo e até sangrei sozinho”.



Figura 60

Corta para um plano detalhe que destaca o copo e o cigarro. As mãos continuam escrevendo e a voz recitando, enquanto a câmera passeia pelos demais objetos: do outro lado, há lápis coloridos.



Figura 61

Aos poucos, a câmera em travelling vai subindo, ainda mantendo o foco na mão de Renato que escreve.



Figura 62

A câmera reenquadra o rosto do personagem, que solta o lápis, ergue as mãos e começa a falar, sozinho, recitando a letra da música. “quando descobri que é sempre só você que me entende do início ao fim”.

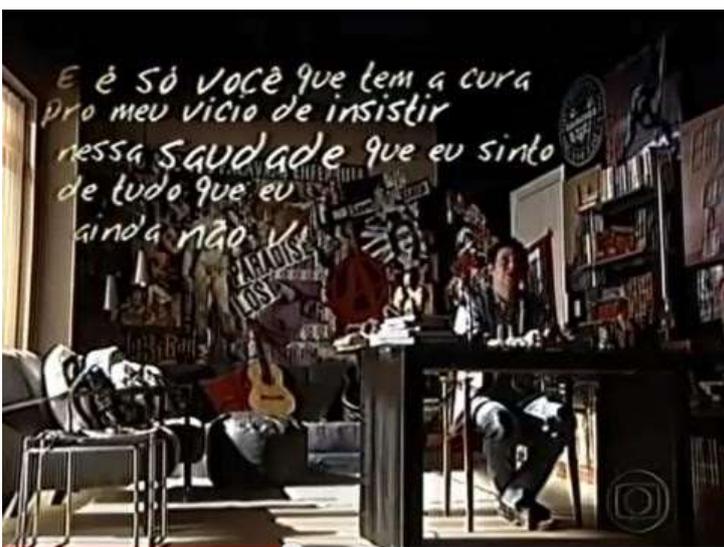


Figura 63

Corta para um plano mais aberto, que mostra algo como um quarto típico de adolescente rebelde. O personagem continua falando alto, para ninguém, a letra da música que vai sendo, também, corporificada na tela, em letra cursiva.

Outros momentos merecem destaque. No auge do sucesso, Renato Russo é representado escrevendo a música *Tempo perdido*. Na composição da cena há o embate clássico que se repete em toda a narrativa: sensibilidade do homenageado aqui representada pela máquina de escrever contralato-destruição, o “vilão”, presentificado na garrafa de bebida ao seu lado. Já que o momento é de sucesso e o momento precede o auge da banda legião urbana, o plano, metaforicamente mostra o embate e a vitória da sensibilidade quando, num travelling, reenquadra o rosto do ator, tirando do plano a garrafa e, então, neste momento, o teto da imagem é preenchido de caracteres.



Figura 63

Na primeira cena dramatizada, Renato aparece datilografando e a máquina divide espaço, no plano, com a garrafa de bebida.



Figura 64

Numa espécie de vitória metafórica, a câmera sobe, cortando a garrafa, e, em seguida, os caracteres da máquina ganham o centro da tela com a letra de *Tempo perdido*.

O que vemos ao analisar detalhadamente os planos que compõem as cenas dramatizadas de todos os episódios do *Por toda minha vida*, que são aquelas que teoricamente, mais são passíveis de controle e, portanto, mais revelam sobre a intenção dos seus diretores/roteiristas é que a investida em símbolos que conformam metáforas visuais e ressaltam os dilemas morais dos personagens. Isso está de acordo com o que Baltar (2007) afirma sobre a visualidade do imaginário melodramático no audiovisual que tende a ser recorrente. Segundo a autora, no melodramático, “a simbolização irá lidar com um repertório imagético de poucas ambiguidades, deixando claro, visualmente, como estão corporificadas as polaridades morais”. (BALTAR, 2007, p. 124).

4.3.2 O imperativo do excesso e a moral oculta sob as reiterações

Como bem afirmou Baltar (2007, p. 124) “não é raro ser o símbolo não apenas exposto na tela como tal, mas também reiterado pelas palavras; nesse procedimento também se percebe a marca de um modo de excesso melodramático. Os símbolos no melodrama, portanto, muitas vezes são objeto da fala dos personagens”. No *Por toda minha vida*, as metáforas e embates morais não estão postos apenas nas imagens. Eles são também constantemente reiterados, explicados, pela narração em off, pela música e suas letras, pelos depoimentos, pela imagem, atendendo ao que aqui chamamos de *Imperativo do Excesso*. Trate-se de um regime que prima pela obviedade como um recurso de estilo e de engajamento. E isto significa dizer que, não basta, nesta estética, criar uma cena, como já vimos, no episódio sobre Renato Russo, na qual o menino desenha o sol no chão. É preciso que o capítulo seja precedido de uma voz em *off* que explica o sentido das quatro estações, que a música de fundo e sua letra praticamente narrem o que acontece em cena. É preciso que a cena seja exacerbada na animação que faz com que, metaforicamente o sol ressurja e brilhe e que a narradora complete, ainda, afirmando que o compositor procurava a felicidade que encontrou na infância.

Observemos a exemplo deste excesso, a abertura do episódio que homenageou Raul Seixas. Logo na vinheta de abertura, suas fotografias, num efeito especial de *slow-motion*, se transmutam em fotos diferentes como se, nelas, seu rosto se transformasse em outro rosto. Ao fundo toca o refrão de *Gita*, dizendo –eu sou a luz das estrelas, eu sou a cor do luar, eu sou as coisas da vida..., que, retirada de seu contexto destaca a ideia de Raul Seixas ser “vários”.



Figura 65

Terminada a vinheta, em off, e com a tela alternando várias fotos diferentes do cantor, uma voz, que não sabemos e não é indicado se se trata de um áudio original do homenageado, ou interpretado por um ator diz: “Toda vez que eu me despeço de uma pessoa pode ser que essa pessoa esteja me vendo pela última vez. A morte, surda, caminha ao meu lado e eu não sei em que esquina ela vai me beijar”.

Corta para vídeos escuros de Raul Seixas no palco. Ele canta a seguinte letra: “acredite que eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira, pois a única linha que eu conheço é a linha de empinar uma bandeira”. Corta para Raul cantando o refrão de “Al Capone”, corta pra ele cantando “Eu nasci há dez mil anos atrás”, corta para ele cantando “tudo o que tinha pra ser chorado já foi chorado, você já cumpriu os doze trabalhos”, repetindo o efeito, agora mostrando as transformações na sua música e sua performance. Corta para material de arquivo, quando, numa entrevista, Raul diz ao repórter: “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter uma opinião formada sobre tudo”. Corta para a apresentadora que falando para a câmera em formato de stand up, diz: “A metamorfose ambulante, o maluco beleza, a mosca na sopa. Esse era Raul Seixas, o pai do rock brasileiro que gravou 30 discos, compôs 400 músicas, casou cinco vezes e teve três filhas. Há mais de 20 anos de sua morte, ele continua a ser idolatrado por uma legião de fãs. Filho de um engenheiro e de uma dona de casa, Raul Seixas nasceu aqui em Salvador e desde pequeno descobriu suas grandes paixões: a escrita e o rock. Agora você vai lembrar os grandes sucessos do pioneiro e genial maluco beleza e conhecer as peripécias do menino Raul que, nessa época era conhecido como Raulzito”

Corta para uma cena dramatizada da infância de Raul que está com seu irmão mais novo, Plínio, no bagageiro de uma carroceria. A música que ouvimos ao fundo ressalta o ato de brincar, mesmo quando retirada do seu contexto: "eu vou brincar o ano inteiro nesse carnaval, eu vou entrar nessa bagunça e não me leve a mal".

Nada fica subentendido, tudo é dito, reiterado, reafirmado e posto na superfície dos corpos. Além disso, esses símbolos são constantemente retomados ao longo da narrativa. Seja em imagens, seja no destaque dado às falas de arquivos. No caso do episódio que homenageou Raul Seixas, o destaque ao seu caráter camaleônico é discursivamente ligado a um ideal de liberdade. Estar livre para mudar, era também estar livre para fazer o que se quer, e posto em dualidade com qualquer regra que se deva seguir. Raul é mostrado como um protagonista livre para abandonar qualquer coisa: abandonar a Bahia, abandonar esposa e filha, abandonar a primeira banda, abandonar o terno e gravata, e abandonar até a si mesmo e a vida, à sorte do momento.

Na narrativa, nada disso é mostrado como um defeito, mas como uma característica intrínseca a um ídolo que não se submetia sequer às leis da realidade: acreditava em discovoador, moldava a realidade dentro do que queria, insistia que havia passado dois dias com John Lennon. Isto, longe de ficar nas entrelinhas, é ressaltado nos depoimentos em falas como: “Raul era um homem de uma personalidade muito forte. Ele não fazia absolutamente nada que ele não quisesse. Absolutamente nada que ele não quisesse. Ele só fazia o que tava a fim de fazer” (sic).

Logo na primeira cena, Raul, criança, fraudava as cadernetas de presença do colégio para ir ouvir discos de rock com o irmão em uma loja, em Salvador. Como sabemos que isto e o apreço pelo rock n’ roll farão dele um cantor famoso, aderimos facilmente à causa da liberdade. Narrativamente, a escola não é mais senão uma regra a ser seguida e que se põe entre ele e os discos. Já na segunda cena dramatizada, a mãe descobre a mentira dos filhos e ameaça os dois com uma surra que seria dada pelo pai quando chegasse. Raul aceita o que viria a ser “o preço a ser pago pela travessura” e espera que o pai chegue. Este é um caráter importante: se o protagonista fugisse ao castigo ou chorasse, significaria que ele não estava disposto a pagar o preço dos seus atos. Que não arcava, realmente, com a liberdade. Mas ele aceita e sua ideia é colocar muitas roupas, umas sobre as outras, para amortecer o impacto da pancada. Um ato que acaba por desarmar o pai. Que apenas finge bater, para cumprir o que disse à mãe, quando, na verdade, está surrando um livro e pedindo para que os dois filhos gritem fingindo que estão apanhando.

Na próxima cena dramatizada, Raul se transforma em outro enquanto assiste ao filme de Elvis Presley. Isto acontece de maneira metafórica, numa construção cênica: temos, primeiro, o menino numa sala de cinema olhando para fora do quadro, depois aparece a tela do cinema, na qual Elvis Presley aparece dançando. Voltamos a ver o menino vidrado. É quando, no mesmo plano, alguém passa por ele, eclipsando-o, e quando passa vemos que ele agora é outro, está sendo interpretado por outro ator. O mesmo acontece quando um terceiro ator vai interpretá-lo. Ele está sobre a moto, vira o rosto e quando volta a olhar, torna-se outro.

Essa construção vai se propagar ao longo de todo o episódio. Como uma moral oculta que se reitera nos versos das músicas, muitas delas são destacadas quando entra o verbo “querer”. Quando quer casar com a americana Edith, não se conforma com a proibição do pai da moça, e paga o preço começando a estudar. Quando quer ser ídolo de rock, não hesita em mudar para o Rio de Janeiro e paga o preço da loucura passando fome. Quando a família constituída passa a se pôr contra a carreira, não desiste, liberta-se dela. Quando faz sucesso insiste em pregar uma moral que consistiria exatamente nisso: em fazer o que se quer.

Neste ponto, Raul Seixas, no palco, profere um discurso no meio da música *Sociedade alternativa* dizendo que todo homem tem o direito a fazer o que quiser, de trabalhar no que quiser e quando quiser. O narrador contextualiza que este discurso era dito em meio à época da ditadura e, em seguida, entra o depoimento da mãe, informando que, por causa disto, Raul apanha dos militares e é convidado a se retirar do país. Quando se retira do país e vai para Nova York com Paulo Coelho insiste, sem qualquer chance que isso pudesse funcionar, em falar com John Lennon e entregar os panfletos da Sociedade Alternativa. Não sossega enquanto não o vê.

Toda essa construção vai se repetindo, excessivamente, como se ressaltasse a moral, que, apesar de já estar subentendida, é ainda dita didaticamente, numa fala de Marcelo Nova: "Ele disse: faz o que tu queres que há de ser tudo da lei. E evidentemente que a maioria das pessoas não percebe que se é da lei, então você tem que pagar um preço por fazer o que você quer fazer". Depois, de novo, reafirmado por Paulo Coelho, que diz: "Eu diria que é uma pessoa que pagou o preço dos seus sonhos e não cabe a ninguém julgar se esse preço era alto ou se era baixo. Ele pagou esse preço. Ele é um homem de coragem. Um homem de valor".

