

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

DEBORA CRISTINE ROCHA

Janela Indiscreta

A Simulação do Mundo Vivido no Audiovisual

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

DEBORA CRISTINE ROCHA

Janela Indiscreta

A Simulação do Mundo Vivido no Audiovisual

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Lucrécia D'Alessio Ferrara.

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2009

Banca Examinadora

Pesquisa de Doutorado realizada com o auxílio de Bolsa Capes

*Obá Orixá,
Akiroobá yé!*

Agradecimentos

Eu vou pedir a benção ao Criador, nada se faz sem a Sua presença.

Eu vou pedir a benção às Guardiãs e aos Guardiões, nossos guerreiros.

Eu vou pedir a benção às Yabás e aos Babás Orixás, luzes do universo.

Eu vou agradecer ao Colégio, exemplo de amor ao próximo.

Eu vou agradecer à minha orientadora Lucrecia, quebra de crenças.

Eu vou comemorar com os colegas do Espacc, amizade construída.

Eu vou comemorar com os filhos da Puc, amigos tão queridos.

Eu vou alegrar a vó Rosa, contadora de histórias.

Eu vou emocionar a mãe Cida, minha referência, meu chão.

Eu vou rir com o Edson, amigo de todas as horas.

Eu vou querer bem ao Marios, minha estrela.

Resumo

A pesquisa visa explorar a modelização da verossimilhança em sistemas de comunicação do ponto de vista semiótico. Cada vez mais frequente, essa forma de modelização se volta para a construção de textos que enfatizam o referente e fundem ficção e realidade.

Nessa perspectiva, o trabalho procura mapear as estratégias e os recursos de linguagem presentes no processo de tradução daquele referente, em específico no audiovisual, com estudos de caso sobre a televisão e o filme documentário. No trabalho, compreende-se o mundo vivido como o mundo natural que os signos representam e considera-se, também, o mundo midiático como o universo criado pela representação.

Como hipótese, admite-se que tal modelização simula, na tela, o mundo vivido pela semiose de elementos do método etnográfico. Para tanto, os elementos do método etnográfico, quando traduzidos para os sistemas de comunicação, deixam a sua condição etnográfica e transformam-se em marcas de veracidade do texto audiovisual. Ou seja, a etnografia é modelizada pelos sistemas de comunicação audiovisuais.

Admite-se como hipótese, ainda, que a modelização da verossimilhança construirá a simulação, que pretende apagar as marcas da representação aos olhos do público, de modo a gerar uma plataforma de credibilidade para os sistemas de comunicação. A simulação utiliza o fenômeno *janela indiscreta*, isto é, o desejo do público de conhecer a vida privada do outro como voyeurismo midiático e, simultaneamente, a sua vontade de revelar a própria vida a terceiros. Nesse contexto, uma das estratégias e um dos recursos utilizados pela simulação será o uso de histórias de vida de pessoas anônimas.

O corpus de pesquisa analisa o caso da televisão, com a telenovela *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-2007) e o *reality show BBB8 – Big Brother Brasil 8* (TV Globo, 2008), assim como a condição do filme documentário, com *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002).

A análise está fundamentada no pensamento da Escola de Tártu-Moscú de semiótica da cultura e Jean Baudrillard, responsáveis pelos conceitos principais que dialogam no trabalho: modelização e simulação. Mas também inclui as contribuições de Bauman, Bateson, Jakobson, Luhman, Certeau, Geertz, Clifford e McLuhan.

Palavras-chave

Semiótica da Cultura – Simulação – Etnografia – Telenovela – Reality Show – Documentário

Abstract

The research aims to explore the modelization of verisimilitude among communication systems from the semiotic point of view. Becoming more and more frequent, this form of modelization leads to a text construction which puts emphasis on the the referent blending fiction and reality.

Based on such perspective, this work seeks to map the strategies and language resources present on the translation process of such referent, more specifically audiovisual production, taking as study cases television and documentary film. On this work, the lived world is perceived as a natural world, which the signs represent and the mediatic world is also seen as the universe created by such representation.

Hypothetically, it is admitted that such modelization simulates, on screen, the lived world through the semiosis of elements from the ethnographic method. In order to accomplish such task, the elements from the ethnographic method, when translated into the communication systems, abandon their ethnographic condition, becoming marks of veracity on the audiovisual text. That is to say, ethnography is modelized by audiovisual communication systems.

Another accepted hypothesis is that the modelization of verisimilitude will constitute into the simulation, intending to erase representation marks from public eyes, generating therefore a platform of credibility for these communication systems. The simulation will utilize the phenomena called *rear window*, that is to say, the public desire to know about the private life of others, as a mediatic voyeurism, simultaneously, their willingness to reveal their own lives to others. In this context, one of the strategies and resources put in use by the simulation will be the utilization of life histories of anonymous people.

The research corpus will analyse the television aspect, taking as starting point the *telenovela Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-2007), the reality show *BBB8 – Big Brother Brasil 8* (TV Globo, 2008), as well as the condition of the documentary film, taking examples such as *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) and *Ônibus 174* (José Padilha & Felipe Lacerda, 2002).

The analysis is fundamented on the Tartu-Moscow school of the semiotics of culture and Jean Baudrillard thoughts, responsible for the major dialogued concepts reflected on this work: modelization and simulation. It also includes contributions from Bauman, Bateson, Jakobson, Luhman, Certeau, Geertz, Clifford and McLuhan.

Key words

Semiotics of Culture – Simulation – Ethnography – Telenovela – Reality Show – Documentary

Sumário

1. Apresentação	001
1.1. A linguagem etnográfica	009
1.2. Relatos e imagens de anônimos	012
1.3. Ficção e realidade	016
2. Páginas da Vida, a telenovela	020
2.1. Telenovela brasileira	020
2.2. Histórias de vida	037
2.3. Televisão	042
2.4. Páginas da Vida	045
2.5. Montar para conquistar credibilidade	050
2.6. A biografia da tela	059
3. Big Brother Brasil, o <i>reality show</i>	064
3.1. <i>Reality TV</i>	064
3.2. <i>Reality show</i>	071
3.3. Big Brother Brasil 8	082
3.4. O buraco da fechadura	094
3.5. A montagem da simulação	105
4. Edifício Master e Ônibus 174, o documentário	110
4.1. Documentário	110
4.2. A proposta de Coutinho	125
4.3. Edifício Master	127
4.4. A visualidade da face	133
4.5. O ritmo do inesperado	136
4.6. A sonoridade da solidão	138
4.7. Ônibus 174	140
5. Considerações finais	147
Referências bibliográficas	154

1

Apresentação

Como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem, simulações cada vez mais intensas tomam conta dos sistemas de comunicação. Para obtê-las, estratégias e recursos que enfatizam o referente e fundem a ficção e a realidade não faltam, ao contrário, multiplicam-se como expedientes tão utilizados que formam um legítimo compêndio para espelhar *a vida como ela é*. Ao final, é possível entrever um artifício eficaz, para ganhar credibilidade e conquistar público, num mundo onde a competição entre as empresas de comunicação é acirrada.

Na TV, tais estratégias e recursos podem ser encontrados no decorrer de toda a programação. É uma tendência que, no mundo inteiro, contamina os mais variados formatos televisivos – da narrativa seriada ao *talkshow* – e chega até mesmo a gerar um novo formato, o *reality show*.

Nesse panorama, a produção do Brasil não é exceção. As influências dessa forma de televisão, conhecida como *reality TV*, podem ser sentidas em vários segmentos, entre os quais, destaca-se um formato bem brasileiro, a telenovela.

Para Manoel Carlos Gonçalves de Almeida, autor de inúmeras telenovelas, quando se trata de sua obra, há de fato a necessidade de aproximar ficção e realidade: *“Faço ficção, mas tenho compromisso com o verossímil.”* (Folha de São Paulo, 02.06.2006). Em busca da verossimilhança nas telenovelas que escreve, ele introduz o diálogo entre pessoas reais e personagens encenados por atores e inclui, na trama, assuntos que são motivo

de preocupação para a sociedade, como aqueles relacionados à saúde pública ou a inquietações de ordem ética e moral. Além disso, Maneco ainda incorpora fatos recentes da realidade brasileira aos capítulos que escreve.

Continuo com o sonho de escrever o capítulo de amanhã depois de assistir ao de hoje. Estou cada dia mais perto disso. Tudo o que acontecer de importante no Brasil vou dar um jeito de colocar no ar o mais rápido possível (Manoel Carlos apud Portal Terra, 09.07.2006)

Em *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 2003), esse pensamento elabora a cena da bala perdida, que retrata a rotina de violência no Rio de Janeiro e ganha as primeiras páginas dos grandes jornais como se houvesse acontecido no mundo real. No entanto, os esforços de Maneco para unir a ficção à realidade vão mais adiante. Em *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006), ele insere, em cada capítulo, depoimentos de pessoas comuns sobre suas experiências de vida. Desse modo, o cotidiano fictício, construído na telenovela, dialoga com o cotidiano real, vivido pelos anônimos que contam histórias pessoais e representam, por extensão, milhões de telespectadores que assistem diariamente à telenovela. O cotidiano fictício, criado pelo autor da telenovela, e o cotidiano real, vivenciado pelo público, interagem.

E a TV não é um caso isolado, a busca pela verossimilhança também ecoa no cinema com o trabalho do documentarista Eduardo Coutinho que, dentre os acontecimentos ditos históricos, procura a dimensão do cotidiano e as pessoas anônimas que dela participam:

Todo fato histórico tem uma dimensão que é cotidiana, das pessoas que estão na massa, se dissolvem na massa. Você pode jogar essa idéia em qualquer quadro histórico: pega, virando 180 graus, um comício do Hitler, com cem mil carinhas: quem são esses caras? Festejos do fim da Segunda Guerra Mundial, e você vê aqueles anônimos; quem eram? O que me interessa é esse lado. (Coutinho apud Lins, 2004: 169)

Os relatos de anônimos, que conduzem seus documentários, são testemunhos que humanizam seus autores aos olhos do público e apontam a obra de Coutinho como avessa a falar sobre temas gerais, dando lugar a especificidades, particularidades, um universo microscópico que constrói na tela a simulação de pessoas densas, *reais*. Tal densidade torna os contadores dignos de crédito, uma credibilidade que extravasa aquele indivíduo em particular e adere a todo o sistema, o documentário.

É assim que Coutinho simula o *homem real* e suas produções mais recentes primam pela “*concentração espacial, a filmagem em apenas uma locação*” (Lins, 2004: 139), estratégias que serão utilizadas com êxito no documentário *Edifício Master* (Coutinho, 2002), realizado num único prédio residencial de Copacabana. Ele decide fazer esse documentário, “*entre outros motivos, porque isso ia na contramão da produção documental brasileira.*” (Lins, 2004: 140): o Master é habitado pela classe média, uma camada que quase não é mostrada pelo documentário no Brasil. A maioria da produção documental do país retrata camadas mais pobres, em geral, *comunidades*. Ao exibir a classe média, mesmo a baixa classe média do Master, Coutinho procura exibir o desconhecido, o outro.

Esse também é o objetivo de José Padilha, com a co-direção de Felipe Lacerda, no documentário *Ônibus 174* (2002). Em junho de 2000, um ônibus é sequestrado no Rio de Janeiro por um dos sobreviventes da *Chacina da Candelária*. Em transmissão ao vivo, a televisão cobre o episódio de violência urbana de forma sensacionalista, destaca a atuação do bandido e a ação desastrada da polícia que culmina com a morte de uma refém.

O documentário de Padilha questiona o ponto de vista unidirecional da cobertura televisiva, traz à tona as condições sócio-econômicas que contribuem para a tragédia. O cineasta simula o ponto de vista do sequestrador para evidenciar *o outro* que se esconde à vista de todos. É o caso da situação de abandono dos meninos de rua, realidade vivida pelo sequestrador. Segundo

Padilha, esse ponto de vista deve incomodar o público, mas tal incômodo lhe vale críticas pesadas:

fiz o *Ônibus 174* do ponto de vista do Sandro, porque é o ponto de vista contra-intuitivo. É justamente o ponto de vista que incomoda o espectador. Incomoda alguém olhar um sequestrador torturando as pessoas por horas e horas e cortar para o passado desse menino e você começar a ver de onde veio aquela violência. Quando eu lancei o *Ônibus 174*, eu fui acusado de radical de esquerda porque eu construí esse ponto de vista. (Padilha apud Roda Viva, 08.10.2007)

As imagens transmitidas pela TV são modelizadas pelo documentário. O filme é montado por cenas veiculadas ao vivo naquele dia e entrevistas de especialistas sobre violência urbana, parentes e conhecidos do sequestrador. Padilha usa o texto construído pela televisão para questionar a própria televisão como simulação do mundo vivido. No entanto, ele precisa construir outra simulação para discutir a primeira, ele precisa simular o ponto de vista de Sandro para que os acontecimentos possam ser compreendidos de outra maneira. Em *Ônibus 174*, o bandido será o resultado da exclusão social que, após tantas dificuldades na vida, sucumbe diante da TV. Essa operação de desvendar o menino de rua para conhecer o *outro* guarda marcas etnográficas, revisita o buraco da fechadura e modeliza a *janela indiscreta* como estrutura de linguagem.

O fenômeno *janela indiscreta* estrutura a etnografia, mas também será apropriado pelos sistemas de comunicação para obter credibilidade e fazer sucesso junto ao público. Ele contaminará os sistemas em geral, mas será na televisão que irá encontrar seu ponto alto, o *reality show*, formato que promete a mais absoluta fidedignidade entre o mundo vivido e o mundo midiático, o máximo de simulação. Com altos índices de audiência, essa é a fórmula de programas como o *Big Brother*, criado pelo holandês John de Mol que, em parceria com Joop van den Ende, fundou a *Endemol Entertainment*, empresa especializada em *reality shows* que, até o início de 2003, já havia criado mais de 300 programas (Revista Veja, 22.01.2003).