4.3.3 O imperativo de pôr em suspensão e a fruição à flor da pele

Quando Steve Neale, em 1986 desenvolve sua tese sobre o poder do mecanismo de antecipação na comoção do espectador, sua análise partia do filme *Carta de uma desconhecida* (OLPHUS, 1948), e o efeito que o *flashback* adquiria na condução da emoção e das lágrimas no filme. A história inicia pelo seu fim, com um já velho Stefan (Louis Jourdan) que lê uma mensagem que lhe foi enviada. O que a carta diz, em voz off (a voz de sua remetente, Lisa, vivida por Joan Fontaine) é "If only you could recognize what wasal ways yours, could have found what was never lost. If only..."; a carta fica inacabada pois Lisa não teve tempo de encerrar e morreu antes. Só a partir daí a história começa a ser contada, em *flashback*. O espectador é convidado, então a acompanhar cada passo da aproximação já sabendo, antes que os personagens o saibam, que fim a história vai levar. A partir daí, justamente por saber, cada passo que acompanhamos, é um aperto a mais no peito do espectador.

No *Por toda minha vida* que conta a história de celebridades que, já sabemos, morreram prematuramente e deixaram suas carreiras interrompidas, o recurso da antecipação é patente no próprio argumento do programa. Mas, mesmo assim, o imperativo de pôr em suspensão vai bastante além dessa mera antecipação gerada pela história contada em *flashback*. A morte e seu fantasma são marcados, normalmente, desde o começo do programa, que não o faz de maneira amena. Nos episódios anteriormente narrados, podemos destacar, por exemplo: o depoimento

de Renato Russo, que fala sobre as quatro estações enquanto atravessa o corredor que o levaria ao palco: é um depoimento sobre ciclos: sobre vida e morte. No episódio sobre Raul Seixas, esta antecipação é ainda mais veemente, pois ele fala, com todas as letras: “a morte caminha ao meu lado”. Este recurso põe o telespectador em modo de suspensão. No momento em que a morte é mencionada, passamos, automaticamente a esperar por ela.

O programa, ao longo dos seus 14 episódios, em seus roteiros, modos diferentes de articular esta estratégia, que se afina ao princípio de pôr a audiência num modo de suspensão. No episódio sobre Elis Regina, por exemplo, podemos dizer que a história se desenvolve em duas linhas narrativas: numa delas acompanhamos a intérprete pouco antes de sua morte, cheia de planos, dando entrevistas. Nesta linha, entram, também os depoimentos de suas assistentes, que ressaltam os dias que antecederam sua morte. Noutra linha, vemos o passado de Elis Regina e sua jornada em direção ao estrelato. As duas linhas se interconectam criando uma constante tensão e fagulha, pois, ao mesmo tempo que torcemos pelo sucesso da personagem, nos compadecemos pela consciência prévia da sua morte e é com um certo pesar que acompanhamos cada plano. Recurso similar é utilizado, ainda com mais ênfase, no episódio que analisaremos agora e que homenageou a banda Mamonas Assassinas.

De todos os episódios considerados aqui, é possível que o episódio que homenageia os Mamonas Assassinas seja o que guarda relações mais diretas com o melodrama. Talvez porque o caso, em si, a fatalidade, fossem, por si só, uma história digna de folhetim. No dia 10 de março de 1996, no Jornal A Folha de São Paulo, o jornalista comenta: “Se fosse novela das oito, acusariam o autor de apelar para o dramalhão barato”.⁵³

A trilha sonora musical tão forçosamente presente ao longo do filme, pontuando as passagens entre as entrevistas e as cenas captadas pelas câmeras de TV no auge do sucesso do grupo, constantemente contrapostas a uma espécie de contagem regressiva em direção ao momento do acidente, é uma das utilizações mais tradicional das estratégias melodramáticas. A música funciona no episódio dos Mamonas Assassinas, classicamente, ou seja, pontua dramaticamente as passagens. Diferente de como é trabalhada ao longo de outros episódios, há o uso de outras melodias que não são de autoria do grupo, acentuam uma sensação de suspense, de esperança, de compaixão; A trilha sonora e, mesmo o corte brusco dela, trabalham, além disso destacando as cartelas. Cartelas que, por sua vez, marcam a contagem regressiva para o evento trágico, e assim, conduzem a antecipação colocando o público em estado de tensão, e ao mesmo tempo estabelecem uma linha de continuidade dentro da linha dramática, costurando

⁵³ Anexo 2

espaços e tempos diferentes numa unidade, bem como ocorre na ficção clássica-narrativa e no melodrama.

No caso do episódio, a música que destacamos aqui é uma música não diegética e cuja fonte não é localizada em nenhum ponto do espaço físico da ação, nem pontua um dado biográfico, exatamente – e que nos faz acompanhar os integrantes no hangar de uma pista de pouso, caminhando em direção a um avião, que nos faz acompanhar seu último dia de vida, desde o dia passado na casa da irmã, de Samuel e Sérgio ao trajeto de carro de casa até o avião, que Dinho percorre com os pais e com a namorada.

Para constituir a banda como personagem, será necessário traçar seu passado, evidenciando um sentido de trajetória para ele, a partir do ponto em que os integrantes começam a se conhecer, e como, aos poucos, isso vai formar um conjunto coeso, primeiro batizado de Utopia e que seria levado, entre altos e baixos, ao momento da tragédia. Mas como fazer esta banda e este acidente ganharem o foco das atenções quando nenhum deles sobreviveu para contar como houve? Se até hoje o acidente permanece inexplicável? A solução encontrada pela equipe que produz o episódio é enfatizar, de maneira fragmentada, nas recordações que os familiares têm e que tangenciam a formação da banda, ao mesmo tempo que se faz uma coleção de momentos que precederam o voo e a falta de notícias sobre ele depois.

A lembrança de cada um pode compor a memória da vida da banda. Porém interessa ao episódio um outro tipo de associação – o grupo como uma união de paladinos, que luta para atingir o estrelato e quando finalmente o alcançam nos demonstra completamente indefesos perante o destino. Se por um lado, o sucesso depende do esforço, da jornada heroica, pode se batalhar para conseguir, por outro, não há nada que se possa fazer contra o destino: o homem diante das forças da natureza – que é um tema clássico e, também, mítico.

Para gerar uma comoção eficiente diante de um fato que pela própria natureza é suficientemente trágico, a narrativa passa a recorrer mais claramente a alguns dos procedimentos mais tradicionais do melodrama. Numa narrativa não linear, que vai e volta ao dia do acidente, o episódio recompõe a história da banda, a história da composição das músicas, a descrença que enfrentaram dos que não acreditaram na possibilidade do sucesso, a forma como a primeira demo foi gravada, a forma como o produtor descobriu a banda e, ao mesmo tempo, entrecortando essa recomposição, ampara-se em imagens de arquivo, entrevistas que os próprios integrantes deram, bastante humorísticas, irreverentes, cômicas, e que, agora, quando vistas em contraposição ao destino que tiveram, ganham um viés ainda mais comovente.

Os Mamonas Assassinas, a banda, não era um grupo formado por empresários, feito pra fazer sucesso, ele era um pouco o retrato de boa parte dos jovens que sonham em ter uma banda

e que acaba, de maneira franca, criando algo novo, um estilo musical que não existia até antes deles e que não voltaria a existir depois deles. Essa persona, essa moral é uma das facetas mais exploradas do grupo, inclusive ao destacar, na jornada, em imagem de arquivo, um depoimento do vocalista da banda, Dinho, comovido, falando sobre não desistir dos sonhos e chorando, emocionado, por ter chegado ali. A dicotomia entre riso e choro é reiterada constantemente ao longo do filme; assim como a interconexão entre a iminência do acidente e a trajetória da banda como um avião: que decola vertiginosamente e metafórico para, ao fim cair literal e tragicamente.

Esta polaridade por si mesma, junto à construção dos personagens que têm uma malícia pueril em seu humor, relacionando-os com o espaço da inocência, das crianças, junto à trajetória difícil que é constantemente desacreditada, por figuras personalizadas no dono da casa de shows, que ri do sonho deles, ou do empresário que, primeiro descarta e só depois reconhece o talento da banda, já constituiriam, por si sós, o primeiro traço de diálogo com a imaginação melodramática. Isso porque a imaginação melodramática remonta a essa instância moral, a de manter a inocência, de acreditar nos sonhos e mesmo em milagres, e esta inocência se instaura, incorporada em personagens e suas ações. O fato de a metáfora do avião, de a carreira decolar, estar óbvia é outro dos mecanismos melodramáticos que se faz presente. Já em uma das primeiras cenas dramatizadas, Samuel, que na época ainda não tocava bateria, desenha aviões. Em *off*, também, a voz da apresentadora reitera a ironia da carreira que decola, da cidade, famosa pelo seu aeroporto, o nome da primeira banda de Sérgio: -Ponte aérea. Tudo isso vai sumarizar, reiterar, a relação entre a banda, sua inocência e utopia, como virtude e como fraqueza: pois desconhecem o que lhes aguarda.

Podemos dizer que o episódio sobre os Mamonas Assassinas funda duas linhas narrativas que evoluem simultaneamente, em paralelo. Uma remonta, quase hora após hora, os últimos momentos antes do acidente, na vida de cada integrante, através dos depoimentos dos que estiveram com eles, com as premonições e contratempos que os teria, por pouco, impedido de viajar: tudo gravado e conservado na forma de vídeos caseiros e gravações de shows.

A outra linha recompõe a jornada da banda, num clássico esquema de jornada do herói, ou heróis, através das falas daqueles que o conheceram, material de arquivo da emissora e caseiros, explicando as relações entre eles e, dando até o destaque a um par romântico formado, Dinho e Valéria Zopello, namorada do cantor.

As duas linhas interconectam-se e atuam como forças de construção do evento trágico e do personagem, pois, na medida em que ambas são organizadas, na montagem, para gerar uma noção de trajetória, compõe-se o caráter na banda, do coletivo, como uma personalidade

unificada.

A questão da trajetória heroica da banda, como um personagem digno de engajamento, terá um papel mais influente, na segunda linha narrativa, ou seja, nos depoimentos e cenas que se apresentam fora da menção ao dia do acidente. Nestes depoimentos, são contadas particularidades da banda, as tentativas que fizeram, evitando a menção à morte. São cenas que não tem por objetivo analisar, ou especular a injustiça, ou questionar se algo poderia ser evitado, mas se vinculam a ele por sustentarem uma imagem dos integrantes, de inocentes, de ingênuos, de infantis ressaltando a posição deles de vítimas do destino. “As crianças” – diz o vocalista em uma imagem de arquivo – “se identificam porque a gente tem a mesma idade mental”.

No entanto, esse reforço na personalidade brincante e ingênua que se desenha nos depoimentos e nas imagens de arquivo ganha muito mais força quanto se conecta, numa lógica que promove o mecanismo da suspensão, às legendas que os aproximam do momento do acidente. Um tipo de conexão que faz com que uma linha narrativa antecipe e puxe a outra, construindo uma ideia de trajetória lógica na qual a construção e o sucesso da banda, que torcemos para que siga adiante, sustenta o avanço dos personagens na direção do acidente.

O imperativo de pôr em suspensão é patente, por exemplo, desde a primeira cena: Uma reunião de depoimentos breves dizendo que eles, na verdade, não queriam ir fazer o show. A primeira fala, de Valéria Zoppello, namorada de Dinho, diz “um deles na verdade não queria ir nessa viagem porque era o último dia que eles tinham pra ficar com a família antes de ir pra Portugal”, já abre o mecanismo de pôr em suspensão. Pois haveria aí, no ponto em que eles quiseram desistir da viagem, a possibilidade de reverter o acontecido.

Trata-se de uma relação com o imperativo do suspense. Pois é como se ao público, que conhece os desdobramentos do fato, fosse aberta a possibilidade de se fazer a escolha certa, no caso, não viajar. Trata-se de um recurso comum aos melodramas mais clássicos. O momento da escolha fatal no qual a plateia, engajava-se, não podendo se conter em gritar para o palco o que os heróis deveriam fazer. O recurso está patente, também, no episódio sobre Raul Seixas, quando o médico lhe oferece a opção de parar de beber, ou quando, ao se internar na clínica, Renato Russo ensaia os passos de uma nova vida.