Carro-chefe da Endemol, o *Big Brother* é exibido em diversos países, mas sempre com a mesma fórmula: um grupo de anônimos é confinado numa casa vigiada por câmeras durante 24 horas por dia, a cada semana um participante é eliminado por votação do público, restando, ao final, uma única pessoa que irá faturar o prêmio milionário. O público pode acompanhar o que acontece no programa ao vivo pela Internet, pelo celular ou pela TV por assinatura, assim como assistir ao programa de TV aberta que resume os melhores momentos do dia, exhibe os diálogos entre o apresentador e os *brothers* e submete os participantes a uma gincana de provas que reforça o entendimento do *Big Brother* como jogo.

É interessante saber que apesar do título *Big Brother* fazer referência ao romance *1984* de George Orwell, de acordo com De Mol, a fórmula não foi baseada nessa obra. A idéia do *Big Brother* parte de um projeto científico, o *Biosfera 2*, que pretendia criar, nos Estados Unidos, em pleno deserto do Arizona, uma réplica em tamanho reduzido do planeta Terra, considerado a Biosfera 1.

De Mol – (...) alguém na mesa mencionou que havia lido num jornal americano uma notícia sobre um projeto científico chamado Biosfera 2, em que um grupo de pesquisadores se isolara numa estufa por um longo período, como se estivessem em outro planeta, e todo aquele blá-blá-blá. Logo de cara, fiquei muito interessado em saber mais detalhes sobre o Biosfera 2 e o que acontecera na experiência. A idéia básica do Big Brother nasceu aí. Engana-se quem imaginar que o livro *1984*, de George Orwell, tenha sido uma influência. Não foi. Na obra de Orwell, é o governo que observa tudo o que as pessoas fazem através de câmeras – ele fala de autoritarismo, e não de voyeurismo, como é o nosso caso. Só peguei o nome Big Brother emprestado porque ele soava melhor do que o título inicial do programa, A Gaiola Dourada.

Veja – O Biosfera 2 falhou em seus objetivos científicos. O que o levou a crer que algo inspirado nele funcionaria na TV?

De Mol – Antes de responder a essa pergunta, gostaria de fazer uma observação: o Biosfera 2 era um projeto sério que acabou se revelando uma piada, enquanto o Big Brother é um programa de entretenimento que acabou se tornando objeto de uma porção de estudos. A vida é curiosa, não? Bem, a meu ver, os fatores que levaram ao fracasso do projeto são

exatamente os ingredientes que fazem o sucesso do programa. Mas isso não ocorreu por acaso. Para conceber o Big Brother, entrevistamos várias pessoas que ficaram isoladas no projeto Biosfera 2 e tiramos lições que foram aproveitadas na TV. (Revista Veja, 22.01.2003)

A meta principal do *Biosfera 2* não foi alcançada, não foi possível criar um ambiente totalmente auto-suficiente, sem qualquer contato com o exterior, no qual fossem reproduzidas todas as condições ecológicas necessárias para sustentar os cinco biomas implantados em seus mais de 12.000 m². Os pesquisadores não conseguiram reciclar o ar interior sem arriscar a vida das duas tripulações que fizeram parte da experiência.

A primeira equipe contou com oito pessoas (quatro homens e quatro mulheres) encerradas durante dois anos e a segunda com sete pessoas (cinco homens e duas mulheres) por um ano. Ambas as equipes só poderiam se alimentar com o que produzissem nas instalações do *Biosfera 2* e passaram tanto tempo ocupadas com os cuidados para produzir a própria alimentação que não tinham tempo para realizar experimentos científicos. O pior é que mesmo com tanto trabalho – do plantio ao preparo, chegaram a literalmente passar fome, perderam peso e seus integrantes se desentenderam.

Porém, como afirma De Mol, se a idéia do confinamento de um grupo de pessoas por um período significativo, vigiado em tempo integral, não obteve os resultados esperados na ciência, ela foi adaptada com êxito para a televisão. A TV criou uma janela indiscreta de sucesso ao canalizar o voyeurismo – aquela vontade de entrever pelos vãos das cortinas, olhar a vida alheia pelas frestas de portas e janelas – combinado ao exibicionismo – aquele desejo de ser visto e notado – para o mundo midiático.

De modo geral, nas sociedades ocidentais industrializadas, a modernidade torna o indivíduo invisível, determina seu anonimato. Para ultrapassá-lo, muitos voltam a valorizar suas experiências de vida e procuram compartilhá-las como forma de fazerem-se vistos e ouvidos num mundo no

qual a obscuridade é angustiante. É uma forma de participar, tomar parte na vida midiática, o santuário da visibilidade mundial.

Nos sistemas de comunicação, a janela indiscreta, o buraco da fechadura e o par voyeurismo-exibicionismo serão estruturas de linguagem a serviço da simulação. Os textos, que os utilizarem, serão apresentados ao público como índices do mundo vivido, como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem. Modelizada, a *janela indiscreta* será tomada como marca de veracidade, capaz de criar simulações extremamente verossímeis e dignas de crédito. Uma vez que o sistema consiga tal confiança, poderá contar com a preferência do público.

Desse modo, a credibilidade e a veracidade, sua parceira inseparável, serão canalizadas como simulação, na qual o referente será o personagem principal e o texto, o faz-de-conta do mundo vivido. Para tanto, os sistemas de comunicação irão dialogar com a etnografia para referencializar a sua produção e construir as simulações que se façam necessárias para conquistar o público. Nesse sentido, este trabalho não versa sobre o método etnográfico propriamente dito, mas diz respeito ao processo de construção da simulação, encontrado nos sistemas de comunicação e admite como hipótese que tal processo encontra elementos na linguagem etnográfica para se constituir.

Tal processo indica que os sistemas de comunicação dialogam com outros sistemas de cultura e adaptam os elementos e as estruturas de linguagem que captam nesses sistemas culturais à sua lógica de trabalho. Dessa forma, considera-se que a ciência, assim como suas diversas disciplinas e seus métodos de trabalho também alimentam os sistemas de comunicação na geração de textos. Essa contribuição não se limita ao fornecimento de conteúdo, caso das matérias jornalísticas que procuram traduzir termos técnicos utilizados na ciência para o leitor comum, assim como mostrar o impacto do avanço científico na vida diária.

Tal contribuição ocorre como diálogo, quando estruturas de linguagem são traduzidas da etnografia para sistemas como a telenovela, o documentário

e o *reality show*, nos quais assumem outras características e funções, pois são modelizadas por outras formas de ver e expressar o mundo.

Quando sistemas diferentes entram em contato e estabelecem o diálogo, costumam ocorrer operações de tradução, de um sistema para outro, entre as estruturas de linguagem que os constituem. Tal fenômeno segue a lógica da assimetria entre sistemas, ou seja, existem distinções entre eles, embora não absolutas, o que proporciona o diálogo e viabiliza a modelização. Afinal, se fossem similares por completo, não haveria a necessidade de diálogo e tradução e, se fossem diferentes por completo, não haveria a possibilidade de diálogo e modelização.

De fato, no pensamento de Lúri Lótman (2001: 143), o mecanismo elementar da tradução é o diálogo que, por sua vez, pressupõe a assimetria. A resultante de todo esse processo é a geração de novos significados que não são em si superiores ou inferiores aos anteriores, mas apenas diversos. No entanto, tais significados sempre obedecem à lógica do sistema no qual se apresentam, pois as estruturas de linguagem, que migram de um sistema para outro, precisam fazer sentido no contexto criado pelo sistema.

Quando as estruturas de linguagem de um sistema de cultura são deslocadas para os sistemas de comunicação, elas deixam de exibir o status do sistema ao qual estavam vinculadas e passam a comportar-se de acordo com a lógica de funcionamento dos sistemas para os quais foram movidas, ou seja, seguem os processos de trabalho propostos por eles.

Ainda que esse fenômeno ocorra na ciência em geral, em suas disciplinas e seus métodos de trabalho como um todo, na sequência, o foco do trabalho privilegia a etnografia, disciplina que reúne, num único sistema, estruturas de linguagem como a descrição, a observação participante e a pesquisa de campo e também elabora simulações do mundo vivido.

É possível considerar a etnografia como uma versão do olhar pelo buraco da fechadura, pois, mesmo ao estabelecer contato com o outro pela observação participante, o etnógrafo não sai de seu universo, nunca deixa a

cultura na qual o seu olhar foi moldado. A visão etnográfica se comporta como a lente que refrata a realidade observada e leva o pesquisador a examinar a cultura alheia através de uma janela indiscreta, um fenômeno que os sistemas de comunicação modelizam na telenovela do horário nobre, no *reality show* e no documentário.

1.1. A linguagem etnográfica

A etnografia se posiciona como uma disciplina descritiva, cujo objetivo principal é registrar com imparcialidade a diversidade cultural humana. Descrição e etnografia caminhariam, assim, lado a lado. Porém, é preciso lembrar que essa relação parte do pressuposto de que a descrição é uma atividade associada à isenção, visto essa última se estruturar pelo registro preciso e detalhado do referente. E mais, que a neutralidade está intimamente associada à relação entre precisão e detalhamento, ou seja, quanto maior o detalhamento, maior a precisão e quanto maior a precisão, maior a neutralidade.

Portanto, ao identificar-se como disciplina descritiva, a etnografia busca a precisão e a isenção, consequências diretas do detalhamento do referente, que lhe conferem legitimidade e identificam-na enquanto linguagem científica.

Aliás, é importante esclarecer a terminologia do subtítulo acima, que direciona toda a pesquisa, *linguagem etnográfica*. Neste trabalho, a etnografia é considerada um sistema de cultura que se operacionaliza através de uma linguagem própria, o método etnográfico. Da mesma forma, esse método se configura como um *modo de expressão organizado* segundo códigos, cuja codificação, decodificação e recodificação serão realizadas por quem reconheça a sua organização.

Nesse sentido, elementos como a descrição, a observação participante e a pesquisa de campo fazem parte da linguagem etnográfica e articulam-se com vistas à precisão e à isenção.

A descrição, por exemplo, é um processo que conduz o olhar rumo a pormenores e minúcias e requer observação atenta, por vezes exaustiva, do que enfoca. É o universo do pequeno, do minúsculo que caracteriza a visão descritiva e, sendo a linguagem etnográfica marcada pela descrição, ela também se mostra impregnada por essa perspectiva microscópica. Em essência, a etnografia busca, nas culturas que se propõe a pesquisar, a dimensão do pequenino, das coisas ínfimas, mínimas que se diluem no cotidiano e se tornam quase invisíveis devido à repetição, mas que caracterizam cada cultura de forma única.

Por sua vez, a observação participante nada mais é do que o exame atento do cotidiano alheio, uma dimensão que permite à linguagem etnográfica mapear as mais variadas culturas. Afinal, a rotina diária de cada grupo humano fornece o material necessário à descrição. Afinal, os hábitos e os costumes que tanto interessam aos etnógrafos só podem ser acompanhados de perto no dia-a-dia, onde e quando são construídos e disseminados, pois é a repetição sistemática na esfera diária que lhes confere forma.

O cotidiano revela as particularidades de cada cultura, evidencia as especificidades da organização gerada em cada sistema a tal ponto que, se o ser humano se iguala ao fazer parte de uma mesma espécie, ele se diferencia pelas diferentes culturas que organiza. Na verdade, o cotidiano se realiza nas diversas culturas pela repetição sistemática e constrói o universo do uniforme, imperturbável, inalterável e propicia certa invisibilidade aos mecanismos que o estruturam. Trata-se de um modo de sedimentar tais culturas e o pensamento que as qualifica pela reprodução metódica.

Já a pesquisa de campo constitui, em si mesma, uma marca de veracidade. A presença do etnógrafo, no território onde a cultura estudada se faz presente, configura-se como indício de credibilidade e legitimidade diante do que ele irá relatar e exibir sobre o outro.

Juntas, a descrição, a observação participante e a pesquisa de campo integram a linguagem através da qual a etnografia fala ao mundo, revelam em detalhes tudo o que o etnógrafo viu através do buraco da fechadura, pela janela indiscreta, dão a conhecer tudo o que ele presenciou e tudo do qual fez parte no contato com a alteridade. A descrição, a observação participante e a pesquisa de campo são elementos que a linguagem etnográfica articula de modo único, porém, tais elementos podem ser deslocados a qualquer momento para integrar outros sistemas de cultura e dialogar com outras linguagens. Nesse momento, eles perderão o status que os identifica como etnográficos e passarão a exercer outras funções nos sistemas que os incorporam, caso dos sistemas audiovisuais.

Na linguagem etnográfica, tais elementos são responsáveis pelo recolhimento dos chamados *dados etnográficos*, materiais que devem ser contextualizados na cultura responsável pela sua criação para terem valor no universo da ciência. Porém, nos sistemas audiovisuais, por vezes esses dados serão utilizados apenas como indícios de referencialidade, provas da veracidade do que é veiculado, o que exclui a necessidade de indicar seu contexto original. Pelo contrário, em diversas ocasiões, o objetivo dos sistemas de comunicação é de fato apagar o contexto do qual esses dados foram retirados, pois a sua exposição poderia comprometer a credibilidade do sistema ao revelar a adaptação que eles sofrem para corresponderem à sua lógica de funcionamento.

Se a linguagem etnográfica visa coletar e analisar os *dados etnográficos* sem modificar as amostras coletadas, os sistemas de comunicação logo tratam de reorganizá-los à sua maneira. É verdade que eles procuram efetuar a coleta de dados de forma similar à etnográfica e, nesse sentido, utilizam-se dos recursos dispostos pela linguagem etnográfica, porém, não possuem o compromisso do etnógrafo de elaborar textos sem alterar o material organizado. Em sua dinâmica de trabalho e produção de textos, com total tranquilidade, os sistemas de comunicação desmontam o material que lhes chega às mãos e voltam a montá-lo conforme o seu entendimento. Portanto, se

a etnografia lida com o material organizado, os sistemas de comunicação organizam o material de acordo com seus propósitos.

Apesar do etnógrafo nunca conseguir se eximir por completo de sua própria cultura ao entrar em contato com outras culturas, ainda assim, ao seguir a rotina de trabalho proposta pela linguagem etnográfica, ele não pode interferir de modo intencional nas amostras coletadas em campo. O desrespeito à essa premissa significaria abrir mão da abordagem científica e mergulhar em outras instâncias.