No episódio sobre os Mamonas Assassinas, a suspensão é muito mais destacada. Numa das primeiras cenas, temos as imagens gravadas de um show. O vocalista fantasiado, canta músicas piadísticas enquanto letras surgem na tela, acompanhadas pelo som da datilografia (ressaltando a importância de ler o que vai escrito): “Brasília, 2 de março de 1996, último show dos Mamonas Assassinas”. As legendas desaparecem, e, bem neste ponto, os integrantes começam a pular no palco, animados. O vocalista apresenta, um a um, de forma irreverente e

engraçada, cada um dos integrantes da banda (o programa aproveita para, na apresentação, mesclando o vídeo original, com uma reprodução feita por atores, apresentando, também, para o programa, os atores que interpretarão cada um deles. E, já em seguida, a música é interrompida pelo silêncio, corta para o produtor, consternado, que, sozinho, no estúdio, fala: “eles estavam, de certa forma tranquilos porque iam voltar de jatinho e dormir em casa”. Corta, novamente, para a cena no palco, interpretada por atores, mas com o áudio original no qual o vocalista despede-se dizendo, à guisa de piada: “Um beijo, Brasília. Este foi o último show da turnê. Amanhã a gente vai pra Portugal... Só não sabe se volta”.

A imagem dos integrantes no palco, despedindo-se, abanando as mãos, vai para *slow motion*, o som é dramaticamente reduzido, e novos caracteres invadem a tela, dizendo: Uma hora e quarenta minutos antes do acidente.

Podemos enxergar esse mecanismo de antecipação, ser retomado ao longo de toda a narrativa. Cada vez aproximando-se mais da hora fatal. Num *fade-out*, a imagem escurece e o tom da música dramática, que não é do repertório da banda, toma a cena, e é, ainda, completada pelo som agudo da sirene que vai, em *fade in*, se apresentando, chegando ao aeroporto. Novo, *fade in*, a imagem mostra os integrantes caminhando, devagar, juntos, em direção ao avião. Tudo isso embalado pela trilha sonora extra-diegética. A trilha sonora continua intermediando a passagem de cenas que, agora, mostra Guarulhos numa vista panorâmica e a voz da apresentadora fala de cada um deles, e a medida que a câmera executa um lento *travelling*, chega ao ponto em que ela está falando em *stand up*.

A partir daí, da apresentação, é que começa a segunda linha narrativa que vai falar sobre a história e a trajetória da banda. Ela também, destaca, antecipa que o sucesso vai durar apenas 7 meses. Que esta construção una duas pontas tão díspares do riso ao horror da tragédia é o que faz com que, narrativamente, a história adquira uma força que não pode ser desprezada, para além, aliás, da própria importância da banda.

4.4 DOCUMENTÁRIO E DRAMATURGIA: APONTAMENTOS SOBRE UM DIÁLOGO

Até aqui, tentamos, por meio de análises que focaram especialmente nas cenas dramatizadas e na estrutura do enredo, enfatizar dois pontos importantes na elaboração da narrativa do docudrama *Por toda minha vida*: a afinidade do roteiro com o modelo mítico de jornada do herói como uma estrutura básica que torna compatível, o formato, com histórias que fogem do escopo mais usual do docudrama, relatado por Fuenzalida (2008), suprindo assim a

necessidade de casos extremos. E, no quesito estruturação, com o programa, afinando-se aos modos do excesso e no cotejo à imaginação melodramática, coteja o laço de engajamento de sua audiência ampliando e redimensionando o efeito moral, a pedagogização das emoções, que estão no cerne da narrativa docudramatizada.

4.4.1 A lógica narrativa do *Por toda minha vida*

Há no *Por toda minha vida* aspectos estilísticos que podem relacioná-lo com seu sucesso com relação à crítica e à indicação a prêmios como o *Emmy International* em categorias como “melhor programa de artes”, “melhor musical” e ao troféu concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Considerando-se o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas televisivas, numa transposição da conceituação de Bordwell (2013, p. 17) para os estudos de televisão, o objetivo deste artigo é identificar como o docudrama em questão engendra seu conteúdo melodramático, que é constantemente repetido e criticado, inclusive dentro do próprio gênero, e sem fugir do formato, lançando mão de influências estilísticas oriundas do cinema ou do videoclipe para compor sua narrativa.

Por consequência, empreendemos a análise de uma das cenas do episódio que homenageou o cantor e compositor Cartola e que, de certo modo, exemplifica o que acontece em todos 14 episódios que foram ao ar, em temporadas, de 2006 a 2011. Espera-se, com isso, chegar ao mapeamento estratégico do *Por toda minha vida*, ou seja, à descrição do processo combinatório que permitiu a realização de um docudrama com uma quantidade elevada de trechos dramatizados (cerca de 30% do total da peça composta por cenas inteiramente ficcionalizadas, sem narração em voz over, com diálogos criados pelos roteiristas, sem mediação aparente entre espectador e a cena) esteticamente sofisticados, rompendo-se o estigma que ainda paira sobre o gênero: o de ser constituído por produtos marcados pela baixa qualidade de realização.⁵⁴ Se todos os docudramas fossem mera reciclagem de fórmulas melodramáticas, que se retroalimentam do *fait divers* e do jornalismo sensacionalista, como acredita Alexandre Tadeu dos Santos (2010), materializadas segundo o padrão de híbrido educativo, que usa a encenação como um suporte ilustrativo bem como descrito por Fuenzalida (2008), nada poder-se-ia destacar no caso em foco.

No entanto, o *Por toda minha vida*, que é tudo isso, é também um pouco mais e consegue

⁵⁴Na definição de Guy Gauthier: *-Docudrama* é, para a crítica francesa de televisão, uma apelação pejorativa, que evoca, a um só tempo, as telenovelas brasileiras e os reality shows importados dos Estados Unidos da América (2011, p. 208. grifo do autor).

ir um pouco além. E, aqui, esta dissertação funciona como um exemplo acerca das possibilidades estéticas e de realização do formato que, ainda pouco explorado, ao ser reelaborado mostrou-se bastante promissor no campo do -infotainmentol da televisão brasileira.

Naturalmente, como enfatizou Jean-Pierre Esquenazi, a serialidade televisiva é rigorosa em suas fórmulas, e tanto nas telenovelas, como também nas séries e nos docudramas, temos com isso o seguinte resultado: cenários repetidos e idêntica cadência narrativa em cada episódio (ESQUENAZI, 2011, p. 27-28). Essas constantes parecem levar séries e seriados eternamente àquilo que um dia Omar Calabrese chamou de -estética da repetiçãool (CALABRESE, 1988, p. 41-42). E que, no caso do docudrama, poderia levar a um esgotamento da fórmula (FUENZALIDA, 2008, p. 162)

É possível pensar na apreciação de Esquenazi associando-a aos docudramas, inclusive porque eles, em geral, apresentam, de capítulo para capítulo, alto grau de repetição de seus elementos constitutivos: narram casos reais que geraram grande comoção, apresentando sempre um mesmo esquema. Esquema este que está bem delimitado em Santos (2010), quando o autor y shows importados dos Estados Unidos da Américaol (2011, p. 208. grifo do autor). observa como são constituídos por depoimentos emotivos e bastante fragmentários de testemunhas, ancoragem da narração, amarrando fatos, profusão de material de arquivo e dramatização com atores desconhecidos que ilustram o que é narrado.

No entanto, o *Por toda minha vida* apresentou, também dentro desta combinação do repetitivo, do trivial, alguns elementos do elaborado e que são oriundos de fontes mistas. Desmitificando, por exemplo, a crença de que ao formato cabia a um enredo específico que seria necessariamente arrebatador:

A exigência de casos extremos pode provocar escassez e repetição na seleção e, por conseguinte, um esgotamento textual e na audiência. Já foram testadas algumas soluções, como encurtar os episódios para 40 minutos televisivos. Já foi proposta também uma especialização das temporadas em temáticas segmentadas; assim poderiam abordar temas relacionados com jovens e crianças, que quase não aparecem nos docudramas; geralmente concentrados nas mulheres e na família (FUENZALIDA, 2008, p. 162).

Naturalmente, apesar de o *Por toda minha vida*, fugir um pouco à lógica dos casos sensacionalistas que alimentam os docudramas televisivos clássicos, ele mesmo também apresenta um enredo bastante esquemático e todos os biografados acabam apresentando a mesma história: um modelo clássico de jornada do herói, e este é um ponto que o próprio roteirista e diretor deixam claro em entrevistas a vários jornais. Indo além do enredo, o *Por toda minha vida* segue também o modelo padrão já descritos por Alexandre Tadeu dos Santos:

- Recriação baseada em fatos reais;
- Uso de atores não conhecidos do grande público, mas fisicamente semelhante às pessoas retratadas;
- Uso de materiais de arquivo: fotografias e filmagens domésticas antigas, reportagens, etc.;
- Intercalação das tramas recriadas com entrevistas ou depoimentos com pessoas que presenciaram ou sofreram consequências dos fatos;
- Forte apelo melodramático (retrato da família, forte apelo à emoção);
- Busca provocar efeitos ético-moralizantes;
- Geralmente trata de histórico de vidas ou biografias;
- Uso de voz over (locução), ancoragem mediada por um apresentador em texto em terceira pessoa.
- Montagem híbrida

Nesta investigação, o autor chama de montagem híbrida um tipo de edição que busca criar efeito de realidade com a inserção de uma personagem da ficção "dentro" de uma imagem real (de arquivo). É como se o personagem estivesse no tempo e no espaço onde os fatos ocorreram. (SANTOS, 2010, p. 103-104).

No entanto, nega outros princípios clássicos, também enumerados por Santos:

- Inserção de legendas tais como: "este filme é baseado na história real de" ou simplesmente "baseado em fatos reais";
- Presença nos créditos finais com informações como: "tal pessoa cumpriu doze anos de prisão e hoje vive na cidade de Nova York em liberdade condicionalll.
- Uso de palavras como "simulação" e "arquivo", a exemplo das edições de Linha Direta ou "dramatização a partir de transcrições oficiais", como faz a produção do canal Discovery Chanel;
- O título da obra também sugere o docudrama, sobretudo, quando se trata de reconstituições da vida de pessoas já falecidas em caráter póstumo (JFK) ou alusão a grandes catástrofes ou tragédias.

Com isso, além de oferecer uma maior fluidez narrativa pela diminuição da narração em voz over durante as cenas dramatizadas, a composição do *Por toda minha vida* assume mais

fortemente suas cenas dramatizadas utilizando, muitas vezes, atores famosos e deixando que, através das falas ficcionais e roteirizadas, o personagem se expresse.

Para chegar a resultados palpáveis na investigação, alguns princípios da teoria cognitivista orientarão as análises e as inferências delas feitas. Espera-se esclarecer, com a devida fundamentação, o processo de realização e o de assimilação do produto.

Cartola, o violão e o pai

Para ilustrar essa disparidade, tomo uma cena de um dos últimos episódios que foi ao ar, e um dos mais elogiados pela crítica especializada, que apresenta a infância do compositor e cantor Cartola, originalmente exibido em 11 de março de 2011.

Em primeiro lugar, o contexto: o programa tenta, através de um relato da infância, explicar a genialidade de Cartola. Na composição mista inerente aos docudramas, há o arquivo de imagens ancorados pela narração em voz over da apresentadora (imagens em preto e branco mostram o carnaval antigo do Rio de Janeiro) que diz: *“Filho de carpinteiro, Cartola nasceu e cresceu na época dos ranchos, blocos de carnaval que desfilavam pelas ruas da cidade”*. A edição corta para um plano no qual a biógrafa do intérprete está falando para a câmera num plano tradicionalmente empregado nos documentários, ou seja, sentada, de frente para a câmera, posicionada num ângulo natural. Ela completa a narração: “O pai do Cartola tocava violão, tocava cavaquinho... O Cartola ouviu... Então, toda a sua infância foi já embalada por aquela música melodiosa”.

A cena a seguir, dramatizada por atores, mostra o embate entre pai e filho. O pai tentará impedir o interesse do filho pelo instrumento. O confronto em questão possui, também, ingredientes do melodrama, em especial o de que nele tudo deve ser dito, ambos deixam bem claro seus interesses na cena. O pai diz que não quer que o filho toque no instrumento, o filho insiste. O pai não oferece razão para impedir o filho. Nesta representação: o pai como um obstáculo primeiro às realizações artísticas é um padrão dentro das jornadas heroicas, bem como observou Campbell (1997) e aparece de forma similar em diversos episódios do *Por toda minha vida*,⁵⁵ quando o biografado está na infância. No caso da cena aqui analisada, pai e filho expõem seus interesses muito claramente. O que se vê é uma imagem na qual o pai (que vai surgir ao fundo) se posicionando exatamente entre cartola e o violão, como um obstáculo. O pai, do lado mais escuro, e o filho, sorridente e angelical, do lado da luz, pedindo, ainda, a permissão para

⁵⁵ Além do caso aqui analisado, há um embate semelhante, nos episódios que homenageiam Elis Regina, Raul Seixas, Cazuza.

tocar.

Tudo aqui segue os esquemas seculares do melodrama. Mas, em vez de começar a cena já com esta ação, numa fórmula esquemática de plano-contraplano, o diretor compõe a tensão e gasta antes algum tempo para nos apresentar a cena, sem o uso do lettering ou da narração, até que o conflito comece. Em vez disso, a câmera começa fora da cena. Num plano sequência que mostra uma mulher batendo um tapete numa varanda de um prédio (fig. 66), enquanto a música de fundo, *Cordas de aço*, do próprio Cartola, destaca, com a letra, o tema a ser apresentado: o embate pela música, personificada pelo violão. A música diz: “Ah essas cordas de aço...”, e o plano continua, perpassando outras varandas do mesmo prédio, reenquadra nas grades de outro apartamento de onde vemos (através das grades), ressaltada por paralelismos, numa composição em perspectiva, o violão sobre uma cadeira em segundo plano, o espaço da casa em terceiro e uma janela ao fim de um corredor (a música diz: “...Este minúsculo braço...”) A câmera continua se aproximando, ainda com a grade em primeiro plano, enquanto o menino vai, do terceiro ao segundo plano, e se aproxima do violão (fig. 67), para tocar o seu braço. (fig. 68).

Quando a música diz: “Ah esse bojo perfeito. Que eu trago junto ao peito...” então o menino toma o violão (fig. 70). A música é interrompida por um sonoro “Não!”, do pai que entra na cena, ao fundo, entre o violão e o menino, fazendo-o soltar o instrumento e, à medida que se aproxima, pela perspectiva, a figura do pai cresce na tela, (fig. 4). O pai pega o violão e diz: “Já falei pra não encostar a mão”.



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69

E só a partir daí é que a narração passa a seguir o plano - contra plano, que os docudramas possuem, mas que, sem a narração em voz over, remetem mais originalmente às telenovelas. Na cena, os dois discutem: o pai verifica, gestualmente, a integridade do instrumento, ordena que o filho não pegue no violão, o filho insiste, promete não desafinar, o pai manda o menino fazer a lição de casa, o menino afirma já ter feito. O pai, desconcertado, então, o manda ajudar a mãe na cozinha, pega o violão, leva o instrumento para outra cadeira e prepara-se para sair.

Os dois trocam olhares e, só a partir daí, entra a narração em voz over, vazando, no meio desta cena, o som do plano seguinte, uma entrevista com um jornalista especialista na vida de cartola que diz: “O pai, na verdade, nunca quis que o Cartola aprendesse música”. A cena permanece na troca de olhares entre pai e filho. Cartola encara o violão e, em contra plano, o pai observa Cartola enquanto veste o terno pra sair (fig. 70 e fig. 71). A narração do entrevistado prossegue: “...então, o que é que acontecia? O pai tocava cavaquinho profissionalmente...”. Corta para o plano no qual o jornalista fala para a câmera (fig. 72): “... mas o Cartola não podia chegar perto do instrumento”.



Figura 70



Figura 71



Figura 72

A cena volta: Cartola encara o violão (fig. 73) sob o áudio do entrevistado que continua seu depoimento: “então ele fazia isso escondido. Ele memorizava, né? O pai tocando canções e depois, então, quando o pai saía, ele aproveitava, pegava o instrumento e reproduzia exatamente aquilo que ele havia memorizado”. Num arremate, a cena bem elaborada mostra Cartola no alto de uma escada com o violão (fig. 74).



Figura 73



Figura 74

Obviamente, a construção obedece ao que há de mais esquemático nos docudramas tradicionais: a narradora, em voz over, apresenta e contextualiza didaticamente o tema, que é explicado pelos especialistas, e ilustrado com o auxílio de uma dramatização que, a priori, apenas reitera o que ambos disseram. Mas o episódio também possui uma composição que vai além do ordinário do que é apresentado na maior parte dos programas do gênero e, por mais que não se trate de uma composição absolutamente original na história televisão, pode-se dizer, no mínimo, que a realização é incomum em termos do padrão estabelecido para o formato que, de modo geral, evita que as cenas dramatizadas se desenvolvam e cresçam em um clímax dispensando completamente o lettering, a narração.

É possível localizar aqui alguns elementos que são oriundos de fontes heterogêneas:

1. A iluminação é calcada em cenas de cinema que utilizam mais nuances de luz/sombra que a luz chapada, mais comum à TV. Em especial, neste caso, destacamos o movimento de composição, sempre atrás de grades e elementos paralelos, pode ser associado a vários trechos do filme *A conversa*, de Francis Ford Coppola (1974) (fig. 75 e fig. 76), no qual o protagonista, especializado em fazer escutas, espiona a vida dos outros às escondidas, distrai-se tocando um instrumento.
2. O plano sequência com a câmera em movimento, oriundo do cinema de arte, moderno, e que, atualmente encontra-se mais ou menos integrado à linguagem do cinema comercial, e também, às séries de TV.
3. A composição plano-contra plano impulsionada pelo diálogo da telenovela.



Figura 75



Figura 76

Tratam-se de esquemas que, pelo conceito da teoria cognitivista são uma “estrutura cognitiva abstrata que fornece condições para o conhecimento” (HOGAN, citado por PUCCI JR. 2004, p. 13). Neste caso, “os esquemas se materializam em técnicas e em procedimentos seguidos pelos criadores de objetos artísticos ou midiáticos; do lado do espectador, os esquemas atuam no sentido de permitir a inteligência dos mesmos produtos” (PUCCI JR. 2014, p. 13). Assim, pode-se dizer que os esquemas estilísticos apontados estão muito distantes do universo dos docudramas sensacionalistas que pululam na televisão europeia e americana e que, recentemente, crescem na América Latina.

Aqui, como em várias outras cenas, o melodrama está posto e plasmado na imagem, mas há um maior empenho estilístico que, por vezes, nega os banais campos e contra campos, câmera quase sempre imóvel, luz clara e difusa em quaisquer circunstâncias entre outros recursos. O embate de Cartola com o pai não é a única cena capaz de destacar-se entre os episódios do docudrama, sequer do mesmo episódio sobre Cartola. Ao longo dos episódios, há uma profusão de trechos de realização bem empenhada, por exemplo:

1. A sequência de abertura do episódio que homenageia Tim Maia (exibido em 14/12/2007), claramente inspirada em filmes policiais como o remake de *Onze homens e um segredo*, de Steven Soderbergh (*Ocean's eleven*, 2010);
2. A reprodução do clima de filmes musicais no episódio sobre Nara Leão (exibido em 26/10/2007), especialmente na cena em que eles reproduzem *Cantando na chuva*, de Stanlen Donen e Gene Kelly (*Singin' in the rain*, 1952);
3. No episódio que homenageia os Mamonas Assassinas (exibido em 10/07/2008), num esquema semelhante ao adotado em filmes como *Elefante* (Gus Van Sant), narra as 24 horas que antecederam o acidente de avião para cada um dos integrantes da banda. A narração, começando com uma cena em câmera lenta e em contraluz dos biografados caminhando na pista de pouso;
4. A estrutura narrativa que começa com o biografado pouco antes da morte, volta e chega ao clímax ou ao final do ponto em que tinha partido em episódios como: Renato Russo, Mamonas Assassinas, Cartola e Tim Maia.
5. A cena que mostra o processo de derrocada dos cortiços em São Paulo no episódio que biografou Adoniran Barbosa (exibido em 28/10/2010) compõe-se numa estética que remete, ao mesmo tempo, ao documentário contemporâneo e ao videoclipe.

Assim, seja pela fotografia, pela montagem, ou pela estrutura narrativa em vários

trechos, episódios, os confrontos entre o bem e o mal na cena dramatizada e na relação com o suporte de documentário, a elaboração narrativa e estilística supera o trivial estabelecido pelo formato do docudrama televisivo.

4.4.2 Modulação: A redundância e o estatuto de verdade

Uma pergunta se pode fazer a esta altura: como foi possível, em *Por toda minha vida*, realizar cenas sofisticadas, relativamente longas e com diálogos roteirizados sem perder a credibilidade do seu público no que se refere ao efeito de real típico dos docudramas que propõem uma leitura do mundo histórico?

Muitos autores são categóricos ao afirmar que uma das marcas mais absolutas destes tempos é a afeição por histórias reais em todo o mundo. Paula Sibila, em seu ensaio *O show do Eu* (2008), por exemplo, à luz da sociedade do espetáculo de Debord (1997), afirma que “o espetáculo da realidade faz sucesso: tudo vendo mais se for real, mesmo que se trate de uma versão dramatizada de uma realidade qualquer” (p. 195). No Brasil, por exemplo, tornou-se clichê falar sobre um boom na produção de filmes documentários desde a Retomada,⁵⁶ um fenômeno registrado não apenas pelo crescimento de editais públicos que fomentam a realização de obras do gênero, mas também pelo espaço que estas produções alcançaram em salas de cinema e, sobretudo, por uma aparente maior aceitação do público médio consumidor de entretenimento, que manifesta um interesse crescente pelas –histórias reais, uma espécie de selo que atesta a veracidade do que está sendo contado.

Vemos, por exemplo, um crescimento na produção de documentários e que, mesmo entre os filmes de ficção, cresce o apelo à inspiração em acontecimentos reais: filmes históricos, cinebiografias, ou seja, uma série de produtos audiovisuais que valendo-se da tarimba da verdade atraem hordas de espectadores que viam neste selo uma dupla função: informar e entreter.

Naturalmente, seguindo o mesmo norte do cinema, a televisão também passa, em todo mundo, a inserir em sua grade de entretenimento o fetiche do real. Na TV italiana, por exemplo, de acordo com Buonano (2011) cresce a preferência pelas histórias de vidas exemplares e reais, enquanto, no Chile, como atesta Fuenzalida (2008), o docudrama tornou-se um dos formatos

⁵⁶ Na história do cinema nacional, designou-se de –Retomada, os filmes produzidos no período compreendido entre 1992 a 2003, quando novos mecanismos de apoio à produção, baseados em incentivos fiscais e na visão neoliberal de “cultura de mercado”, conseguiram efetivamente aumentar o número de filmes realizados e levar o cinema brasileiro de volta à cena mundial.

mais bem sucedidos em popularidade.

No Brasil, o caso do *Linha Direta* foi também bem-sucedido sob o mesmo apelo: o fetiche do real que possibilita, de um lado, a experiência catártica, e ainda a impressão da realidade. O programa, inclusive, abria uma linha para que o telespectador que pudesse contribuir com pistas sobre o paradeiro de foragidos. O engajamento que o programa requeria não era pequeno.

Acreditamos, nesta análise do *Por toda minha vida*, que a emissora, tendo em vista a demanda pelas histórias reais, e o fascínio do público pela imagem – que tanto valorizou, segundo Santos (2011), muitas das suas dramaturgias como *Explode coração*, *Mulheres apaixonadas* (SANTOS, 2011) – apostou na construção de um programa que fosse ao mesmo tempo musical, dramaturgia, documentário e reportagem.

Trazendo como carro chefe da equipe, o roteirista George Moura, que era também roteirista final do *Linha Direta*, o programa alcançou 32 pontos de audiência apesar de, como afirmou Ricardo Waddington em entrevista à revista Istoé Gente, à guisa de ressalva, ser um programa do “segundo horário”, ou seja, não produzir lucros reais, retorno à emissora, e firmou-se por algum tempo como um projeto sazonal.