Mas, na dinâmica proposta pelos sistemas de comunicação, os objetivos são outros e necessitam do processo de montagem para se realizarem. Na verdade, a montagem possui papel preponderante nesse contexto, pois será a responsável pela adequação dos dados coletados em determinado contexto ao universo da comunicação. É assim que relatos e imagens de pessoas anônimas são deslocados do espaço da vida privada para o espaço da superexposição pública.

1.2. Relatos e imagens de anônimos

De diferentes formas, a inclusão de relatos e imagens de pessoas anônimas nos textos produzidos pelos sistemas de comunicação tem sido cada vez mais empregada. Trata-se de uma estratégia de simulação que pode ser detectada nos mais variados sistemas, a começar pelo rádio, pioneiro dessa prática com as cartas de ouvintes, que hoje assumem o formato de e-mails, até chegar à televisão e ao documentário. Porém, não sem antes passar pelo teatro e pelo livro.

No teatro espontâneo, assim como no *playback theatre*, atores profissionais ou psicodramatistas interpretam de improviso memórias e trechos da vida da platéia.

Quando alguém da platéia “presenteia” o público com uma história de sua vida, ele é convidado pela direção a sentar-se perto do palco. Após contar sua história, que a direção transforma em texto teatral, com cenas e personagens, o narrador assiste, de perto, a versão dramatizada pelos atores. De modo geral é uma experiência marcante, comovente e catártica. Temos aqui a integração das vertentes estética, ética e catártica do Teatro Espontâneo. (Vale, 2001: 47)

O público nos presenteia com sua história e nós a devolvemos em forma de arte. (Ferrara apud Vale, 2001: 47)

Já no universo do livro, a editora alemã *Mein Leben*, em português *Minha vida*, se especializou em coletar, organizar e publicar autobiografias de pessoas comuns em tiragens limitadas que são distribuídas, na maioria das vezes, a amigos e parentes dos biografados (Folha de São Paulo, 01.04.2004). Também são cada vez mais triviais os programas e os quadros televisivos, entre os quais se inclui a programação jornalística, que destacam a experiência de gente anônima. Isso tudo sem falar da Internet que, em grande parte, exhibe páginas pessoais e *blogs* que dão conta da vida privada de seus autores.

Em geral, a estratégia de introduzir fragmentos da vida privada de anônimos na produção dos sistemas de comunicação é tida apenas como uma forma de fortalecer a interatividade, objetivo em alta devido à atuação das mídias digitais. Nessa justificativa, cada relato, cada imagem ou experiência de anônimo exibido é apresentado como a democratização do acesso aos sistemas de comunicação. Ultrapassar o limiar entre o espaço vivido e o espaço midiático significaria, então, oferecer ao cidadão comum a oportunidade de expor a sua visão de mundo e participar dos acontecimentos do seu tempo.

No entanto, é preciso investigar essa justificativa. Do ponto de vista semiótico, quando os sistemas de comunicação inserem depoimentos e imagens de pessoas anônimas em seus textos, eles estabelecem um diálogo com a etnografia para criar a simulação, ainda que tais estruturas desempenhem funções diferenciadas nesses dois campos.

Na linguagem etnográfica, relatos e imagens de pessoas anônimas compõem a descrição, a observação participante e a pesquisa de campo, pois o seu recolhimento minucioso permite ao etnógrafo construir as representações a partir das quais determinada cultura será apresentada à outra. Tal linguagem se realizaria, então, através das histórias de vida orais, visuais, audiovisuais, escritas e reescritas de pessoas anônimas. Nesse contexto, a etnografia nada mais faz do que contar histórias, histórias desta ou daquela cultura, elaboradas a partir das histórias de vida das pessoas que delas fazem parte.

Segundo a teoria etnográfica, não pode contar qualquer história sobre certa cultura pesquisada, as suas histórias devem ser descritivas e isentas de julgamento pessoal. Aqui, é preciso realizar uma ressalva, essa é a recomendação, mas também pode ser o calcanhar de Aquiles dessa disciplina. Ao contar histórias, a linguagem etnográfica instaura o seu próprio processo de montagem, um processo que deve ser regido pela ética etnográfica, porém, ainda assim, um processo de montagem. E enquanto tal, esse processo depende dos princípios de conduta que o direcionam.

Mas os sistemas de comunicação também contam histórias, diferentes das etnográficas, mas histórias. E essas histórias cada vez mais se constituem a partir das histórias de vida de pessoas anônimas que abrem a sua vida privada diante de microfones, câmeras e computadores. Mas não oferecem qualquer garantia para diminuir o choque entre as histórias de vida de anônimos em seu contexto original e a sua utilização em outro ambiente.

Isso não quer dizer que a etnografia represente o Bem, enquanto os sistemas de comunicação encarnam o Mal. Em vários filmes, ditos etnográficos, são utilizadas reconstituições, isto é, os nativos são instados a encenar seus hábitos e costumes diante da câmera. Da mesma forma, a voz *over*, que tudo sabe e tudo vê, chega a dar-se o direito de relatar os pensamentos que passam pela cabeça do outro. É o que ocorre no filme *Dead Birds* (Gardner, 1963), no qual o cotidiano dos dani, na Nova Guiné, é retratado através do acompanhamento da rotina de um homem, uma mulher e um menino:

Quando Laka, a mulher, vai ao campo colher suas batatas, a “voz de Deus” explica que o trabalho é duro, o sol escaldante, mas que ela fica feliz em poder encontrar as amigas e conversar um pouco. Enquanto o menino observa a faina dos adultos, essa mesma voz interpreta seus pensamentos e diz que ele está a imaginar que, quando crescer, também estará se dedicando àquelas tarefas. (Freire, 2005: 112)

Em *Dead Birds*, o exotismo se confunde com o sensacionalismo e aspectos culturais que possam causar surpresa, estranheza ou repulsa são ressaltados. Na montagem final,

As imagens privilegiam, pelo uso de grandes planos e longas seqüências, os tempos fortes da manifestação observada. Tal é o caso da morte dos porcos do menino para o ritual fúnebre. O porquinho é segurado por um dos homens da aldeia enquanto o chefe, distante apenas alguns centímetros do animal, dispara uma flecha em direção ao seu ventre. O porco é solto no terreiro, corre, estrebucha, sangra até perder as forças. A câmera acompanha tudo com insistência e corta apenas para mostrar o menino que chora a morte de seu animal. (Freire, 2005: 112)

Então, a linguagem etnográfica também é influenciada pelos sistemas de comunicação. É possível detectar traços da lógica de funcionamento desses sistemas nessa linguagem, pois no diálogo que a etnografia trava com a comunicação, ela não sai ilesa. Também há filmes etnográficos que desconsideram o contexto original de relatos e imagens de anônimos, assim como há textos gerados pelos sistemas de comunicação que preservam o seu contexto de origem.

No entanto, não é uma prática muito comum dos sistemas de comunicação, pois eles lidam, sobretudo, com a retórica. Criam um macrodiscurso retórico a partir das micronarrativas do cotidiano e da

experiência de gente sem fama, sem qualquer notoriedade com vistas à conquista de credibilidade e público.

Trata-se de uma estratégia que faz desaparecer as diferenças entre a ficção e a realidade, ofusca os limites entre a história contada e as histórias vividas. Porém, ao exibir relatos e imagens de anônimos, histórias de vida de gente sem fama, sem notoriedade, os sistemas de comunicação contam a sua própria história. Ao final, realizam a sua metalinguagem.

1.3. Ficção e realidade

Ficção e realidade se confundem na linguagem etnográfica, tanto quanto nos sistemas de comunicação. Ambas, etnografia e comunicação, são duas visões de mundo que nada mais fazem do que construir textos, é verdade que cada uma à sua maneira, mas ainda assim, textos. E textos são apenas interpretações da realidade. Para Clifford Geertz, essas interpretações são em si mesmas ficções,

ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento. Construir descrições orientadas pelo ator dos envoltórios de um chefe berbere, um mercador judeu e um soldado francês uns com os outros no Marrocos de 1912 é claramente um ato de imaginação, não muito diferente da construção de descrições semelhantes de, digamos, os envoltórios uns com os outros de um médico francês de província, com a mulher frívola e adúltera e seu amante incapaz, na França do século XIX. Neste último caso, os atores são representados como hipotéticos e os acontecimentos como se não tivessem ocorrido, enquanto no primeiro caso eles são representados como verdadeiros, ou pelo menos como aparentemente verdadeiros. Essa não é uma diferença de pequena importância: é precisamente a que Madame Bovary teve dificuldade em apreender. Mas a importância não reside no fato da história dela ter sido inventada enquanto a de Cohen foi apenas anotada. As condições de sua criação e o seu enfoque

(para não falar da maneira e da qualidade) diferem, todavia uma é tanto uma *fictio* – “uma fabricação” – quanto a outra. (Geertz, 1989: 11, grifos do autor)

Seja na etnografia, seja nos sistemas de comunicação, caso da literatura apontada por Geertz, muitas vezes as ficções são construídas como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem. É uma estratégia que funde a ficção fortemente com a realidade para gerar a simulação, o que leva o público a acreditar no que lhe é transmitido.

Nessa associação, ficção e realidade, a etnografia e os sistemas de comunicação utilizam recursos como os relatos e imagens de pessoas anônimas, as histórias de vida de gente comum na elaboração de suas respectivas ficções. Afinal, tidas como fragmentos do real, pequenos trechos do mundo vivido, as histórias de vida de anônimos se comportam como índices e são capazes de convencer e persuadir o público quanto à materialidade do que simulam. Por extensão, são capazes de convencer o público não apenas sobre a veracidade do que simulam, mas dos textos nos quais são inseridas.

A pesquisa que se segue investiga a modelização da verossimilhança pelos sistemas de comunicação audiovisuais através do uso de elementos da linguagem etnográfica. Dentre esses elementos, os privilegiados são as histórias de vida de pessoas comuns que têm surgido cada vez mais nos textos produzidos por esses sistemas.

Com esse objetivo, a pesquisa explora os formatos telenovela e *reality show* na TV e o filme documentário. Sendo assim, foram selecionados quatro estudos de caso, representativos dos formatos apontados, nos quais as histórias de vida de anônimos possuem papel de destaque.

Os estudos de caso apresentados se referem à telenovela *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006), escrita por Manoel Carlos; aos documentários *Edifício Master* (2002), dirigido por Eduardo Coutinho e *Ônibus 174*, dirigido por José Padilha e Felipe Lacerda, assim como ao *reality show BBB8 - Big Brother Brasil*

8 (TV Globo, 2008). Mais do que casos pontuais, os objetos de tais estudos foram escolhidos como representativos do conjunto da obra de seus autores e diretores, caso de *Páginas da Vida*, *Edifício Master* e *Ônibus 174*, além do impacto de um formato novo como o *reality show*, caso do *Big Brother*, tomando-se uma de suas versões veiculadas no Brasil, o *BBB8*.

Na obra de Manoel Carlos, dedicada a integrar ficção e realidade, ou seja, a construir a simulação do mundo vivido na TV, a telenovela *Páginas da Vida* foi escolhida por empregar, entre outras estratégias para obter esse efeito, com relatos de pessoas reais e anônimas sobre experiências de vida. Tendo em vista que os recursos da entrevista e da coleta de depoimentos são amplamente utilizados pela etnografia, a reflexão sobre as diferentes utilizações dadas à mesma atividade na telenovela e na pesquisa etnográfica se torna valiosa.

O documentário *Edifício Master* também foi selecionado como amostra da produção de seu criador, Eduardo Coutinho. Na obra desse diretor, ilustres desconhecidos e as histórias por eles contadas se tornam os fios condutores de filmes que falam, na verdade, sobre lugares, locais qualificados pelas histórias e vivências que abrigam. Além disso, é de interesse para a pesquisa analisar o processo de produção no *Master*, no qual Coutinho e sua equipe se deslocam até o edifício e nele vivem por três semanas de forma semelhante à empregada pelos etnógrafos que vão a campo e realizam a observação participante.

Já o documentário *Ônibus 174* foi escolhido por empregar o ponto de vista do *outro* para contar uma história transmitida ao vivo pela TV de outra forma. Além disso, a avaliação desse documentário como um dos melhores filmes policiais brasileiros dos últimos tempos, expõe a construção da simulação em grau avançado.

Uma vez que o gênero *reality show* se apropria da observação do comportamento alheio, estrutura de linguagem cara à etnografia, e a transforma em sucesso de público na televisão, a sua escolha também se torna relevante para a pesquisa. Tal escolha significa compreender diferentes

aspectos da observação que se revelam em sistemas diversos, no caso, a ciência e a televisão. E, por se tratar até o momento do *reality show* de maior audiência e impacto na televisão, o *Big Brother* foi escolhido como estudo de caso, em específico, uma das versões mais recentes veiculadas no Brasil, o *BBB8*, uma vez que o programa no decorrer das várias temporadas tem realizado diversas mudanças para agradar ao público.

A novela é o espelho mágico dos brasileiros. Reflete a nossa realidade.

Lauro César Muniz

A telenovela não é literatura nem sublitteratura. É um produto industrial.

Glória Magadan

2

Páginas da Vida, a telenovela

2.1. Telenovela brasileira

A telenovela brasileira, apesar de suas origens e tradição melodramáticas, comuns à produção de outros países da América Latina, no decorrer do tempo, desenvolve-se de forma singular e procura avançar além do sentimentalismo e romantismo, dramalhão e artificialismo que marcam o melodrama. A experiência brasileira se expande e elabora formatos, em seu interior, que a identificam de variadas formas, da comédia de costumes à novela de época, incorpora elementos de linguagem que a projetam rumo à intervenção e atrai o público ao produzir obras cada vez mais fiéis ao mundo vivido pelos telespectadores.