O que chama atenção, de antemão, é que o programa se propõe a mostrar na sua narrativa a história de um protagonista em uma clássica jornada do mundo ordinário ao extraordinário patamar de herói que, pela sua luta e seus dons, alcança a imortalidade; portanto uma proposta muito mais afinada com os objetivos da narrativa de ficção, mas que a linguagem predominante, e o efeito obtido no telespectador é a do documentário. O que o espectador entende, mesmo sobre as cenas dramatizadas, é que aquilo é uma reconstituição precisa, quase redundante e desnecessária, do que de fato aconteceu. E não uma ficcionalização inevitável para efeitos de fruição.

O pressuposto desta parte da análise é que esta construção promove no espectador um tipo específico de –efeito do real, e o obtém na sua construção audiovisual. Na maneira como as cenas-documentário se relacionam com as cenas-dramaturgia. Elas constroem um efeito de redundância constante ao ligar duas tradições estéticas diferentes e assim, na montagem, a peça audiovisual adquire, em sua fruição, o estatuto de verdade, independente do quão destacada da realidade ela seja.

Heroísmo e realidade

Quando, em 1949, embasado nos estudos narratológicos, Joseph Campbell publicou seu

ensaio *O herói de mil faces* no qual analisava lendas e mitos de diversas tradições ao longo dos séculos ele também deixou bem marcadas os três momentos dessa jornada: O chamado à aventura, a iniciação e o retorno. encontrando em todas elas o mesmo paradigma que denominou como jornada do herói, ou Monomito.

Rapidamente, estes conceitos passam a ser aplicados na ficção para medir o grau de eficácia que uma obra obtém em relação ao seu público e o poder que ela tem de emocionar, de fazer o público identificar-se e sofrer junto com os personagens. Já o documentário, funda-se sobre um outro tipo de premissa, ou ainda, sob um outro tipo de promessa: não a de oferecer a história mais emocionante, ou pelo menos, não seria este seu principal propósito, mas de apresentar a história mais fiel.

Dessa forma, o filme documentário e o filme de ficção desenvolveram-se seguindo, cada um seus próprios rumos, desenvolvendo linguagens específicas e construindo diferentes laços e lugares de poder com seus espectadores. Muito embora, como mostra Guthier (2012), ninguém duvida que essas fronteiras se imbriquem de tal maneira que os grandes documentários são considerados como tal tanto mais se aproximem do mundo da ficção e vice-versa. Sendo assim, entre o documentário e a ficção há diversas modalidades de peças híbridas, entre elas, o mais radical híbrido: o docudrama.

Aqui, usamos a definição de Fuenzalida (2008, p. s.p.) de docudrama televisivo:

Do ponto de vista de conteúdo, o docudrama é um gênero híbrido, isto é, através da representação «ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de – origem real. São situações cotidianas «limites ou extremas», que aconteceram com pessoas comuns, mas não são narradas no formato de documentário nem de *reality show*, mas sim de modo ficcionalizado e mais livre. Não se restringem exatamente ao caso referencial e ocorre a introdução de elementos ficcionais. A utilização de música para emocionar o relato é um elemento importante dessa maior liberdade narrativa.

Além disso, segundo Fuenzalida, outras características do que ele concebe como docudrama televisivo, a saber: o parentesco com o melodrama, a manutenção de um mesmo apresentador em todos os episódios, o uso de atores não profissionais ou pouco conhecidos, e inserção do depoimento das pessoas reais para que se ajude a contar a história. Todos esses traços estão presentes no *Por toda minha vida*. O que é importante averiguar em um híbrido é que, por constituir uma única linha dramática, uma das duas tradições se sobressai quanto ao pacto de realidade e este é um dado importante no porquê de a história ser contada desta forma.

Quando analisado em seu conjunto de episódios, um dado salta aos olhos a respeito do roteiro do *Por toda a minha vida*: todos os protagonistas são sistematicamente bons, nunca

fazem o que é socialmente recriminável (o uso de drogas ilícitas, por exemplo, só aparece no episódio sobre o RPM, e mesmo assim, com efeito moral e depoimentos arrependidos), não querem o mal, são determinados, tenazes e estão em busca de algo que é louvável para toda a sua comunidade: “dar alegria e esperança ao povo brasileiro”.

Desde os filhos de classe média-alta, como Nara Leão e Cazuza, até os menos abastados como Claudinho (da dupla Claudinho e Buchecha), e Leandro (da dupla Leandro e Leonardo), as dificuldades têm a mesma intensidade. Eles sempre sofrem com a descrença no seu potencial. O momento definitivo é sempre o encontro com um produtor de uma gravadora, o encontro leva sempre ao sucesso, o sucesso sempre traz problemas de ordem pessoal-familiar e, ao final, sua morte deixa uma lição, um elixir que é também seu passaporte para a eternidade.

Mas apesar do roteiro esquemático – de dividir o mundo desses personagens em vícios e virtudes bem demarcadas, uma polarização de mundo severa, dos diálogos beirarem o inverossímil –, a maneira como o dramaturgic e o documental se imbricam, formando, na fruição da jornada, o programa não engendra nem produz ressalvas a respeito do traço inevitável de ficção que permeia toda e qualquer biografia que se atenha à vida particular e íntima do biografado. No *Por toda minha vida*, o espectador é sutilmente convidado a crer que tudo o que é mostrado é como de fato aconteceu. Ao utilizar-se predominantemente da linguagem sóbria do documentário, que legitima sua parte ficcionalizada.

Docudrama e a mistura de duas tradições

Se é difícil determinar exatamente o que é real e o que não é na fronteira que permeia os híbridos, talvez caiba mais, portanto, falar sobre os pactos que se estabelecem e as formas como o espectador apreende a realidade dos filmes.

Baltar (2007) ressalta que, assim como a ficção criou e legitimou uma linguagem própria a partir do apagamento da câmera, do desenvolvimento de plano e contra-plano, trilha sonora, entre outros recursos que nos permitem “esquecer a farsa”, o cinema documentário também criou uma linguagem que faz reconhecer automaticamente do seu lugar de poder: são eles, o posicionamento da câmera em um ângulo subjetivo, o falar para a câmera e a narração em off, ao identificar essas características, nossas expectativas já são conformadas para suas tradições originárias.

A redundância e o efeito de realidade

Chama-se redundância, no audiovisual quando há a repetição desnecessária de uma

mesma informação no quadro, sem que esta promova qualquer avanço na narrativa. Quando o som repete o que a imagem já mostra, quando a mimética do corpo do ator repete o que já foi dito. E embora essa redundância na TV, possa ser fomentado para que o telespectador possa assistir enquanto faz outras tarefas, o efeito é desaconselhável dentro de alguns manuais de telejornalismo, a exemplo, mas para fins subjetivos, no cinema de ficção, ou mesmo no documentário em sua dimensão mais pessoal, a repetição pode ser encarada como efeito estilístico.

A redundância se dá num docudrama quando uma cena é narrada através da atitude documentária (um entrevistado conta para a câmera um evento do passado) e, em seguida, o mesmo evento é representado com a atitude ficcional (atores e atrizes reconstituem a mesma cena, tal qual o entrevistado havia contado). Na maior parte dos docudramas, esta repetição é evitada e, na simulação, apela-se para a autoridade da voz em off para contextualizar e legitimar a veracidade do que está sendo representado.

O *Por toda minha vida*, no entanto, ao invés de evitar a redundância, o que seria legítimo tendo posto sua promessa de objetividade, ou temendo que a história fique enfadonha, ela ressalta seu uso. Com a repetição consegue convidar o seu espectador a suprimir a desconfiança e legitima suas cenas dramatizadas, seu enredo, por mais inverossímeis que estas pareçam, a priori. A redundância, neste caso, tem um objetivo muito claro, o efeito de realidade.

Quando falamos em efeito de realidade, lembramos o já citado ensaio formulado por Barthes, no qual o autor reflete a importância da descrição na narrativa realista, e de outros tantos recursos que apesar de parecerem insignificantes, articulam a impressão de realidade que o texto provoca. Wood (2011, p. 184) reproduz este pensamento de Barthes e o explica da seguinte maneira: “O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa”. E, ainda, também retomando Barthes, Wood discorre sobre os detalhes encontrados na literatura, aparentemente irrelevantes ou formalmente arbitrários que muito teriam a dizer sobre a irrelevância da própria realidade. Wood cita o ensaio “Um enforcamento” de Orwell no qual o autor observa um condenado que, ao dirigir-se ao cadafalso, desvia-se de uma poça d’água e afirma não haver razão lógica para o condenado evitar a poça (se não poderá evitar a própria morte), mas o faz pelo simples hábito. Porque é o tipo de coisa que as pessoas realmente fazem.

Esses detalhes, naturalmente, podem ser trocados por outros detalhes parecidos; não têm nenhuma importância crucial. Estariam ali para nos dar a impressão de que aquilo é igual à vida. O significado deles reside justamente na sua insignificância. E, como no trecho de Michelet sobre o qual Barthes alimenta tantas desconfianças, uma das razões mais óbvias para o uso cada

vez maior do detalhe significativamente insignificante é que ele é necessário para evocar a passagem do tempo (WOOD, 2011, p. 79-80).

Tal reflexão fornece uma pista para pensarmos, correlatamente, como o efeito de realidade se articula no domínio do docudrama – o suporte do documentário narrando um evento torna-se, a priori, desnecessário se a cena já está sendo representada de maneira ficcionalizada. A repetição seria, de um ponto de vista estruturalista, um mero efeito de estilo, mas em vez disso, ela pode lá estar para conferir à cena seu estatuto de verdade.

Assim, quando o programa constrói e funda suas bases desta maneira já nos primeiros 10 minutos da narrativa (tempo que, segundo Syd Field, é o necessário para que o espectador de um filme forme sua opinião sobre ele), todo o resto fica, por contaminação, legitimado. O espectador é levado a suprimir suas desconfianças por toda a duração do programa, no momento das cenas dramatizadas. Pois já ficou provado lá atrás que elas são verdadeiras. E o verdadeiro não precisa ser verossímil.

A redundância no pós-roteiro

Uma legenda nos informa uma data: 24 de setembro de 1994. E num carro em movimento, à noite, três amigos tentam compor uma música. No banco de trás, um deles está com um caderno e caneta e, no banco do passageiro, dedilhando um violão, o outro diz:

- Anota aí, Bento. Másculo com “M” maiúsculo;
- Valeu, “más-cu-lo com eme mai-ús-culo”
- Maiúsculo rima com músculo!
- Ou, ou, ou... tem uma rima melhorzinha, não, meu?
- Anota aí, japonês, ô.

É assim que nos é apresentado, através da reconstituição com atores, o momento em que a banda Mamonas Assassinas compõe um dos seus grandes sucessos *Robocop gay*, antes dos 10 primeiros minutos do *Por toda minha vida* que os homenageia. A cena é cômica e parece exagero que uma letra possa ser criada dessa forma: no escuro do interior de um carro em movimento. Além disso, custa a crer que uma letra de música tenha nascido já da forma como nós a conhecemos, como ela foi gravada.

Neste momento, no entanto, há um corte para a tomada de depoimento de Cleide Almeida, namorada de Bento, guitarrista dos Mamonas Assassinas, que teria estado no carro, nessas circunstâncias, e ela diz: “E eles falam: Não, vamo lá. Vamo. Ah tá. Um robocop gay combina com o que mesmo? E assim eles foram compondo a música e tocando violão *no*

carro”.

Corta, de volta para a cena, quando o ator que interpreta Bento lê para os outros o que está escrito:

– Ó, ó. Então ficou assim, ó: Um tanto quanto másculo, com M maiúsculo. Vejam só os meus... músculos...

– ...que, com amor, cultivei. Todos riem.

– Ficou bom, hein?

– Coloca, agora, na sequência, a parte da pistola.

– Minha pistola de plástico tem um formato cilíndrico. Sempre me chamam de cínico...

Corta para as imagens de arquivo, com os Mamonas Assassinas no palco, continuando a música, de onde ela havia parado.

Ou seja, quando estávamos prestes a assimilar como ficção a cena do carro, entra o depoimento de uma das pessoas presentes na ocasião da composição. Tudo o que ela diz já foi mostrado, o que ela destaca, no seu tom, como improvável “*no carro*”, nos faz deixar de confiar nas regras do verossímil. Fica claro, que o jogo, nessas dramatizações não estão se apresentando como ficcionalização.

O recurso é patente desde o primeiro episódio, que homenageou a intérprete Elis Regina. Já no primeiro segundo da peça, vemos uma cena dramatizada na qual a atriz Hermila Guedes, com três crianças, diz: “vamos lá, todo mundo olhando pra a câmera”, vemos o disparo de uma máquina fotográfica e a imagem vira uma fotografia de Elis Regina com os três filhos: Maria Rita, Pedro Camargo Mariano e João Marcelo Bôscoli. A cena apresenta de cara o formato da peça audiovisual. O convite é para que o espectador aceite aquele jogo: a partir desse momento, esta atriz corporificará a Elis real.

Mas o recurso da redundância, propriamente dita, aparece mais patente na primeira dramatização mais longa e que não dispõe de material de arquivo que a ratifique: a infância da biografada. A cena abre com uma menina arrumadinha, retraída, com cabelos presos, óculos de grau grandes, que se aproxima da mesa de jantar, entrega um prato e o troco para uma das mulheres, que está à mesa, dizendo “Mãe, sobraram uns trocados”, e não responde quando lhe perguntam “E você, Elis, o que você vai ser quando crescer?” deixando que a mãe e a avó respondam por ela. A mãe diz que será professora, mas a avó discorda e diz: “Acho que ela vai ser cantora, não é Lilica?” Então, há um corte, que abre para a entrevista dada pela mãe de Elis, que fala: “Ela era muito tímida. E ela era muito... educada. Ela era educada. Elis foi primeira filha, primeira neta. Primeira sobrinha. Foi tudo primeira. Quando ela era pequena, ela cantava *Adiós Pampa mía*”, corta, e voltamos para a mesma cena da sala de jantar. Algum dos

homens que estava à mesa pega um acordeom e a criança canta “*Adiós Pampa mía*”, todos à mesa cantam comê-la, com exceção de um homem, que mostra uma postura contrafeita. Ao fim, todos aplaudem, o homem levanta e se dirige à saída, quando a avó reafirma com um sotaque gauchesco: “Já te falei, Ercy, tu tens que levar essa menina pra a Rádio”, neste momento, ele para, e discorda: “Ela tem é que estudar, essa guria. Isso sim”.

Este diagrama segue por todo este primeiro momento do programa. Como na cena seguinte, sobre a primeira vez que Elis vai à Rádio, e vemos a atriz mirim mordendo caricatamente uma luva branca, e usando um penteado – conforme descrito pelo apresentador da rádio, como ele lembrava da menina – a cena fecha com ela mordendo a luva e corta para a mãe de Elis, que afirma: “Ela estava usando luva, e a furou de tanto morder”. Ou seja, apenas repetindo o que acabamos de ver.

No episódio seguinte, exibido seis meses depois, sobre o cantor Leandro, da dupla sertaneja Leandro e Leonardo, aos quatro minutos, quando as dramatizações começam, Leonardo, o irmão e companheiro de palco, conta sobre a infância deles. Diz que ele, mais novo, era tímido, vivia se escondendo atrás da mãe quando chegava visita, mas que Leandro era mais “atirado”. E vemos, numa cena, dois atores mirins correndo, no meio de uma plantação de tomate. O mais gordinho, corre mais lento, o mais velho, mais parecido com Leandro (magro, cabelos pretos, mais alto) vem de trás, alcança o irmão. O áudio da entrevista continua cobrindo as imagens dos dois e repete tudo o que vemos: “Ele era mais velho, ele me batia, né?” – e o menino alcança o menor dando um tapa atrás da cabeça “dava uns tapas”. O menor se abaixa, pega uma pedra “E eu sempre atirei pedra muito bem, né? Então quando ele me batia, corria, eu pegava uma pedra e ele dizia assim...” então interrompem o som em off, e o ator é quem fala. “Não, não, não, desculpa, eu não vou fazer mais”. Eles continuam correndo, passam por baixo do lençol estendido no quintal, provocando reclamação da irmã mais velha, entram na casa, Leandro primeiro, depois Leonardo, e ofegantes, um olha pro outro e sorriem.

Há exemplos de uma redundância patente entre depoimentos, ou material de arquivo, e dramatização em todos os episódios. Quase sempre na primeira metade do programa, essas redundâncias são mais fortemente exploradas. No episódio sobre Tim Maia, exibido no dia 14 de dezembro de 2007, essa ratificação é tão clara que aos 5’ 54”, a tela é dividida. Do lado esquerdo da tela há o cantor e compositor Erasmo Carlos explicando como descobriu que Tim Maia, quando era criança, comia das marmitas que ele deveria entregar, falando em depoimento: “Aí um dia eu resolvi fazer o circuito da marmitta”. Andei, tal, tal, tal. Quando olhei, eu vi que ele comia as comidas da marmitta. Na tela da esquerda, vemos o menino caminhando na rua, como se seguisse uma trilha, chegando a um parquinho, vendo do lado

oposto o ator mirim que interpreta Tim Maia, sentado, comendo. A cena dramatizada, então, enche a tela, e os atores seguem com a encenação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos ver que, na estruturação de uma peça audiovisual, quando duas tradições, dois pactos diferentes, são postos em uma mesma linha narrativa a forma como estas duas irão se relacionar é o que funda a “voz” da peça audiovisual (para usar o conceito de Bill Nicols) e qual o tipo de pacto firmado com seu espectador. Ao lançar mão do documentário, a televisão está dando o que Bill Nichols chama de –sobriedade| ao seu discurso audiovisual e oferecendo aos telespectadores uma –verdade| sobre o que está sendo mostrado.

No caso do programa *Por toda minha vida*, objeto de reflexão deste artigo, percebemos que, ao utilizar a repetição de maneira redundante, a Rede Globo não só legitima a autenticidade da cena dramatizada (o que nem é necessário), mas cava seu salvo-conduto para suprimir a necessidade de verossimilhança (o real não precisa ser verossímil) e funda assim a licença para adotar um enredo marcado por excessos e maniqueísmos.

Assim, tentamos mostrar nesta dissertação como no imbricamento de duas estéticas diferentes, entre opacidade e transparência da câmera, é possível apropriar-se de história real, transformá-la em drama maniqueísta, ficcionalizando-a, e apresentá-la na forma de realidade incontestável, tomando proveito do poder legitimador da estética sóbria do documentário.

Levamos em conta, sobretudo, a estrutura final do programa, assumindo que a forma, o roteiro e mesmo a forma material dos planos são sempre o resultado de uma escolha, e direcionados para um fim. E, neste caso, o que observamos é que a relação que material documental e material dramático se dá mais numa ordem de reiteração, de legitimação do discurso, do que, necessariamente, conduzindo a história. Não fazemos aqui uma análise valorativa, não queremos dizer que isto seja um defeito do programa, pelo contrário, uma vez que esta construção permite desenvolver novos sentidos, mobilizar afetos, conduzir uma moral oculta e muitas vezes trazer para a superfície uma informação verdadeira que, de outro modo, talvez não pudesse ser destacada.

O cotejo ao imaginário melodramático, que foi para a pesquisa um norte, nos possibilita, ao fim, nos cabe voltar à análise de James e Balzac, sobre a cena de *As Ilusões perdidas* citada por Brooks em sua tese sobre o imaginário melodramático. Segundo o autor, Henry James teria destacando em um dos seus ensaios uma passagem do romance na qual Mme de Bargeton sob a influência das suas relações parisienses com a Marquesa d'Espard, abandona seu jovem provinciano protegido, Lucien de Rubempré. Na cena, as duas mulheres desancam Lucien, no meio da ópera, e deslocam-se, furtivamente, para fora do saguão. Segundo James (citado por BROOKS, 1995, p. 8-9), as moças aristocráticas não iriam fazer isto. Não iriam violar as

convenções. Mas essa inverossimilhança, esse exagero, marcariam um esforço para nuançar esses perfis da representação balzaquiana que ele tinha previamente criticado:

A grande maravilha é esta: [...] o que podemos fazer é dizer que a verdade por si mesma não pode ser mais do que o que é feito dela e que, se dessa maneira, o falseamento se iguala a ela, nós devemos desistir de procurar pela diferença. Sozinho, o romancista tinha o segredo da insistência de que de alguma maneira a diferença poderia ser notável. Ele aquecia os fatos na vida – como testemunhar a certeza que o episódio que eu acabei de citar não tem absolutamente as mesmas propriedades quanto teria se a proporção perfeita tivesse sido guardada?.(JAMES, 2011).

O que Brooks destaca sobre esta admiração confusa de James por Balzac o mérito do romancista parecia residir no reconhecimento de um certo "surrealismo" da representação que o autor faz do episódio: o fato que este modo hiperbólico e intensidade das tintas do romancista acabam por produzir uma representação mais perfeita do que se fosse um retrato acurado das convenções que são, na verdade, uma amarra que disfarça a relação que há entre os personagens. Que se Balzac não se permitisse esse tipo de concessão, ele estaria dizendo menos sobre o que permeia essa realidade. Assim, pelas maneiras em que as coisas são “construídas” pela qualidade do desempenho narrativo nós conhecemos os personagens essencialmente; nós estamos, se não no domínio da realidade, no da verdade (BROOKS, 1995, p. 9).

Da mesma maneira, estas análises colocam ênfase na forma como as vidas dessas pessoas que tiveram vidas reais, alheias às ideias de símbolos constantes, alheias aos preceitos da jornada do herói, ao fim, por mais estilizadas ou achatadas que pareçam podem ser, também, vistas como uma versão expressionista do artista. Naturalmente, as metáforas retificadas em casa episódio não são fruto do acaso, e no que pesa o carregar das tintas sobre ela, pesa, também, a ideia do nosso envolvimento com as histórias, da pulsão de dar sentido à vida, e quiçá, nos ajudam a perceber a realidade de outras formas. Mobilizados pelo engajamento e pela comoção, o espectador não está com uma narrativa menos ou mais real, mas com uma outra forma de real.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Silvana; MATTOS, Laura. **Diretor de especial sobre Elis Regina critica** **Globo**. Folha de São Paulo, 5 jan. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml>>. Acesso em: 2 de abril de 2014 jun. 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética** (trad. Eudoro de Souza) in: Aristóteles *Ética a Nicômaco; Poética / Aristóteles*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **Dentro de um parêntese**. Catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Belo Horizonte, p. 22-22, jan. 2010.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.
- BALÁZS, Béla. **Theory of the film**, Dover Public. Inc., New York, 1970. Disponível em: <https://archive.org/details/theoryofthefilm000665mvp>. Acesso em: 31 de março de 2014.
- BALTAR, M. **Metáforas à flor da pele** – os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção. *Contracampo revista de Cinema*, v. 71, p. 71, 2005. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>. Acesso em: 31 de março de 2014.
- BALTAR, M. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado em Comunicação, Imagem e Informação), Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2003. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93429. Acesso em: 18 nov. 2010.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Difel, 11. ed. 2003.
- BARTHES, Roland. The Reality Effect. In: BARTHES, R. **The Rustle of Language**. New York, Hill and Wang, 1986.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier**, Loyola. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. (Primeira Edição: 1929).
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BAZIN, André. **O cinema**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976).

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CHKLÓVSKI, A construção da Novela e do Romance. In: **Teoria da Literatura**. Os Formalistas Russos 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CORNER, John. British TV Dramadocumentaries: Origins and Developments . In: ROSENTHAL, Alan (ed). **Why Docudrama Fact fiction on film and TV**. United States: Suthern Illinois University Press, 1999. p. 35-63.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOSTOIÉVSKY, F. **Crime e castigo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**, 2002.
- ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama In: GLEDHILL, Christine (org). **Home is where the heart is**. Studies in Melodrama and the woman's film. British Film Institute, 1987. (Edição original do artigo: 1972).
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ELSAESSER, Thomas. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EIKHENBAUM, Sobre a teoria da prosa. In: **Teoria da Literatura**. Os Formalistas Russos 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. In **Matrizes**. v. 2, n. 1 segundo trimestre de 2008. USP. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes>. Acessado em: 30 de julho de 2013).
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Papirus: Campinas, 2011.
- HOWARD, David e MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- HOFFER, Tom W. NELSON, Richard Alan, Docudrama on American Television. In: ROSENTHAL, Alan (ed). **Why Docudrama Fact fiction on film and TV**. United States: Suthern Illinois University Press, 1999. p. 64-77.
- HUPPES, Ivete **Melodrama**. O gênero e sua permanência. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Osasco: Novo Século, 2011.