No início da telenovela diária no Brasil, esse efeito realístico é articulado por diversas experiências que visam, do ponto de vista da linguagem, adaptar o melodrama ao universo brasileiro pela identificação entre público e personagens. Num primeiro momento, essa identificação leva à substituição de cenários e figurinos que impregnavam o imaginário aristocrático, divulgado pelo folhetim que se expandia através dos veículos impressos, por outros que caracterizassem o repertório modernista:

[a telenovela] *Antônio Maria* [TV Tupi, 1968-1969], que não teve um grande sucesso de audiência, também ilustra este processo de aclimatação do melodrama no Brasil. Fiel ao padrão folhetinesco, origem desconhecida do herói, relações

amorosas triangulares, polarização entre riqueza e pobreza, ela procurava no entanto se adaptar ao panorama da vida urbana. Os personagens do antigo folhetim, que reforçavam um imaginário herdado da aristocracia (carruagens, reis, rainhas, duques e condes) passam a circular pelas ruas de São Paulo, agora de ônibus e automóvel, vestindo terno e gravata. (Ramos e Borelli, 1989: 74)

A adequação de elementos de linguagem, como cenários e figurinos, ao tempo presente, é acompanhada pela verossimilhança entre o enredo da telenovela e a vida de seus telespectadores, o que obedece a objetivos de mercado, entre os quais se destacam a obtenção de lucro e a ampliação da audiência.

O testemunho de um supervisor de mídia da Colgate-Palmolive [empresa patrocinadora que introduziu a telenovela diária no Brasil] é interessante: “Compramos novelas estrangeiras, mas essa compra pode ser arriscada pois muitas vezes a novela tem muitos capítulos, sai bem cara e na hora de serem feitas as adaptações, fica reduzida à metade, o que dá muito prejuízo. Para escolher uma boa novela é preciso prestar atenção nos seguintes itens: o enredo tem que ser realista, plausível de acontecer com cada um dos espectadores, para que melhor se identifiquem com os personagens; não se deve apresentar problemas muito distantes, complicados ou insolúveis”. (Mazzi apud Ramos e Borelli, 1989: 74-75)

Na indústria televisiva brasileira, a exemplo da *soap opera* nos Estados Unidos e a radionovela no rádio, a telenovela “*surge como uma narrativa apropriada para ampliar o público das emissoras*” de TV (Ramos e Borelli, 1989: 58), o carro-chefe mais adequado para expandir o negócio da televisão. E para fazer da telenovela um produto realmente atrativo, é preciso reformular a linguagem que a estrutura nas diversas instâncias de produção, o que é viabilizado pela criação e o fortalecimento de técnicas para exibir *a vida como ela é*: o que acontece na tela acontece na vida real, o que acontece na vida real é mostrado na tela. É uma reformulação pela simulação.

Assim, quando é lançada a telenovela *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968-1969), a busca pela fidedignidade, que já se encontra em andamento, explode.

Beto Rockfeller é considerada um marco no formato porque foi a primeira novela a usar linguagem cotidiana coloquial e cenários contemporâneos. Em um tempo em que muitas novelas eram adaptadas de originais mexicanos, cubanos ou argentinos e narravam histórias que aconteciam em tempos e/ou lugares remotos, *Beto Rockfeller* introduziu a temporalidade contemporânea e o cenário da cidade grande. Escrita por Bráulio Pedroso, autor de teatro, sob argumento e inspiração de Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Lima Duarte, a novela “pegou”. (Hamburger, 2005: 67-68)

Beto Rockfeller aproxima ainda mais o mundo vivido pelo público do mundo midiático na telenovela ao abandonar elementos da melhor tradição melodramática. Com *Beto*, a fusão entre o mundo vivido pelo público e o mundo construído na telinha brasileira transforma outros elementos de linguagem, a telenovela substitui os diálogos rebuscados e formais pela narrativa coloquial e cheia de gírias, troca as histórias desenvolvidas em temporalidades longínquas pela atualidade e substitui os locais distantes e exóticos pelo contexto da metrópole. E para fortalecer o ar de modernidade do enredo, a novela também é a primeira a usar tomadas aéreas, além de renovar a trilha sonora ao deixar de lado a música orquestrada e colocar em seu lugar sucessos *pop* da época.

Mas *Beto* ainda se distancia do melodrama ao apresentar o anti-herói como personagem principal (Ramos e Borelli, 1989: 78), pois seu roteiro

conta a história de um malandro [interpretado por Luiz Gustavo], um jovem de classe média-baixa, que trabalha como vendedor em uma loja de sapatos da popular rua Teodoro Sampaio e que se faz passar por milionário, como seu sobrenome ironicamente sugere, para penetrar no reino da alta sociedade. Beto trai sua namorada pobre com uma jovem glamourosa e rica. Como jovem habitante de um bairro popular, ele é um *outsider* – quase um caipira – que se envolve com

uma turma de jovens frequentadores da “fina” rua Augusta, usa roupas, fala e faz coisas “modernas”. Motocicletas, carros Mercedes Benz, cigarros, moda e penteados sinalizam o jeito “moderno” e “liberado” de ser dos jovens personagens (Hamburger, 2005: 68)

A reformulação das estruturas de linguagem da telenovela, um processo de simulação que as emissoras brasileiras levarão adiante nos próximos anos, surte o efeito mercadológico esperado, o formato conquista a audiência no Brasil: do total de horas/audiência da programação nacional, em 1963, as telenovelas representavam 2%, enquanto em 1969, já significavam 18% (Ramos e Borelli, 1989: 64). Além disso, com recursos tecnológicos e financeiros importantes, a TV Globo, criada na década de 1960, irá se especializar na produção de telenovelas e investir para criar um produto final bem acabado, de alta qualidade que será até mesmo exportado para outros países.

Grande parte desse sucesso se deve à busca pela verossimilhança, à construção da simulação entre o que é exibido na telinha e o que é vivenciado pelo público, uma mistura entre ficção e realidade que se trata, na verdade, da elaboração e veiculação de metáforas e metonímias da realidade brasileira. Desse modo, ao substituir cenários, figurinos, enredos, trilhas sonoras, formas de falar e compor personagens por versões mais condizentes com a realidade brasileira, a telenovela se utiliza da *montagem por similaridade* que a organiza internamente e cria, nas relações internas ao sistema ou do ponto de vista de um observador interior, metáforas da vida real. Nessas metáforas, a telenovela sobrepõe ficção e realidade de modo a destacar pontos em comum, trata-se, portanto, da *montagem por similaridade que busca o pólo da semelhança*.

Porém, ao mesmo tempo, a telenovela se relaciona externamente com a vida real. Nesse nível, a telenovela é justaposta à vida diária e a contiguidade entre esses dois sistemas, a ficção televisiva e a realidade cotidiana, contínua, fluida. Dada a busca da telenovela pela semelhança, em sua organização interna, a justaposição entre ela e a vida real não causa estranhamento ao público, chega a assumir ares de naturalidade. Assim, a passagem de um

sistema para o outro é tênue, os sistemas se misturam e a telenovela se transforma em parte da realidade, uma metonímia audiovisual do cotidiano do telespectador.

Trata-se de um processo de simulação realizado com tanta propriedade que o público de fato reconhece seu cotidiano no dia-a-dia dos personagens e torna-se cúmplice da ficção, pois a similaridade transforma a vida na tela num eco da vida real. Desse modo, telespectadores e personagens se tornam parceiros.

Amigas, quase conselheiras, às vezes companheiras, quase interlocutoras privilegiadas rompendo a solidão e o isolamento, as personagens vivem uma vida em tudo semelhante à das pessoas mergulhadas na concretude de suas rotinas diárias. Umas e outras se habitam, trocam experiências e se realimentam. (Motter, 1999: 29-30)

As origens dessa verossimilhança podem ser traçadas na etnografia, cujo método de pesquisa, o método etnográfico, disponibiliza suas estruturas de linguagem na semiosfera e dialoga com outros sistemas de cultura, entre os quais se encontram aqueles ligados à comunicação de massa. Quando introduzidas nos sistemas de comunicação de massa, tais estruturas são adaptadas à sua lógica de funcionamento, perdem a função que desempenhavam no método etnográfico e assumem outra, estabelecida pelo novo sistema, ou seja, contribuir para a conquista da credibilidade, alcançada através da verossimilhança.

Assim, em seu desenvolvimento, a telenovela brasileira busca recursos que imprimam credibilidade à sua produção de formas variadas, a verossimilhança procura, por exemplo, identificar telespectador e personagem, processo primordial para cativar e ampliar a audiência. Trata-se, a nível interno, de uma *metáfora*, criada pela montagem por similaridade, pois o que o personagem veste, usa, compra, fala e o modo como ele se comporta corresponde analogicamente às atitudes do público na vida real.

Com o mesmo objetivo, a telenovela brasileira introduz, na rotina de gravações, as externas, cenas gravadas fora do estúdio, muito comuns no cinema. As externas são cenas que encarecem qualquer produção, pois movimentam equipamento e pessoal, por vezes requerem aparelhagem adequada e realizam intervenções nas áreas que servem de locação, mas a sua utilização confere fidedignidade ao trabalho realizado, tanto que, hoje, já estão incorporadas às telenovelas globais como procedimento corriqueiro.

Em *Pantanal* (TV Manchete, 1990), uma apresentação mítica do cotidiano rural brasileiro, as externas ganham destaque e criam cartões-postais televisivos para exibir a beleza do pantanal brasileiro. Essa novela é marcada pela iconicidade, explorada

pelo ritmo lento de edição, com longos planos gerais de paisagens com pouca ação, sequências-clipes de canções sertanejas, bem como pelo uso do nu feminino, elemento presente já na vinheta. A atmosfera mítica da apresentação da novela contrasta com a vocação realista vigente no padrão anterior. (Hamburger, 2005: 124-125)

É verdade, *Pantanal* contrasta com outras telenovelas ao exibir o Brasil mítico, mas essa opção de produção não deixa de lado a identificação, proposta pela telenovela em geral, entre a vida na telinha e a vida do público. *Pantanal* segue a estratégia de preencher a tela com belas paisagens de um país desconhecido por grande parte das pessoas que habitam a cidade grande, mas que ainda é o seu país. Na verdade, a novela convida essas pessoas a conhecerem sua própria terra através da janela indiscreta oferecida pela telenovela. Para tanto, a novela oferece externas em abundância, superdimensiona tais imagens, cria metáforas que sobrepõem a história vivida pelo homem à história vivida pela natureza e elabora metonímias que tornam a telenovela uma continuidade do imaginário brasileiro.

Na produção de *Pantanal*, a montagem por similaridade vai além de adequações de cenários, figurinos e modos de compor os personagens da

ficção à vida real, a iconicidade materializa mitos fundadores do Brasil e das Américas e permite à primeiridade invadir a tela.

A novela, como a letra da música afirma de maneira explícita, valoriza um movimento de volta à natureza, “a redescoberta das Américas 500 anos depois”, um movimento em direção à “gente que fala a língua das plantas e dos animais; gente que sabe o caminho das águas, da terra e do céu”. (Hamburger, 2005: 124)

Há, porém, um traço realístico no interior dessa atmosfera mítica, uma vez que a novela mostra o dia-a-dia da população rural, ou seja, em certa medida, *Pantanal* exhibe o Brasil tanto quanto as telenovelas que encenam a vida urbana, mas se volta para o cotidiano de outra parcela da população brasileira, aquela que habita o campo. No entanto, esse cotidiano real é minimizado diante das simulações do imaginário brasileiro criadas pela novela, nas quais o sonho e o anseio do território intocado, belo e farto, o mito do Eldorado que se desenha no descobrimento se constroem como ícones que preenchem a tela e invadem as casas de milhões de telespectadores.

Ao assistir *Pantanal*, cada brasileiro poderia redescobrir em si mesmo o Brasil selvagem, rico e exótico que o país reconhece como identidade, a novela é uma grande simulação do imaginário nacional, na qual a montagem por similaridade justapõe ficção, imaginário e vida rural, uma interpretação do Brasil destinada a disputar audiência.

A Manchete disputava o espaço conquistado pela concorrente, de representação da nacionalidade, com uma interpretação diferente do país que valorizava maravilhosas paisagens bucólicas, mulheres sensuais, muitas vezes nuas, e o misticismo. Ao Brasil “do futuro”, promovido pelos folhetins eletrônicos produzidos pela Globo nos 20 anos anteriores, a Manchete contrapunha uma nostalgia *high-tech*, em tons pós-modernos, pelo Brasil do passado. Enquanto a Rede Globo valorizava uma imagem do Brasil como país “desenvolvido”, a

emissora rival apelou para o Brasil “exótico”. (Hamburger, 2005: 126-127)

Mas, no histórico da telenovela, os cenários das cenas gravadas em estúdio também são modernizados, tornam-se mais e mais fiéis aos ambientes que desejam reproduzir. Ao apresentarem a metrópole, esses cenários compõem a vitrine da modernidade diante dos telespectadores, é assim que a vinheta de abertura da novela *Belíssima* (TV Globo, 2005-2006) mostra em primeiro plano uma linda mulher que se exhibe para o público, mas também revela a cidade como pano de fundo. Na composição das duas imagens, a belíssima mulher que se expõe é incorporada à belíssima cidade.

O mesmo ocorre com figurino, maquiagem, cortes de cabelo e produtos usados pelos personagens, a telenovela passa a lançar moda e não apenas exibir a vida real, mas a influenciá-la pelo *merchandising*. A pulseira-anel da personagem Jade, protagonista de *O Clone* (TV Globo, 2001-2002) e representante do mundo árabe, por exemplo, foi sucesso de vendas entre os vendedores ambulantes da cidade de São Paulo durante a exibição da novela. Também como estratégia de *marketing*, o início das vendas de sabão em pó, da marca *Omo*, é mostrado na regravação de *O Profeta* (TV Globo, 2006-2007).

Ainda com o critério de gerar verossimilhança, ao mostrar personagens provenientes de outras culturas, a telenovela inclui elementos que costumam distingui-las dentre as demais. É o caso da dança do ventre que identifica os árabes em *O Clone*, os trajes dos ciganos em *Explode Coração* (TV Globo, 1995-1996) e o sotaque dos italianos em *Terra Nostra* (TV Globo, 1999-2000). A novela se transforma na janela pela qual o público vislumbra o outro, janela que modeliza imagens etnográficas na esfera midiática. Assim, a telenovela opera com *flashes* de outros modos de vida.

Quanto a telenovelas como *Terra Nostra*, é importante esclarecer que a adequação da telenovela brasileira ao contemporâneo não significa deixar de exibir por completo enredos que transcorram em outras temporalidades. Na

verdade, temporalidades distantes são retomadas na telenovela e dão origem à *telenovela de época*, no entanto, são temporalidades que se referem à História brasileira. Em *Terra Nostra*, por exemplo, ao lado da trama central, o amor entre Matteo, encenado por Thiago Lacerda e Giuliana, vivida por Ana Paula Arósio, é mostrada a imigração italiana entre o final do século XIX e o início do século XX, que substitui a mão-de-obra escrava nas fazendas de café do interior do Estado de São Paulo.

A telenovela de época mantém a verossimilhança da narrativa diante da vida real de tal modo que seus elementos de linguagem também são modelizados pela montagem por similaridade e a relação entre a ficção e a realidade ocorre por justaposição, como se uma fosse o prolongamento da outra. Esse processo determina a probabilidade de que os acontecimentos exibidos na tela possam ter acontecido de fato ou sejam sugeridos imaginariamente enquanto *espelho do mundo* para o público. Além disso, a telenovela de época acrescenta algo importante para conquistar a fidedignidade inerente à sua forma de simulação: a reconstituição histórica. Essa forma de telenovela situa a narrativa no passado, mas trabalha essa temporalidade de tal modo que elementos de linguagem como cenários, figurinos e dicção dos atores, dentre outros, sejam extremamente fiéis ao período histórico retratado.

O formato *telenovela de época* constrói metáforas que simulam temporalidades históricas, muito detalhadas visualmente, pois procuram ser fiéis ao período que retratam para persuadir o público de que se trata realmente de outro tempo e gerar continuidade entre a representação e a época a qual se referem de modo a criar a simulação. Portanto, a busca pela verossimilhança determina, na telenovela de época, uma modelização específica de elementos de linguagem, destinada à restauração de um período histórico, na televisão, com riqueza de detalhes num processo similar ao cinema épico. Daí muitas vezes esse subformato ser anunciado por seus produtores como uma *megaprodução*, dados os investimentos financeiros necessários e as pesquisas acuradas para realizá-lo.

Na verdade, em toda a história da telenovela brasileira, a busca pela verossimilhança tece variadas modelizações que se mostram na adaptação do melodrama ao universo brasileiro, levam à reformulação de cenários, figurinos, maquiagem, cortes de cabelo e forma de falar dos atores e determinam a incorporação das externas na rotina de gravações. São modelizações que propiciam a construção de uma linguagem própria da telenovela no Brasil e contribuem para diferenciá-la de quaisquer outros programas de televisão, pois organizam os alicerces que a caracterizam como formato televisivo.

O efeito espelho entre a ficção e a realidade é obtido, nessas modelizações internas ao sistema, pela montagem por similaridade, nas quais os elementos de linguagem do formato telenovela são organizados de tal maneira que o cotidiano construído na tela se transforma no reflexo do cotidiano vivenciado pelo telespectador. Desse modo, a vida midiática se transforma numa extensão natural da vida real e as fronteiras entre a criação televisiva e a vida real deixam de ser distinguidas com clareza, pois a justaposição entre ambas, que têm suas semelhanças exacerbadas, oculta suas bordas. Quanto mais indistintas essas fronteiras, mais o telespectador reconhece a vida real na telenovela e deposita a sua confiança no que é por ela veiculado.

Esse processo ocorre até mesmo quando as referências ao dia-a-dia do público são realizadas como paródia, o que tem caracterizado as telenovelas globais no horário das 19 horas e constituem a *comédia de costumes*. É o caso da telenovela *Que Rei Sou Eu?* (TV Globo, 1989), que exhibe a situação política de um reino imaginário europeu, Avilan, em 1786, três anos antes da Revolução Francesa. Avilan representa o Brasil e a época na qual o enredo se passa, as transformações políticas ocorridas no país com a abertura política e a eleição direta de um presidente civil após vários anos de ditadura.

Que Rei Sou Eu? faz referências à História do Brasil ao parodiar episódios marcantes como a morte de Tancredo Neves, representada na trama pela morte do rei Petrus II. Além disso, a telenovela também se refere a acontecimentos que se tornaram recorrentes na vida brasileira como a corrupção em Brasília e o mau funcionamento das coisas, esse último

parodiado com a guilhotina de Avilan, importada da Alemanha, mas que nunca consegue guilhotinar ninguém porque não funciona direito, a sua lâmina sempre pára na metade do caminho.

Em entrevistas à Marília Sluyter-Beltrão (1993), no período de julho a agosto de 1989, enquanto a novela era transmitida, telespectadores da comunidade do Sapé, no nordeste brasileiro, reconheceram *Que Rei Sou Eu?* como espelho cômico da situação política brasileira.

This argument that the *telenovela* showed the reality, the corruption, of the Brazilian government was also expressed by Dr. Roberto:

The castle represents the country, especially the class leading the country, the dominant power. The meeting of the counselors is a criticism of the situation of Brazil today. I think the court counselors are the ministers and they show all the corruption that is going on.

Tereza started the same opinion:

Avilan's castle and the Palace of the Planalto (President's Palace) are the same. Everyone in general knows that the wage policy going on in the castle is for real, as it is in Brazil, and it even embarasses me. The counselors only think about themselves and we compare their behavior with certain ministers, don't we? They spoke of the money that was in Switzerland (the money was stolen from the bank by a court counselor) and that would be good if it happened to those from here also (in reference to Brazilian ministers who also have money in the banks in Switzerland). The reality of our lives is the same. (Sluyter-Beltrão, 1993: 73-74)

Para o entrevistado José Paulo, *Que Rei Sou Eu?*, por se tratar do formato telenovela, mostra a corrupção melhor até do que o noticiário:

Interviewer: *Why do you think the telenovela is more real than the news?*

José Paulo: *Well, the telenovela makes a simulation. The news, if it showed the reality, would show the pure reality – and they*

would not do that. The news would not show the corruption so openly like that. In the news, they are an accomplice to that stuff (corruption) and they do take some personal advantage from it. (Sluyter-Beltrão, 1993: 73)

Que Rei Sou Eu? mostra mais uma modelização do processo de verossimilhança, entre o mundo vivido pelo público e o mundo exibido na telinha, estabelecido pela telenovela brasileira. Direcionada por simulações diversas, a verossimilhança proposta pela telenovela se materializa como eco entre esses dois cotidianos, o que repercute como credibilidade e consequente audiência para as emissoras de TV. Enquanto parte integrante da indústria cultural, a telenovela brasileira, que procura se colocar em primeiro lugar na preferência do público com essa estratégia de refletir a vida como ela é, realiza modelizações variadas durante o seu desenvolvimento, tendo em vista uma necessidade constante de assegurar mercado. *Que Rei Sou Eu?* representa mais uma modelização que atende a esse objetivo e caracteriza a comédia de costumes.

Se *Beto Rockefeller* pode ser compreendido como metáfora da modernidade, *Pantanal*, metáfora do imaginário brasileiro e *Terra Nostra*, metáfora da imigração italiana, *Que Rei Sou Eu?* pode ser considerada metáfora dos hábitos, costumes e conjuntura política dos brasileiros. Em todos esses casos, a montagem ocorre por similaridade, na qual a telenovela procura aproximar a vida real e a vida exibida na tela ao apontar as semelhanças entre ambas. E, enquanto recepção, todas essas telenovelas se configuram como metonímias da realidade brasileira ao constituírem prolongamentos dessa realidade.

A busca constante por credibilidade também determina, a partir da década de 1990, mais um caminho na montagem da telenovela. Vários autores demonstram a consciência de que, por um lado, o formato espelha o dia-a-dia brasileiro, mas por outro, intervém no cotidiano do público. A partir de então, esses autores buscam o que tem sido denominado por eles como *novela educativa* (Ruy Barbosa apud Motter, 1999: 34-35) e procuram consolidar ainda

mais a verossimilhança ao entremear, na ficção, a realidade de fatos ocorridos no país. Esse amálgama ficção-realidade é intensificado em referências explícitas sobre o mundo vivido na fala de personagens como Helena, personagem de Regina Duarte em *Por Amor* (TV Globo, 1997-1998), quando comenta o desabamento do edifício *Palace II* “quando o irmão vai se mudar para um apartamento no Rio de Janeiro e em reunião de trabalho na empresa construtora do marido de Branca” (Motter, 1999: 147).

O processo que visa relacionar realidade e ficção também leva à inserção de depoimentos de pessoas reais no meio da trama, o que ocorre com os relatos de ex-viciados em drogas veiculados em *O Clone*. Com fundo negro, em tom confessional, ex-viciados falam “sobre sua experiência dramática de decadência até a recuperação” (Hamburger, 2005: 134), eles não aparecem por inteiro, são exibidas apenas partes de seus corpos (Hamburger, 2005: 135), o que alude, na televisão, à técnica empregada pelo telejornalismo para preservar o anonimato de fontes que requerem sigilo sobre sua identidade.

Nesse caso, apesar das semelhanças entre as experiências de Mel, personagem de Débora Falabella, viciada em drogas em *O Clone* e as vivências dos ex-viciados em drogas na vida real, o processo de montagem explicita a diferença entre a ficção e a realidade ao realçar audiovisualmente a última. O depoimento dos ex-viciados é exibido com fundo negro, seu enquadramento veicula fragmentos de corpos, a fala de cada entrevistado assume o caráter da revelação de um segredo. Por sua vez, a ficção encenada pelos atores é transmitida sem fundo negro, o enquadramento exhibe a imagem total das personagens e a fala de cada uma é aberta.

Essa urdidura se revela, ainda, nas imagens das mães de crianças desaparecidas no Rio de Janeiro em *Explode Coração*, são cenas que inspiram a formação do grupo de mães da Praça da Sé que buscam crianças desaparecidas em São Paulo. E, além disso, fazem a citação de fatos como a *Chacina da Candelária* no Rio de Janeiro e o movimento das Mães da Praça de Maio na Argentina:

Explode Coração, de autoria de Glória Perez, que foi ao ar em 1995, abriu espaço para mães divulgarem cartazes com fotos de filhos desaparecidos. A função “mural de aviso” tinha como cenário as escadarias da Igreja da Candelária no Centro do Rio de Janeiro. A junção de imagens de mães e crianças desaparecidas naquele cenário em particular gerou múltiplas referências. A novela aludia a mais um evento de repercussão ocorrido em 1992: a chamada Chacina da Candelária, quando policiais militares assassinaram meninos de rua em frente àquela mesma igreja. A imagem de mães em busca de seus filhos em praça pública também remetia às Mães da Praça de Maio, na Argentina dos anos de violência militar. (Hamburger, 2005: 134)

Essa é a *novela de intervenção* (Hamburger, 2005: 131-135), através da qual têm sido deflagradas verdadeiras campanhas nacionais de conscientização, em “*um misto de ação afirmativa e prestação de serviço*” (Hamburger, 2003: E10). Assim, Glória Perez procura conscientizar os telespectadores a respeito da necessidade do transplante de órgãos em *De Corpo e Alma* (TV Globo, 1992-1993), Benedito Ruy Barbosa torna o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra amplamente conhecido em *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996-1997) e Manoel Carlos, ao exhibir a cena da bala perdida, discute a violência urbana em *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 2003).

Por esse caráter instrutivo, a telenovela de intervenção também costuma ser apresentada como *novela educativa*, aquela que, além de entreter, conscientiza e educa o telespectador. É interessante notar como a estratégia que associa entretenimento e formação educacional se vale de um instante de repouso, relaxamento mental do público, no qual ele se encontra desguarnecido pela emoção.

E quando chega no final da novela, se não fica um residual lançado, algo produtivo que tenha valido a pena seu esforço, é como contar um conto da carochinha, uma história de amor... Eu venho tentando fazer isso desde 1971, quando fiz a primeira novela educativa, usar a telenovela como instrumento de educação também. Porque eu percebo uma coisa: o telespectador quando está vendo uma novela na televisão, fica

desarmado pela emoção, ele entra na emoção da trama e quando você encontra ele desarmado assim pode jogar elementos educativos dentro da trama porque ele assimila muito bem. (Ruy Barbosa apud Motter, 1999: 34-35)

A emoção é a chave que abre as portas para a persuasão. Enquanto o público se emociona, a telenovela de intervenção aconselha, convence e induz pontos de vista, ao mesmo tempo em que refreia e reprime modos de pensar diferentes daqueles que veicula. Disfarçada como produto educativo, essa telenovela transmite raciocínios em linguagem audiovisual que visam alterar o comportamento, provocar condutas tidas como nobres, mas que nem por isso deixam de atender a uma espécie de engenharia social. Portanto, as idéias exibidas na telenovela de intervenção até podem ser qualificadas como campanhas sociais por seus autores, mas visam, na verdade, a alcançar objetivos pré-estabelecidos, procedimentos considerados desejáveis socialmente.

Para tanto, a conquista da credibilidade pela telenovela e pelo sistema de comunicação que a veicula, a televisão, é fundamental. Essa credibilidade pode ser alcançada pelo fortalecimento dos vínculos entre a TV e o público, o que pode ser feito através da aproximação entre o mundo midiático, exibido na telinha e o mundo vivido, uma vez que o público tende a identificar a sua vida com o que é transmitido. Tal estratégia leva a televisão a ultrapassar sua autorreferenciação em direção à heterorreferenciação (Luhmann, 2005), a TV vai além da centralização em si mesma, enquanto meio puramente técnico e operacional, para se derramar no cotidiano do público. Trata-se de uma dinâmica eficiente que confere legitimidade à televisão e capta a atenção do telespectador.

É nesse contexto de heterorreferenciação que a introdução de histórias de vida de pessoas anônimas se faz presente. A exemplo de suas antecessoras, a telenovela de intervenção faz uso da montagem por similaridade que busca o pólo da semelhança e elabora metáforas a nível interno, afinal, a performance dos atores continua a ser montada dessa forma.