LIPKIN, Steve. Defining Docudrama. In the name of the Father, Schindler's List, and JFK. In: ROSENTHAL, Alan (ed). **Why Docudrama Fact fiction on film and TV**. United States: Southern Illinois University Press, 1999. p. 370-383.

LIPKIN, Steve. **Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice**. Southern Illinois University Press, 2002

LOPES, Maria Immacolata V. e OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**. Anuário OBITEL 2011. São Paulo: Globo, 2011.

LOPES, Maria Immacolata V. e OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos**. Anuário OBITEL 2012, São Paulo: Globo, 2012.

LUNA, Sandra. **Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 22 de abril de 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. In: **Comunicação & Informação**. v. 5, n. 1/2, p. 25-40, jan/dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/issue/archive>. Acessado em: 14 de julho de 2014.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Boomingon, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, L. M. **Cinema e jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna**. Esfera, v. 01, p. 45-55, 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4824/3685> >. Acesso em: 17 nov. 2010.

PAVIS, Patrick, **Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis**, University of Toronto Press Incorporated, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Apresentação In: **As estruturas narrativas**, São Paulo: Perspectiva, 2013 (2. reimp, da 5. ed. de 2008).

PROPP, Vladimir. **A morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Copymarket, 2001.

PROPP, Vladimir. As transformações do conto fantástico. In: **Teoria da Literatura**. Os Formalistas Russos 3. ed., Porto Alegre: Globo, 1976.

PUCCI JR. A lógica da composição estilística de Avenida Brasil, In: **Geminis** n.1, v.1, ano 5, 2014. Disponível em:
<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/issue/view/TFAFD>> Acesso em: 10 de setembro de 2014.

PUCCI JR. Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos: o caso de Capitu, In: BORGES, PUCCI JR., SOBRINHO (orgs,) **Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário**, v. II, 2012, p. 29-44.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012, REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Memória globo**. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-258725,00.html>. Acesso em: 02 abril. 2014.

RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMANN, Micael. A mídia e a construção do biográfico – o sensacionalismo da morte em cena. In: **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, n. 12, p. 201-218, maio. 2000.

ROSENTHAL, Alan. Taking the stages, developments and charges, In: ROSENTHAL, Alan (org.) **Why Docudrama Fact fiction on film and TV**. United States: Suthern Illinois University Press, 1999. p. 1-10.

SADEK, Roberto. **Telenovela- um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. Proposta de Leitura de Docudramas: Uma Análise do Quadro “Anjo da Guarda” do Fantástico. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Anais... Curitiba, 2009. 1 CD-ROM.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Ficção e antificção na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama/ Tese (doutorado)- Departamento de Comunicações e Artes/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010.**

SCHAEFFER, J-M. (1999). **Pourquoi la fiction?**. Paris: Seuil (Traducción: ¿Por qué la ficción?. Madrid: Plaza, 2002).

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**. Early Sensational Cinema and Its contexts. New York, Columbia University Press, 2001.

SIBILA, Paula, **O show do Eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo, Perspectiva, 2005

TOMACHÉVSKI, Temática. In: **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013 (2. reimp. da 5. ed. de 2008).

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **História das lágrimas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, revista e ampliada, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: XAVIER, Ismail (org.), **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 247-266.

WOOD, James. **Como funciona a ficção** Cosac&Naify: São Paulo: 2012.

Outras Referências

RODRIGUES, Macedo. **Vida de diretor um sem cortes**. Revista Quem, 7 de dez. 2009. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/534/sumario.htm>. Acesso em: 21 de julho de 2014.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Elis Regina e a overdose de formatos na TV**. Observatório da imprensa. 16/01/2007 na edição 416, Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/elis_regina_e_a_overdose_de_formatos_na_tv. Acesso em: 21 de julho de 2014

Globo dramatiza morte e vida do sertanejo Leandro: Diretor Ricardo Waddington fala sobre seu projeto Por toda minha vida e conta por que dedica a edição desta sexta ao cantor que fazia dupla com Leonardo. Agência Estado, 25 de junho de 2007. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,globo-dramatiza-morte-e-vida-do-sertanejo-leandro,12875>. Acesso em: 21 de julho de 2014

Diretores e elenco divulgam cazuza - o tempo não pára em sp, 01/06/2004, Portal cineclick. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/noticias/diretores-e-elenco-divulgam-cazuza-o-tempo-nao-para-em-sp>, Acesso em 21 de julho de 2014.

ANEXOS

ANEXO 1

- Observatório da Imprensa -

DOCUDRAMA

Elis Regina e a overdose de formatos na TV

Por **José Carlos Aronchi** em 16/01/2007 na edição nº 416

O documentário dramatizado sobre a cantora Elis Regina, exibido pela Rede Globo em dezembro, acende um holofote sobre a formatação de programas jornalísticos. O exemplo mostra que a busca desenfreada por novos formatos na televisão pode levar a conseqüências cômicas, trágicas, brilhantes ou enfadonhas. É o que se vê desde que os programas de rádio foram transportados para a telinha e tiveram suas épocas de ouro até desaparecerem das grades de programação para, depois de alguns anos, ressurgirem em *remakes* travestidos de novidade.

Humorísticos, programas de auditório e novelas são alguns dos gêneros mais copiados do passado. As tevês buscam as fórmulas de programas já consagrados para tentar obter o mesmo sucesso com a nova geração e também atrair os saudosos telespectadores. Quem assiste a *Praça é Nossa* (SBT) revive a original *Praça da Alegria*, fórmula já consagrada há décadas.

Outros gêneros rentáveis também criados no rádio, como as *soap operas* (radionovelas), os programas de perguntas & respostas e o noticiário, também foram simplesmente transpostos ou adaptados para a televisão. Por isso, dentro dos velhos gêneros, o que importa é a criação dos formatos, ou seja, a forma como o gênero de um programa de TV é apresentado ao telespectador. Isso pode ser comparado a uma indústria que tem seus produtos à venda em várias embalagens.

O desenvolvimento e a exportação dos formatos de TV no mundo tem sido um fenômeno extraordinário dos últimos anos em nível mundial. A cada dia, é maior o número de canais que promovem a troca imediata de programas que não funcionam por outros mais interessantes, o que provoca uma concorrência feroz entre os formatos. As televisões de todo o mundo procuram um formato "salvador da pátria" que resolva o problema da audiência para toda a temporada da programação. Os formatos são a base do êxito, mas muitas vezes é difícil distinguir o essencial do secundário para apontar qual é o motivo do triunfo de um e porque ele é diferente do outro.

Aura santa

Os documentários ficaram ilesos por um bom tempo dessa febre de novos formatos simplesmente porque o gênero tem uma linguagem própria consolidada internacionalmente. Mas essa cobrança chegou ao documentário de televisão assim que a fórmula do *infortenimento* começou a dominar a linguagem jornalística. Os profissionais de televisão especializados em documentários hoje se vêem com a corda no pescoço, a qual aperta a duração dos programas e obriga a testar formatos estapafúrdios dentro dos documentários para descobrir novos gêneros televisivos em razão da audiência. Mas a resistência continua.

Equipes brilhantes de jornalistas e radialistas, normalmente aqueles que mais se destacam na produção, na pesquisa e na reportagem investigativa, na reportagem cinematográfica, no áudio, na iluminação, na edição de texto e imagem, são pinçados de dentro das emissoras para trabalharem na produção de documentários. O gênero é tratado com uma aura santa dentro das emissoras. A história das emissoras abertas brasileiras está cheia de bons exemplos.

Jorge Pontual e Tereza Cavaliero são referências na direção e edição de dezenas de produções de cunho investigativo e informativo no *Globo Repórter*, um dos mais antigos e bem estruturados núcleos de documentários das emissoras comerciais internacionais. Essa dedicação ao gênero rendeu adeptos entre suas afiliadas, a exemplo da TV Campinas, interior de São Paulo, que se lançou às produções de documentários ganhando, inclusive, espaço no horário nobre da cabeça-de-rede para exibição nacional de suas produções.

A TV Cultura, de São Paulo, projetou seu núcleo de documentários, vários deles sob a direção de Cristina Fonseca. Cacá Vicalvi, deu visibilidade internacional à Cultura com documentários como *Laços de Menina* e *Estrada das Lágrimas*, e o documentário sobre o MASP, produzido pela mesma rede educativa, poderia ter sido morto por um repórter cinematográfico que não tivesse a sensibilidade de Eliseu Ferreira, que fez as imagens do mais famoso museu de arte do Brasil ganharem vida e movimento na tela da tevê. Até as emissoras que não tiveram no documentário seu principal atrativo, montaram equipes, lapidaram temas e superaram limitações técnicas para creditar seus logotipos como o *SBT Repórter* e a extinta Manchete. A Band também demonstrou que valoriza o gênero ao contratar Roberto Cabrini para aplicar a linguagem documental em seu jornalismo diário. O *Repórter Record* também demonstra a importância que toda nova emissora precisa dar a esse gênero de programa jornalístico para ganhar credibilidade.

Temas da história ou da atualidade, assuntos especializados ou do cotidiano, podem e devem ser trabalhados pelas emissoras aplicando a linguagem documental. Não é só para garantir audiência. É para garantir a credibilidade do seu jornalismo. No mundo todo, os documentários carregam a bandeira do prestígio de suas emissoras e demonstram a qualidade dos programas do departamento de telejornalismo. Raymond Carroll escreveu um ensaio publicado no livro *TV Genres*(Greenwood

Press, 1985) no qual afirma que "o documentário é a antítese da ficção, da fabricação de fantasia". Se o gênero está devidamente classificado na categoria de programas informativos, faz sentido. Se cai para ficção, a história é outra.

Os temas abordados pelos documentários apresentam uma certa importância histórica, social, política, científica ou econômica e também aprofundam assuntos do cotidiano, vistos por um olhar crítico. Mais um gênero com raízes históricas no cinema, o documentário saiu das salas de exibição para a televisão com o mesmo respeito obtido pelos documentários produzidos durante a II Guerra, quando cumpriram um importante papel informativo e também ideológico.

A seriedade assumida pelo gênero documentário permaneceu com a intenção de levar ao telespectador uma visão do mundo, da realidade de outros países e de outras culturas. A necessidade de pesquisa, de aprofundamento do tema, através de entrevistas e de produção de imagens em diversos locais, eleva o orçamento do gênero. Por isso, nem todas as redes produzem documentários. Uma alternativa é a compra de trabalhos importados de países que produzem com a intenção de servir ao mercado internacional, como é o caso das famosas séries de documentários da BBC.

Formatos do documentário

A proposta de todos os documentários é buscar o máximo de informações sobre um tema. Por isso sua duração é maior do que as reportagens apresentadas pelos telejornais. O mercado internacional de documentários desenvolve produções com duração média de 30 a 60 minutos. No Brasil, os programas do gênero inicialmente tinham a duração média de 30 minutos, como o *Globo Repórter* (Globo) ou *SBT Repórter* (SBT). Mas houve uma significativa redução da duração, o que desvirtua o caráter de documentário, merecendo apenas o crédito de grande reportagem. As redes alegam que o programa fica cansativo e a audiência não está acostumada a assistir o mesmo assunto durante muito tempo. Mas a rede Cultura, mais preocupada com a informação do que com a audiência, ainda é fiel ao conceito básico de um documentário, que é ter duração suficiente para tentar mostrar todos os ângulos de um assunto.

A produção de um documentário pode apresentar muitos formatos dentro do próprio gênero. A abordagem de um assunto pode utilizar videocliques, entrevistas, debates, narração em *off*, com o objetivo de não tornar o programa cansativo, e apresentar de forma variada as informações colhidas de várias fontes. O diretor da produção é quem dá o ritmo. Uma relação de confiança entre entrevistado e diretor garante a concessão de entrevistas prioritárias e inéditas para compor o tema. O gênero documentário passa a ser também um formato quando utilizado por outros gêneros. Há experiências de apropriação do formato documentário pelo gênero humorístico. *Casseta & Planeta* e *Brasil Legal*, ambos da rede Globo, alternam humor e realidade no formato documentário. O gênero esportivo e até os programas políticos partidários também podem ser roteirizados no formato

documentário sem perderem suas características ou, às vezes, inovam na abordagem e acertam na fórmula.