Inclusive quando os atores encenam fatos reais, caso da mãe que dá à luz um bebê para que a placenta salve a vida de seu irmão. Em *Laços de Família* (TV Globo, 2000-01), a personagem Helena, representada por Vera Fischer, diante da leucemia da filha Camila, vivida por Carolina Dieckmann, e da falta de doadores compatíveis para realizar o transplante de medula óssea, procede dessa maneira.

No entanto, a telenovela de intervenção também passa a utilizar a *montagem por contiguidade* quando justapõe, ao texto da performance dos atores, textos de outra natureza, caso de depoimentos e imagens, histórias de vida de pessoas anônimas. Essas histórias são textos ricos em indicialidade, metonímias da vida real que trazem consigo a autoridade e o prestígio do testemunho, o que as torna muito úteis para influenciar a opinião pública.

Ao mesmo tempo, se o capítulo do dia for considerado como um texto amplo que comporta a performance dos atores e as histórias de vida de anônimos, há a presença da *montagem por similaridade que busca o pólo do contraste*, pois é realizada uma intervenção no código desse texto. A intervenção é realizada de modo a substituir, em parte do tempo destinado para a transmissão integral do capítulo, a performance dos atores pelas histórias de vida.

É importante considerar que tornar as histórias de vida de anônimos uma parte do capítulo exige a adaptação do telespectador à mudança de código, tanto é verdade que a utilização desse recurso, ao final do capítulo diário de *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-07), no princípio baixou os índices de audiência:

Os depoimentos exibidos no minuto final de "Páginas da Vida" têm derrubado a audiência da novela das oito da Globo em até sete pontos no Ibope, o que significa um "megazapping" coletivo de quase 400 mil domicílios na Grande São Paulo em menos de 60 segundos.

Foi o que ocorreu no dia 12, uma quarta, quando foi ao ar o terceiro capítulo. Naquele dia, "Páginas" caiu de 52,8 pontos

para 45,6 no último minuto – uma redução de 13,6%. (Folha de São Paulo, 25.07.2006)

Páginas da Vida exhibe depoimentos de anônimos sobre experiências variadas que, no entanto, procuram enfatizar temas veiculados no enredo da telenovela, casos da síndrome de down, anorexia, alcoolismo e relacionamentos afetivos, dentre outros. Essas falas são mostradas ao final da telenovela, em espaço próprio e audiovisualmente separado da ficção, mas que dialoga com ela e, por vezes, a comenta e intensifica.

Já na telenovela *O Clone*, no meio do enredo, ex-viciados relatam sua trajetória no universo das drogas e levam ao conhecimento do telespectador trechos de suas vidas. Assim como os ex-viciados compartilham experiências no espaço fechado de entidades que se dedicam à sua recuperação, eles passam a compartilhá-las em rede nacional através da telenovela.

Em ambas as novelas, a veiculação de histórias de vida procura revestir a telenovela brasileira de credibilidade ao aproximar ficção e realidade, afinal, são histórias próprias de um método científico, o método etnográfico. Como telenovelas de intervenção, *O Clone* e *Páginas da Vida* assumem abertamente a sua pretensão de influenciar a opinião pública a respeito do que veiculam. Tal posicionamento, que admite o propósito deliberado de formar opinião na telenovela, vale-se das idéias de educação e conscientização.

Com tão nobres propósitos, não há mais hesitação em unir, na telenovela, sequências da ficção, dadas pela performance dos atores a sequências do mundo vivido, tidas como amostras recolhidas segundo o método etnográfico que, na TV, se dissolve e é reduzido a mero mecanismo para atestar a veracidade do que é veiculado. Na montagem desses dois tipos de sequências, é transmitida a moral da história, ou melhor, a moral da telenovela que deve intervir, formar opinião e persuadir o público sobre o politicamente correto.

Na relação entre a vida midiática e a vida real, a utilização de histórias de vida de anônimos no texto da telenovela contribui para a elaboração de

metonímias, *a parte pelo todo*, nas quais cada imagem ou depoimento da vida real não representa apenas a vida completa ou a biografia do anônimo que o fornece, mas atua como *espelho do mundo*. A exibição de fragmentos da vida de pessoas reais na telinha legitima o projeto da telenovela brasileira de exibir *a vida como ela é*, como se não houvesse lentes que a refratassem, apenas espelhos que a refletissem.

Os depoimentos são índices que, ao serem inseridos na telenovela, atuam como verdadeiras provas de veracidade do que é exibido na ficção diante da realidade. Desse modo, a credibilidade da telenovela passa a contar, também, com a tessitura de índices que permite a persuasão do público. Há um eco entre as narrativas coletadas no mundo vivido e as narrativas construídas no mundo midiático, no qual as primeiras prestam serviço às últimas.

2.2. Histórias de vida

O uso de histórias de vida de anônimos como método de pesquisa para as ciências humanas tem se difundido amplamente nas últimas décadas, da história oral à psicologia social, passando pela pedagogia. Contra-pondo-se às estatísticas e análises quantitativas de toda espécie, assim como ao objetivismo e ao racionalismo que sustentaram o positivismo científico, essas histórias conquistam espaço nos sistemas de comunicação de massa que passam a exibi-las em diversos formatos com o objetivo de obter verossimilhança e, desse modo, conquistar credibilidade.

Mas, se no âmbito das ciências humanas em geral, essas histórias têm sido vistas como fontes de informação que, muitas vezes, suprem lacunas deixadas por outras fontes, o que elas poderiam significar em particular na esfera midiática? Nos sistemas de comunicação de massa, a atenção cada vez maior dada a essas histórias indica a apropriação do *método etnográfico*, que

enfoca a subjetividade, a diversidade de experiências e o espaço do vivido, com o objetivo de adentrar a intimidade do público.

Em essência, o método etnográfico aponta a multiplicidade do comportamento humano ao captar algo além do raciocínio que padroniza a experiência e exclui suas variações. No entanto, quando utilizado por sistemas de comunicação de massa, caso da TV quanto a formatos como a telenovela, o método por vezes se vê descaracterizado pelo abandono desse traço. Nesse sentido, a telenovela inaugura uma estranha etnografia, pois desconsidera o olhar que contempla a diversidade e privilegia a elaboração de modelos de comportamento e pensamento. A telenovela constrói a identidade do público ao apresentar-lhe padrões de conduta na vida diária ao seguir o seguinte raciocínio *o que acontece na novela pode acontecer com você*.

Na verdade, o método etnográfico é uma janela indiscreta que a ciência inaugura numa primeira fase com a observação destinada à pesquisa de povos distantes e exóticos, mas que logo volta o seu interesse para a vida cotidiana daquele outro mais próximo geográfica e existencialmente, algo similar ao que ocorre com o protagonista de *Janela Indiscreta* (Hitchcock, 1954), o fotógrafo com a perna engessada acompanha o cotidiano da vizinhança através da janela de seu apartamento. É a partir desse olhar atento que a tudo espreita, espiona e investiga minuciosamente que o método etnográfico se desenvolve. Para tanto, o etnógrafo questiona a rotina e indaga os indivíduos que a realizam, *“além de perseguir pessoas sutis com questões obtusas.”* (Geertz, 1989: 20) para, ao final, realizar uma descrição da cultura pesquisada. Essa descrição a nível macro é composta pela dissecação da vida de inúmeros nativos em nível micro, cujas histórias pessoais constituem pequenos extratos da cultura da qual fazem parte.

É assim que o método etnográfico guarda, em seu âmago, as experiências, as trajetórias daqueles que fazem as culturas, um texto que não se sujeita à repetição sistemática, ainda que conte com etapas usuais como nascimento, morte, casamento, vida profissional e religiosa. Cada ser humano pode ser considerado um texto em si mesmo, tanto o texto biológico que o mapeamento genético revela, quanto aquele que se materializa como

existência coletiva e individual. Na diacronia, essa existência se transforma em História, enquanto na sincronia, ela se concretiza como histórias de vida, território investigado pelo método etnográfico.

Daí a relação indissociável entre os métodos etnográfico e histórias de vida de pessoas anônimas, que se interpenetram e sustentam. As histórias de vida alimentam a etnografia, conferem-lhe veracidade, fidedignidade e, em contrapartida, o método etnográfico lhes fornece a visão microscópica.

Além disso, as histórias de vida de anônimos também são incorporadas por outras disciplinas, influenciam outras áreas com o ponto de vista microscópico inerente à etnografia. É assim que a etnografia dialoga com outros campos de estudo e atualiza sua forma de trabalho em outras áreas do conhecimento. Isto ocorre nos sistemas de comunicação de massa, caso da televisão, rádio, cinema, Internet, dentre outros. Sistemas nos quais histórias pessoais são tomadas como pormenores, fragmentos da rotina diária recuperados dentre a avassaladora quantidade de informação gerada pela modernidade.

As histórias de vida delineiam o espaço do vivido, o tempo da experiência pessoal, na qual é possível acumular o saber que procede da prática diária. Esse saber individual repousa na singularidade de cada ser humano e não supre a experiência de outrem, ainda que possa ser compartilhado como narrativa. A experiência, mesmo quando gerada pela vivência de acontecimentos similares, caso de nascimento e morte, jamais se repete de modo uniforme, idêntico sob todos os ângulos. Sem essa uniformidade, a experiência de vida não pode ser reduzida ou simplificada com vistas ao enquadramento em padrões pré-estabelecidos.

O método etnográfico é composto por fragmentos do cotidiano e supõe o deslocamento da perspectiva macro de análise para o universo do pequeno, diminuto, o mundo do detalhe. São pequenos pedaços do dia-a-dia coletados aqui e ali que demonstram o fortalecimento da necessidade de incorporar múltiplos pontos de vista, romper com o paradigma linear, unívoco, no qual um grande narrador, um único narrador, investido de autoridade inquestionável,

determina a forma pela qual deve ocorrer a leitura, a análise do objeto e o lugar do sujeito.

Ao atentar para o espaço do detalhe que reflete o individual, o particular, as ciências humanas abrem uma janela para que as histórias de vida possam ser consideradas um método de pesquisa tão válido quanto análises matemáticas e contábeis, gráficos, tabelas, censos, enfim, o levantamento de dados quantitativos de todo tipo. Mas esse enfoque dado ao pequeno, ao espaço microscópico da vida diária e cotidiana que passa a influenciar as ciências humanas e a manifestação midiática como um todo, nasce, na verdade, com a perspectiva etnográfica. É o pensamento etnográfico que se interessa pelo específico, irregular, por diferentes modos e maneiras de vivenciar a rotina; é ele que busca inclusive microcosmos dentro da mesma cultura e efetua uma análise qualitativa do objeto, procurando dimensioná-lo em seu contexto e quebrar a padronização proposta pelos modelos quantitativos de origem positivista.

Enquanto método, o chamado método etnográfico propõe procedimentos de coleta de dados além da lógica do experimento, da pesquisa focada única e exclusivamente em fatos mensuráveis e passíveis de recriação e repetição sistemáticas em laboratório. Mas, se essa perspectiva pôde ser empregada com sucesso nas ciências físicas, ela não se aplica ao estudo do comportamento humano sem gerar distorções e comprometer seus resultados, pois desconsidera que o comportamento é moldado pela interpretação, pelo sentido, pela representação, numa palavra, pela cultura, enquanto conjunto de significados:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (Geertz, 1989: 4)

A natureza microscópica da etnografia pretende alcançar as minúcias de cada sistema de cultura e examinar suas teias de significados, considerando o contexto no qual o pormenor e o singular se fazem presentes e verificando as relações que determinado detalhe trava com o sistema de cultura no qual se vê inserido. Então, cada pormenor pode ser compreendido como um texto em si mesmo, pode ser lido e interpretado enquanto texto de cultura, porém, sem perder de vista o contexto, ou seja, o sistema de cultura que integra. Nessa dinâmica, o contexto de fato é fundamental, afinal,

“Contexto” está ligado a outra noção indefinida chamada “significado”. Sem contexto, palavras e ações não têm qualquer significado. Isso é verdade não somente para a comunicação humana através de palavras, mas também para todos os tipos de comunicação, de todo processo mental, de toda mente, inclusive daquela que diz à anêmona-do-mar como crescer e à ameoba o que fazer a seguir. (Bateson, 1986: 23)

E todo sistema tanto atua num contexto, quanto gera contexto. Na verdade, o sistema de cultura é o próprio contexto no qual estruturas de linguagem transitam e dialogam entre si para tecer textos diversos. Portanto, nenhuma análise que envolva sistemas de cultura pode ser considerada com seriedade sem levar em conta o contexto, no qual tais sistemas atuam, estão imersos, assim como o contexto por eles gerado. Considerar o contexto é, na verdade, uma operação que leva à homologia entre mente e natureza (Bateson, 1986), o que atualiza, na ciência, a idéia da unidade entre os diversos sistemas culturais construídos pelo ser humano e a biosfera. Seja como for, não há dúvida: o método etnográfico toca a história pessoal, a história de vida do indivíduo, na qual se encontram imersos o cotidiano, os fazeres e saberes do dia-a-dia pelos quais tanto se interessam os etnógrafos. Assim como a festa, a cantiga, o cerimonial, ritos e rituais, a história de vida também se configura como texto da cultura, um texto resultante da experiência singular, reflexo do contexto que o inscreve, imagem da cultura na qual tem lugar.

2.3. Televisão

Em sistemas de comunicação de massa, como a televisão e o formato telenovela, as histórias de vida, enquanto pormenores e fragmentos do dia-a-dia passam a servir, por vezes, como argumentos para um discurso pré-determinado, a elaboração de um conceito, um valor moral. Trata-se da veiculação da idéia feita, do lugar-comum frequentemente empregado por vários formatos televisivos com vistas à comunicação instantânea, à transmissão de conceitos e valores que não costumam ser questionados, dado o seu convencionalismo, conceitos e valores com os quais o senso comum tende a concordar. É assim que a construção da espacialidade midiática se mistura ao espaço do vivido.