Morte anunciada

As celebridades têm espaço garantido na tevê e não é raro as emissoras deixarem pronto o documentário da vida de famosos que já estão prestes a "bater as botas". Equipes de edição e documentação são mobilizadas dentro das emissoras para pesquisarem nos arquivos de fitas todo o material que será editado para exibição, a qualquer hora em que for anunciada a morte de uma personalidade que já se encontra em fase terminal.

Todos os famosos que já morreram ou aqueles que ainda esperam vida longa, mas sabem que um dia serão chamados para a morada da paz, estão sujeitos a serem retratados pelos documentários. A esses, é grande o risco de um assassinato da sua biografia. Isso pode ocorrer por vários motivos. O mais comum é para buscar mais audiência. Em nome dela, acrescentam-se ou excluem-se dados.

O exemplo mais recente foi a produção do programa *Por toda a minha vida*, da cantora Elis Regina, exibido pela Rede Globo no dia 28 de dezembro de 2006. Evidentemente, não marcou nenhum avanço para o gênero porque se o público não sabe qual a diferença entre os departamentos de Jornalismo e de Produção, muito menos sobre um documentário e um "docudrama" proposto pela direção do programa. Mas que história é essa de "docudrama"? Certamente, nada tem a ver com aquela confusão de formatos apresentando a vida de uma das mais famosas cantoras de MPB do Brasil.

Docudrama: o que é isso?

A fusão de gêneros na televisão dá origem aos mais variados programas que, se forem aceitos pelo público, passam a identificar uma produção com características próprias e geram uma nova classificação. O gênero documentário, da categoria informação, tem uma fórmula para passar credibilidade e tratar de assuntos de interesse do público. O gênero documentário é formatado, normalmente, com entrevistas e imagens com narração em *off*.

Quando o documentário se associa ao gênero teledramaturgia, da categoria Entretenimento, para justificar um argumento e ou ilustrar uma história real, o programa apresenta um novo gênero classificado como docudrama. Em suma, é um documentário dramatizado com personagens encenando histórias reais, reconstituindo crimes, interpretando ações de personalidades ou protagonizando um assunto de maneira dramática.

O gênero docudrama surgiu na esteira dos seriados que fizeram sucesso com o tema policial. Crimes hediondos, desastres, acidentes, mortes, contravenções penais ou ações policiais de sucesso são alguns dos mais requisitados assuntos dos roteiros dos programas do gênero docudrama. Nesse sentido, os formatos séries e os telejornais segmentados nos assuntos policiais dão ao docudrama um espaço

garantido em horário nobre nas programações das TVs voltadas para um público mais popular.

O radialista Gil Gomes implementou esse formato no rádio, levou para a televisão e ganhou vários seguidores com uma fachada mais contemporânea, entre eles, o repórter Marcelo Rezende. Próximo desse formato radiofônico está o apavorante *Linha Direta* (Globo), que apresenta casos reais reconstituídos. Pavor é o que não falta na fórmula, pois o docudrama é uma oportunidade para o apresentador em estúdio realçar o ponto alto do programa – que enfoca sempre o drama vivido por cidadãos comuns e pode fazer parte do cotidiano das pessoas.

O que mais apavora é que o docudrama mantém a audiência cativa nos formatos seriados e também é utilizado pelo gênero Religioso para convencer a audiência a se arrepender de pecados apresentados pelos protagonistas das histórias de vida perversas. Em muitas produções, o docudrama apresenta-se como uma prestação de serviços, como no caso de focar histórias de pessoas desaparecidas, por exemplo. Não foi o caso de Elis Regina, pois já é sabida a *causa mortis*. A fórmula pode ser aplicada para fins não sensacionalistas. O docudrama pode ser utilizado por programas educativos e instrutivos ou com o objetivo de apresentar soluções para problemas cotidianos.

Propostas inovadoras

O diretor do programa sobre a vida de Elis Regina, exibido pela Globo na última semana de dezembro, em horário nobre, comentou alguns problemas e falou para a imprensa sobre o interesse da emissora na "busca da audiência". Nada novo para uma emissora comercial. Mas camufla uma formatação usada de maneira inadequada, confusa, que não conquistou nem mesmo os entrevistados que protagonizaram a história e não deram depoimentos e, por isso, não informou nem esclareceu o assunto.

O docudrama virou novela, com pinceladas de minissérie e sem depoimentos fundamentais que sustentariam o "documento". Frisamos aqui a importância da pesquisa em novos formatos porque não é por acaso que a televisão norte-americana é a que mais desenvolveu sua indústria de programas. Porém, quem experimenta corre o risco de fracasso e o índice de audiência não garante a aprovação e repetição da fórmula, porém dá indicativos para novas experiências.

Exemplos de sucesso em novos formatos não são poucos. Sempre apresentam um domínio do jogo dos elementos do entretenimento na televisão. Mas precisa ser brilhantemente trabalhado pela produção e direção, senão vira aquilo lá que virou o programa sobre a vida de Elis Regina, retratada por uma overdose de formatos que entorpeceu o público que assiste televisão naquele horário. Aliás, quinta-feira à noite passa o quê mesmo naquela emissora? Uma *sitcom*. Para um viciado em tevê tanto faz ver um documentário, um drama ou uma comédia e para a emissora, se der audiência, também.

Um documentário sobre o Chico Xavier ou o Padre Cícero talvez desse a mesma audiência no horário, se tivesse a mesma divulgação que teve o "docudrama" de Elis, que pode ser assistido acessando o site www.youtube.com. Índice de audiência não significa a compreensão e aceitação do tema e do formato de um programa único.

Seria ótimo se as televisões também valorizassem a pesquisa qualitativa da audiência e não apenas a pesquisa quantitativa que mostra o índice com o número de quantos telespectadores assistiram ao programa.

A pesquisa qualitativa daria mais fôlego para investidas em propostas inovadoras, visando à revolução imposta pela TV digital e interativa que ainda engatinha para alcançar novos formatos. Quem viver, verá. Quem morrer, será documentado, talvez, sem dramas.

**observatoriodaimprensa.com.br/news/view/elis_regina_e_a_ov
rdose_de_formatos_na_tv**

Impresso no site do Observatório da
Imprensa | www.observatoriodaimprensa.com.br | 26/07/2014
01:32:51

ANEXO 2

São Paulo, domingo, 10 de março de 1996 

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

Tragédia merece tom folhetinesco

ARMANDO ANTENORE
DA REPORTAGEM LOCAL

Se fosse novela das oito, acusariam o autor de apelar para o dramalhão barato. O enredo: cinco rapazes de classe média baixa, que vivem numa cidade operária de São Paulo, fundam uma banda de nome estapafúrdio, compõem meia dúzia de rocks com letras ainda mais estapafúrdias e passam a se apresentar em bares da periferia.

Certa noite, o diretor de uma poderosa gravadora vê os garotos no palco e decide contratá-los. Fecham negócio em uma pastelaria de esquina.

O primeiro disco surpreende. Bastam seis meses para a banda vender quase 2 milhões de cópias (mais do que Roberto Carlos) e lotar ginásios do país inteiro.

O sucesso é tanto que os rapazes resolvem arriscar uma turnê internacional. Às vésperas de iniciá-la, concordam em fazer um último show no Brasil.

Depois do espetáculo, como de costume, jantam rapidamente e pegam um táxi aéreo. O líder e vocalista do grupo telefona para a namorada a bordo do jatinho: "Chego daqui a pouco. Que tal me esperar no aeroporto?"

Quando está prestes a aterrissar, o avião -cujo prefixo une as consoantes LSD- recebe ordens para voltar a subir. Faz uma manobra errada, desvia-se da rota e acaba se chocando com uma serra, bem próxima do estúdio em que a banda gravou seu único disco. Todos morrem.

Não é novela, já sabemos. A meteórica carreira dos Mamonas Assassinas terminou tragicamente há uma semana. E as duas maiores redes brasileiras de televisão optaram por retratar a realidade brutal, inverossímil, com um pé no folhetim. Acertaram. Tanto a Globo quanto o SBT dedicaram os dias 3 e 4 à cobertura exaustiva do acidente. Preocuparam-se, claro, em dar as informações essenciais -entender por que o avião caiu, acompanhar o resgate dos corpos, saber se a banda deixou músicas inéditas.

Nesse sentido, seguiram à risca a cartilha daquilo que se convencionou chamar de bom jornalismo.

Simultaneamente, porém, não desprezaram a faceta rodrigueana do fato. Permitiram que o patético, o piegas, o dramático transbordasse para o vídeo. Enxergaram a notícia também sob o prisma emocional das telenovelas.

Abraçaram o sensacionalismo, resmungarão os puristas. Que respondam, então: há sensacionalismo quando se está lidando com o absurdo, quando é a própria vida quem exagera?

Virar as costas para a dor, o espanto, a histeria, o silêncio e as inquietações metafísicas que acompanham acontecimentos como o do último domingo significa desumanizar a realidade. Globo e SBT, cada um à sua maneira, conseguiram fugir disso.

Saiu ganhando o telespectador sem preconceitos, que pôde colecionar flagrantes memoráveis. Confira alguns:

* No programa "Domingo Legal", do SBT, o apresentador Gugu Liberato conversa com Maurício Bezerra, produtor dos Mamonas. Falam sobre os integrantes da banda. Bastante emocionado, Bezerra comete um ato falho. Emprega verbos no tempo presente

para se referir ao vocalista Dinho, como se o cantor ainda estivesse vivo: "Ele tem um kart. Ele gosta muito de corridas."

* Durante o mesmo programa, o tio de Dinho se irrita quando um jornalista conta que Mãe Dinah, vidente de São Paulo, previu a queda do táxi aéreo. "Não acredito nestas coisas. Sou evangélico, pertenço à Assembleia de Deus. Orava para que, um dia, o Dinho alcançasse a salvação de Jesus e fosse cantar lá no céu."

* O velório e o enterro dos Mamonas impressionam pela simplicidade. É inevitável a comparação com a pompa que marcou o funeral do piloto Ayrton Senna, em maio de 94. Entre a multidão que aguarda para se despedir da banda, não há políticos nem artistas de renome. Parentes e amigos dos músicos estão em mangas de camisa.

Uma senhora negra, de óculos escuros, não se cansa de arrumar as bandeiras do Brasil que repousam sobre os caixões. Insiste em mantê-las completamente lisas, sem dobras ou ondulações. Outra mulher se aproxima de um repórter para lamentar a tragédia: "Foi uma perda muito grande que a gente sofremos (sic)."

* O "Jornal Nacional", da Globo, exibe um vídeo caseiro gravado 12 horas antes do acidente pelo cabelereiro do tecladista Júlio Rasec. Depois de fazer micagens para a câmera, o músico muda de tom e, preocupado, revela: "Não sei... Essa noite sonhei com um negócio assim... Parecia que um avião caía..."

* Também no "JN", o pai de Dinho desabafa - "Eu avisei para ele: Dinho, este avião não presta, este avião está emendado com Durepox. Uma vida vale muito mais do que um sucesso, do que o mundo todo, porque enquanto você estiver aqui eu posso te abraçar, te beijar. Eu não tenho interesse em fortuna, não tenho interesse em nada. Eu quero você. O empresário cuida de você como um artista. Eu não. Eu não tenho artista. Eu tenho um filho."

Anexo 3

Episódio	Tempo total	Tempo dramatizado*	Porcentagem de dramatização)*
Elis Regina	62 min	16 min	25%
Leandro	74 min	19 min	25%
Renato Russo	67 min	26 min	38%
Nara Leão	59 min	16 min	27%
Tim Maia	65 min	16 min	24%
Mamonas Assassinas	59 min	18 min	30%
Dolores Durán	53 min	20 min	37%
Cazuza	64 min	20 min	31%
Claudininho	52min	14 min	26%
Raul Seixas	52 min	12 min	23%
Adoniran Barbosa	47 min	14 min	29%
RPM	44 min	13 min	27%
Cartola	53 min	14 min	26%
Chacrinha	47min	12 min	25%
Frenéticas	53min	14min	26%