As “idéias feitas” de que fala Flaubert são idéias aceitas por todo mundo, banais, convencionais, comuns; mas são também idéias que, quando as aceitamos, já estão aceitas, de sorte que o problema da recepção não se coloca. (...) A comunicação é instantânea porque, em certo sentido, ela não existe. Ou é apenas aparente. A troca de lugares-comuns é uma comunicação sem outro conteúdo que não o fato mesmo da comunicação. Os “lugares-comuns” que desempenham um papel enorme na conversação cotidiana têm a virtude de que todo mundo pode admiti-los e admiti-los instantaneamente: por sua banalidade, são comuns ao emissor e ao receptor. Ao contrário, o pensamento é, por definição, subversivo: deve começar por desmontar as “idéias feitas” e deve em seguida demonstrar. (Bourdieu, 1997: 40-41)

Em geral, a televisão *“Está perfeitamente ajustada às estruturas mentais do público”* (Bourdieu, 1997: 64), ou seja, ao senso comum e não busca nada mais do que preservar tais estruturas, utilizando-se de lugares-comuns para construir uma forma de comunicação rápida, fugaz, essencialmente fática. Uma forma de comunicação que evita despertar o senso crítico, oferecer outros modos de considerar quaisquer questões, uma forma de comunicação que evita a complexidade a todo custo e simplifica a existência humana, expondo-a

como uma série de clichês. Eis a comunicação instantânea que tanto visa a economia de tempo, caríssimo na TV, quanto impossibilita aprofundar o raciocínio e transmite conceitos e valores convencionais para evitar a polêmica, a discussão, o debate e reiterar uma espécie de moralismo. Portanto, em grande parte dos formatos televisivos, a troca de lugares-comuns não ocorre de forma casual, fortuita, ela é construída cuidadosamente por dispositivos, elementos de montagem.

Montagem, nesse sentido, significa a organização das partículas recortadas de um texto amplo, a vida humana, o cotidiano, que se pulveriza e dilui na espacialidade midiática. É assim que trechos tomados da vida particular, singular, da experiência vivida por esse ou aquele indivíduo em específico são separados, descolados de seu contexto originário e aderidos à outra realidade, o mundo midiático. Porém, nessa dinâmica, a montagem pode alterar o sentido, o significado primeiro da experiência.

Enquanto a etnografia se propõe a descrever a experiência particular, específica de certo agrupamento de seres humanos, indivíduos ligados por laços diversos e, desse modo, busca preservar o significado original da experiência em seu contexto originário para que a sua análise possua credibilidade científica, os sistemas de comunicação possuem outras preocupações. Adequar o que foi captado à sua própria dinâmica de funcionamento, é uma delas, independente das alterações que possam ocorrer entre o significado primeiro e o significado construído pelo sistema. Na verdade, cada sistema possui uma coerência interna e os elementos que lhe são apresentados são por ele moldados de acordo com sua lógica de trabalho. Grande parte dos formatos televisivos, por exemplo, que buscam entreter e veicular o lugar-comum, transformam a maior parte da matéria-prima que lhe é apresentada em passatempo, diversão e troca de idéias feitas.

É verdade que, como defende Arlindo Machado em *A televisão levada a sério* (2005), são encontrados programas de TV que rompem com esse panorama, entre os quais o autor indica trinta como os “*mais importantes da história da televisão*” (2005: 31-66), além de relacionar, na mesma obra, vários outros programas que não devem ser esquecidos. Como exemplos de

programação de alta qualidade, entre os trinta que fizeram história, Machado aponta a *TV Dante – The Inferno* (Grã-Bretanha, 1989), *Dekalog* (Polônia, 1988) e *Ubu Roi* ou *Les Polonais* (França, 1965) na TV mundial e *Auto da Compadecida* (Brasil, 1998), *Retrospectiva do Ano* (Brasil, 1988) e *Hitler* (Brasil, 1987) na TV brasileira.

Bons programas de televisão também podem ser encontrados, no Brasil, nas minisséries que contam com profundidade dramática e alta qualidade estética. Esse formato televisivo traz para a telinha obras consagradas da literatura brasileira, caso de *Grande Sertão: Veredas* (TV Globo, 1985), adaptação do romance de Guimarães Rosa; exibe momentos relevantes da História do Brasil como em *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (TV Globo, 2007) que mostra o povoamento do Acre e, em certas oportunidades, aborda a literatura e a História simultaneamente, dinâmica d'*A Casa das Sete Mulheres* (TV Globo, 2003), adaptação do romance de Letícia Wierzchowski, que conta a História da Revolução Farroupilha (1835-1845) do ponto de vista feminino. Há, também, minisséries que vão além, caso de *Hoje é Dia de Maria* (TV Globo, 2005) que une os universos do teatro, do circo e da farsa na tela para contar uma fábula: a pequena Maria, encenada por Carolina de Oliveira, órfã de mãe, foge das maldades da madrasta em busca das franjas do mar. Numa atmosfera de sonho, durante o caminho, ela vai encontrar a cultura popular brasileira.

Contudo, apesar tão bons exemplos de TV de alta qualidade que comprovam a diversidade televisiva, a maior parte da programação, no Brasil e no mundo, ainda se destina a gerar passatempo, diversão e comportamento através do lugar-comum. Na telenovela, carro-chefe da televisão brasileira, observa-se esses propósitos quando fragmentos da vida real são montados junto à performance dos atores, tendo em vista educar e conscientizar o público sobre o politicamente correto através de passatempo, diversão e transmissão de lugares-comuns.

Nesse panorama, elementos de linguagem provenientes de outros sistemas de cultura são transportados para a telenovela e adaptados à sua lógica de funcionamento para que possam fazer sentido nesse novo contexto. Portanto, quando o método etnográfico é utilizado pela telenovela, o processo

de montagem o modeliza de tal modo que passe a veicular apenas o passatempo, a diversão e o lugar-comum, o que altera suas características iniciais e coloca um método científico a serviço da comunicação de massa.

2.4. Páginas da Vida

Exibida em horário nobre, às 21 horas, na Rede Globo de Televisão, *Páginas da Vida* é uma telenovela de Manoel Carlos, escrita por Manoel Carlos e Fausto Galvão, com direção geral de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti. O primeiro capítulo foi ao ar em 10 de julho de 2006 e a exibição do último capítulo ocorreu em 2 de março de 2007, totalizando 203 capítulos. Como telenovela das 21 horas, conta com um elenco de estrelas, entre as quais, Regina Duarte que vive Helena, médica obstetra com 25 anos de profissão que adota a menina Clara, portadora da síndrome de down e personagem de Joana Morcazel.

A trama principal da telenovela se desenvolve justamente nesse núcleo: Nanda, a jovem mãe de Clara, encenada por Fernanda Vasconcellos fica grávida de gêmeos na Holanda. Mas, ao retornar para o Brasil, é atropelada e seu parto realizado às pressas pela médica Helena. Seus dois filhos, Clara e Francisco, sobrevivem, mas Nanda não consegue se salvar. É Helena quem informa a mãe de Nanda, Marta, vivida por Lília Cabral sobre o falecimento da filha e apresenta-lhe o diagnóstico de síndrome de down para Clara. Ao falecer, Nanda não mantinha mais contato com Léo, o pai dos gêmeos que desaparece sem assumir a paternidade das crianças, portanto, os responsáveis legais pelos bebês passam a ser os avós maternos, Marta e Alex, personagem de Marcos Caruso. Porém, em segredo, enquanto o marido Alex se recupera de um enfarte, Marta cede a guarda de Clara para Helena, ela acredita que uma criança com síndrome de down seria um problema em sua vida. Para dissimular a sua atitude, Marta conta ao marido, assim como a amigos e demais familiares que a menina Clara também havia morrido no

parto. A trama principal irá se desenvolver com o retorno do arrependido Léo em busca dos filhos, enquanto Helena, ao adotar Clara, irá esclarecer o público sobre a síndrome de down e a necessidade de inclusão social de seus portadores.

Como telenovela brasileira, *Páginas da Vida* conta com inúmeros outros núcleos que aqui e ali assumem o papel principal no capítulo do dia e falam sobre alcoolismo, relacionamentos afetivos, família, anorexia, adoção e preconceito racial, assuntos que a sociedade brasileira tem procurado debater no momento. Há, porém, uma peculiaridade em *Páginas da Vida*, a inserção de fragmentos de experiências reais, histórias de vida de pessoas anônimas na telenovela, o que ocorre basicamente a partir de duas modelizações: em meio à trama, quando atores desconhecidos representam a si mesmos e ao final do capítulo, quando são exibidos depoimentos de anônimos que relatam vivências pessoais.

Entre aqueles que representam a si mesmos está a atriz Julia Carrera, um rosto desconhecido na televisão brasileira que interpreta a personagem Tatiana. Fonoaudióloga, Tatiana é procurada por Helena para auxiliar no desenvolvimento de Clara e surge pontualmente em alguns capítulos desenvolvendo esse trabalho, mas ela está grávida e solicita à Helena que faça o seu parto, o que leva a personagem a aparecer, em outros capítulos, realizando exames e conversando sobre parto normal. Porém, se na ficção, a personagem Tatiana está grávida, na vida real, a atriz Julia Carrera também está e o parto fictício de Tatiana na telenovela irá se confundir com o parto real de Julia na Casa de Saúde São José, no Rio de Janeiro.

No capítulo 148 de *Páginas da Vida*, que vai ao ar em 28.12.2006, pela primeira vez na teledramaturgia brasileira, o parto real de uma atriz é exibido em meio à trama na qual ela atua. Um fragmento da história de Julia Carrera se transforma na história da personagem por ela encenada, a sua filha Valentina nasce simultaneamente na ficção e na realidade e confere credibilidade à telenovela brasileira. A serviço da verossimilhança, Julia e Valentina, além do papai Bruce Gomlevsky, ator que representa na novela o marido de Tatiana, também chamado Bruce, encenam a si mesmos. É uma modelização que

opera através da montagem por similaridade que busca o pólo da semelhança, na qual o parto exibido na tela é creditado à personagem Tatiana, mas conta com um realismo que somente o parto de Julia poderia lhe conferir.

Mas quando são veiculados, ao final de cada capítulo, depoimentos de pessoas anônimas sobre experiências reais, a modelização é outra. Em geral, os depoimentos mostrados abordam os mesmos temas encenados pelos atores, abrindo um diálogo entre a ficção televisiva e a realidade cotidiana. Na verdade, são construídos dentro da telenovela dois espaços que muitas vezes confrontam as atitudes dos personagens e as ações dos entrevistados. O primeiro espaço é dado pela performance dos atores ao interpretarem seus personagens, enquanto o segundo, dedicado aos depoimentos, é gerado pela câmera constantemente fechada em meio primeiro plano e *close-up*, às vezes contando também com o plano médio, mas sempre com a imagem emoldurada no alto e no rodapé da tela por faixas coloridas, cheias de palavras manuscritas que fazem lembrar as páginas de um diário escrito à mão. Trata-se de um artifício que procura distinguir do ponto de vista visual o plano do real e o plano da ficção.

É interessante notar que as palavras manuscritas são uma referência ao termo *páginas* que faz parte do título da telenovela e, inseridas nas molduras no alto e no rodapé da tela, delimitam um espaço que representa visualmente os depoimentos de pessoas anônimas como textos do diário *da vida*, termos finais do título. Cada história relatada é, portanto, tomada como uma página desse diário, no qual os acontecimentos do cotidiano e as experiências vivenciadas por cada entrevistado na vida real são inscritos como texto. Da mesma forma, cada trama vivida pelos personagens também integra esse diário, o que pode ser visto com clareza no capítulo de encerramento quando um *clip* exhibe os acontecimentos finais como páginas de um diário. Num único trecho, há palavras, quando a personagem Telminha, vivida por Grazielli Massafera, anuncia sua gravidez; em todos os demais, as imagens são editadas apenas com a música tema da telenovela, *Wave* de Tom Jobim, pois as palavras se tornam desnecessárias.

O recurso do diário expõe outra modelização que também objetiva tornar a telenovela, do ponto de vista de seus produtores, “*o espelho mágico dos brasileiros*” (Muniz, 2000), aquele que reflete a vida como ela é. Para tanto, a telenovela é fabricada como “*um produto industrial*” (Magadan, 2000) que busca obter credibilidade e conseqüente audiência, pois segue a lógica de mercado. Nessa linha de produção, o processo de montagem ocupa lugar de destaque e transmite ao telespectador a sensação de realismo entre o que ele vê na tela e o que vivencia no dia-a-dia. É assim que o espaço da ficção, representado pela performance dos atores e o espaço do real, representado pelos depoimentos de pessoas anônimas são confrontados em *Páginas da Vida* e constituem dois textos que interagem, dialogam e geram o discurso pretensamente educativo da telenovela de intervenção.

Assim, quando Marta coloca a neta com síndrome de down para adoção, surge, ao final do capítulo 27, exibido em 9.8.2006, a mulher anônima que conta ter se casado com um homem que já tinha três filhas, entre elas, uma menina com síndrome de down e, muito diferente da personagem, essa mulher assume os cuidados com a criança:

É, eu casei com 16 anos, tive duas filhas, né? O meu relacionamento durou um certo tempo, eu me separei e refiz minha vida com outro homem. E esse homem tinha três filhas, na qual uma delas tinha síndrome de down. Como é que você pode pegar um problema desse? Só que pra mim, ela não é um problema. Eu era uma mulher muito agitada, ansiosa e com a Letícia, eu tive que parar, andar um pouquinho na marcha a ré pra poder acompanhar o ritmo dela.

Quando a Letícia chega numa festinha, algumas mães recolhem seus filhos, isso é muito triste, isso é deprimente, as pessoas ainda pensarem que uma criança porque vim... nós temos cinco dedos na mão e os cinco são diferentes, então, todos nós somos diferentes e a gente tem que aprender a lidar com essas diferenças.

Mesmo não parindo um filho especial, a gente pode amá-lo com todo o amor da mesma forma que a gente ama os nossos que saíram de dentro da gente.

Ao final do depoimento, Letícia surge e abraça a mulher anônima.

Na mesma semana, no capítulo 29, que foi ao ar em 11.8.2006, aparece na tela uma menina com síndrome de down e sotaque americano que dá o seu relato pessoal sobre tudo o que pode fazer e o quanto gosta de respeito:

Eu nasceu aqui no Rio de Janeiro, eu fiquei no Califórnia, no Estados Unidos, muito tempo porque eu mora lá toda a minha vida. Oh, e eu tinha uma ginástica que eu fiz muito tempo e natação e eu ganhei três medal do natação e basquete e eu gosto muito da astrologia e tocar bateria e eu toquei bateria muitos anos.

Sente muito triste que alguém me encarar e fi... com olhos fixos em mim e eu não gosto disso, não. Eu sou igual a todo mundo, eu acho muito bom. Se alguém não respeita pra mim, eu senti muito triste, mas quando pessoas respeita, eu acho muito bom isso e faz muito bem no meu coração.

Eu tô feliz, eu estou feliz da vida. Eu gosto de ficar aqui no Rio.

A montagem por similaridade que busca o pólo do contraste exhibe, primeiro, a trama na qual Marta doa a neta com necessidades especiais e, logo a seguir, depoimentos que mostram a atitude contrária na vida real e a capacidade de ter uma vida normal pelos portadores da síndrome de down gera um confronto, um conflito e condena a opção da personagem. É assim que os relatos da vida real passam a atuar como a voz da consciência, portavozes da moral e dos bons costumes. A montagem atua como a tela desse confronto, organizado essencialmente pela construção de um espaço dedicado à ficção e outro à realidade.

Isso não quer dizer que a intenção dos narradores anônimos, ao conceder suas entrevistas, tenha sido originalmente reprová essa ou aquela atitude de quem quer que seja. O que realiza a idéia da existência de um modo politicamente correto de proceder diante da situação de ver-se responsável por uma criança especial não é a fala dessas pessoas, pois os narradores apenas relatam experiências pessoais, compartilham situações vivenciadas e pontos

de vista. O que condena a atitude de transferir a guarda da criança para outrem é a montagem realizada pela televisão num processo que extrai um pequeno trecho, uma ínfima parte da entrevista total concedida pelo narrador anônimo e cola esse recorte num contexto bem diferente.

Seja como for, na telenovela, se a montagem por similaridade, no pólo da semelhança, procura realçar as semelhanças entre a vida real e a vida midiática com a adequação de cenários, figurinos e modos de compor os personagens; a montagem por similaridade, no pólo do contraste, permite o diálogo entre textos ricos em indicialidade, portanto, legitimados como fragmentos da vida real e a ficção no interior de um texto mais amplo, o capítulo do dia.

No entanto, nos dois casos, a fidedignidade entre o que é exibido na telinha e o que ocorre no cotidiano do público se transforma em ferramenta para conquistar credibilidade e disputar mercado.

2.5. Montar para conquistar credibilidade

A montagem na telenovela *Páginas da Vida* serve às funções da comunicação de massa, ou seja, entretém enquanto reitera normas sociais e procura convencer o público sobre a veracidade do pensamento que constrói. Então, os valores morais exibidos na telinha não provêm diretamente dos entrevistados, mas fazem parte do senso comum, fortalecido pela atuação dos profissionais da TV que seleciona, recorta e cola, monta trechos das falas gravadas de modo a compor um discurso diferente do original. Afinal, ainda que haja um esforço para que o conteúdo se mantenha, a própria natureza do processo de montagem já altera o que foi dito, ouvido e visto, pois a sua forma de atuação, extrair fragmentos da vida e reorganizá-los na vida midiática, disso se encarrega. Passa a existir, assim, um novo discurso que, muitas vezes, aproveita os bons sentimentos demonstrados pelos narradores para compor um coro à ordem estabelecida:

“Com bons sentimentos, dizia Gide, faz-se má literatura”, mas, com bons sentimentos, “faz-se índice de audiência”. Seria preciso refletir sobre o moralismo das pessoas de televisão: frequentemente cínicas, proferem palavras de um conformismo moral absolutamente prodigioso. Nossos apresentadores de jornais televisivos, nossos animadores de debates, nossos comentaristas esportivos tornaram-se pequenos diretores de consciência que se fazem, sem ter de forçar muito, os porta-vozes de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, que dizem “o que se deve pensar” sobre o que chamam de “os problemas de sociedade”, as agressões nos subúrbios ou a violência na escola. A mesma coisa é verdade no domínio da arte e da literatura: os mais conhecidos dos programas ditos literários servem – e de maneira cada vez mais servil – aos valores estabelecidos, ao conformismo e ao academicismo, ou aos valores do mercado. (Bourdieu, 1997: 64-65)

A montagem mediativa possui, em si mesma, um caráter conceitual e ensaístico a partir do qual é possível a construção de idéias, a formulação de modos de ver o mundo, conceitos e valores por quem dela se utiliza. Para tanto, o processo inclui um movimento no eixo da seleção, no qual ocorre a escolha de trechos específicos dentre tudo o que foi dito pelo narrador anônimo durante a entrevista, um princípio que, na televisão em geral, está diretamente ligado à busca do sensacional, do espetacular (Bourdieu, 1997: 25). Ou seja, dentre tudo o que o narrador possa ter dito, o universo televisivo selecionará justamente o que possa ser considerado formidável, exótico, algo capaz de emocionar ou escandalizar, dificilmente algo capaz de levar à reflexão.

Tal montagem também inclui um movimento no eixo da combinação, no qual os trechos selecionados são reunidos e estruturados numa certa sucessão. Nos depoimentos de *Páginas da Vida*, assim como os trechos dos relatos são encadeados entre si, eles também são alinhavados à performance dos atores, o que gera uma sequência. E essa sequência, tanto na escolha dos trechos que a compõem, quanto no encadeamento entre eles e em relação à trama desenvolvida pelo autor da telenovela é a expressão de um pensamento.

Portanto, as operações de seleção e combinação não podem ser consideradas aleatórias, mas realizadas de forma planejada. Tais operações correspondem a etapas de feitura, fabricação de idéias em linguagem

audiovisual que, em *Páginas da Vida*, alinhavam duas atitudes, expressões de dois comportamentos possíveis: a atitude da personagem Marta e a atitude da mulher na vida real. O contraste dessas duas atitudes cria um conflito, o julgamento das partes envolvidas e transmite a mensagem de que a ação da personagem é reprovável. Então, ao invés de apenas veicular a performance do ator ou a fala de alguém do povo logo a seguir, o processo de montagem confronta dois modos de encarar a realidade e veicula a opinião de que a atitude tomada pela mulher na vida real é mais desejável do que a solução da personagem.

É assim que a telenovela transforma histórias de vida em peças publicitárias e deflagra uma campanha de conscientização específica sobre a síndrome de down, campanha que funciona como ação de responsabilidade social para a empresa que a produz e veicula, campanha que visa desencadear um comportamento específico no público, o direcionamento, o controle, efeito típico dos sistemas de comunicação de massa.

Porém, nem sempre o que aparece nesses recortes, fragmentos de histórias de vida, exhibe o politicamente correto. No depoimento que foi ao ar no sábado, dia 15.7.2006, capítulo 6 de *Páginas da Vida*, uma senhora de 68 anos, que teve 17 filhos, posteriormente identificada pela imprensa como Nelly da Conceição, descreve o seu primeiro orgasmo aos 45:

Esse negócio de, das pessoas dizer que tem que gozar junto, mais no popular tem que gozar junto, que é isso que faz neném, não sei que, é tudo mentira porque eu fiquei dos meus 14 aos meus 45 anos sem saber o que era isso, pra mim era tudo normal, o homem terminava, eu terminava também.

Só que aos 45 anos eu ganhei, eu fazia coleção dos discos de Roberto Carlos e eu ganhei um LP que tinha a música “Côncavo e convexo”, não sei se saiu direito, “Côncavo e convexo”, então, eu botei na vitrola, aquelas antiga e fui dormir. E simplesmente, gente, quando eu acordei, eu estava com a perna suspensa e a calcinha na mão e toda babada. Aí foi que eu comecei comentar com as amigas, aí falou assim “pôxa, você gozou”, aí que eu vim saber o que era o gozo.

Moral da história, eu sou uma pessoa com 68 anos que o homem pra mim não faz falta, eu mesmo dou o meu jeito.

A polêmica gerada pela exibição desse depoimento levou a emissora de televisão a emitir nota oficial, na qual avaliava ter ocorrido excesso e afirmava que os depoimentos passariam a ser acompanhados de perto por seu Controle de Qualidade:

A TV Globo reconhece que houve um excesso e a direção da empresa solicitou que, a partir de agora, todos os depoimentos sejam acompanhados de perto pela área de Controle de Qualidade. (Folha de São Paulo, 17.7.2006)

Na vida privada, o depoimento de Nelly, moradora do município de São João de Meriti, no estado do Rio de Janeiro, levou-a a perder o emprego de oito anos como empregada doméstica e babá numa casa em Laranjeiras, no município do Rio de Janeiro, 13 dias após a sua veiculação na telenovela. Em 29.8.2006, durante entrevista no programa *A tarde é sua* da RedeTV!, Nelly falou sobre o seu depoimento e consequente desemprego, ela foi contratada no ar pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense.

“Eu tinha uma vida muito tranquila, nunca dependi de ninguém, agora perdi o emprego por causa disso e minhas contas estão todas atrasadas, nunca passei por isso. Eu dei um depoimento de uma hora e eles exibiram essa parte, eu não sabia que iria dar essa confusão”, disse ela. (O fuxico, 29.8.2006)

Desde então, os depoimentos sobre relacionamentos e sexualidade dão lugar àqueles que se detêm sobre outras edificantes *páginas da vida* dos personagens: histórias que retratam o pai que perde o filho num acidente dois dias depois do Natal, depoimento que vai ao ar no capítulo 23, em 4.8.2006, quando a personagem Nanda, vivida pela atriz Fernanda Vasconcellos, morre após ser atropelada. Da mesma forma, são veiculados os relatos da mãe que perde o filho com Aids no capítulo 34, em 17.8.2006 e da mãe que fala sobre a quimioterapia do filho pequeno e sua cura no capítulo 36, no dia 19.8.2006, assim como o relato do homem que fala sobre alcoolismo no capítulo 43, em

26.8.2006, quando o personagem Bira, interpretado por Eduardo Lago, é encontrado bêbado na rua pela filha Marina, papel da atriz Marjorie Estiano. Daí, ao lado da campanha para combater o preconceito contra a síndrome de down, enredo central da telenovela, surgem outras campanhas como a conscientização sobre os riscos do alcoolismo.

Conscientização que, nas vozes de narradores anônimos, pode ser traduzida como comentários que lembram as ponderações do antigo coro grego. Assim como a trama da telenovela se desenvolve na tela, tanto quanto o enredo da peça era exibido no teatro grego, anônimos contam experiências pessoais de modo a conscientizar o público sobre o comportamento mais adequado diante de determinadas questões sociais, psicológicas, morais. Na telenovela, existe um movimento similar à atuação do coro grego que faz intervenções durante a encenação da peça, tendo como intenção comentar as ações de seus protagonistas.

Em *Páginas da Vida*, uma das campanhas de conscientização que causam maior impacto na opinião pública é, sem dúvida, a exibição da violência urbana. No capítulo 200, que vai ao ar no dia 27.02.2007, os atores representam o incêndio de um ônibus de viagem por bandidos, no qual a personagem Gabriela, vivida por Carolina Oliveira, consegue se salvar, mas sua mãe Angélica, encenada por Cláudia Mauro, não sai a tempo do ônibus e morre queimada. Trata-se da simulação de um acontecimento real, no dia 28.12.2006, o ônibus 6011 da Viação Itapemirim, que vai de Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, para São Paulo, é abordado por assaltantes ao passar pelo Rio de Janeiro. Os criminosos incendiam o veículo com os passageiros dentro, são vários mortos e feridos. A violência choca o Brasil.

Ao final do capítulo, é exibido o depoimento dos pais de João Hélio Fernandes, o menino de seis anos morto durante um assalto no Rio de Janeiro. É mais um caso que comove o país.



Mãe: No dia 7 de fevereiro, eu fui levar os meus dois filhos pra fazer evangelização, como toda quarta-feira. Eu fui sozinha porque o meu marido não podia ir comigo. Na volta, eu fui abordada e, nesse assalto, arrastaram o meu filho, preso ao cinto de segurança, por 7 quilômetros.

Eu queria ter poderes, poderes de super-herói mesmo, de poder levantar vô e tirar meu filho daquela situação. Eu corri, corri com a minha filha, mas eu sabia que ali o fim dele já tava traçado.

Pai: No dia que aconteceu essa brutalidade, durante o dia foi um dia até atípico, né? Ele fazia futebol de salão e, nesse dia, eu tive que resolver um problema exatamente do lado do clube. Como eu tava aguardando uma pessoa chegar, eu resolvi assisti-lo.

Ele marcou um gol durante o jogo, ele fez um gol, até o professor falou que pela primeira vez ele fez um gol durante o jogo, né?

E eu tenho certeza que naquele momento que eu vibrei junto com ele, que eu participei, todo pai que estiver me assistindo agora vai tá sentindo a minha dor, como é acompanhar o filho no futebol, vibrar com ele, participar, ser pai acima de tudo. Então, esse momento vai ficar, vai ficar marcado, como todos os outros, pra sempre. Essa despedida. Essa foi a nossa despedida. Através de um crime brutal.

Pai, abraçado à mãe: Eu queria saber quantos mais Joões vão ser preciso ser sacrificados para que o país mude, quantos, quantos precisam? E aí, não vamos fazer nada diante de tanta violência?

Em silêncio, entra a foto do pequeno João Hélio. Na sequência, a vinheta de fechamento e os créditos de *Páginas da Vida*, nesse dia, também são exibidos em silêncio, o que funciona como um instante de reflexão para o telespectador responder à pergunta do pai: “*E aí, não vamos fazer nada diante de tanta violência?*” Na primeira pessoa do plural, o questionamento inclui o público na ação. O depoimento não se limita mais a retratar um acontecimento real, mas conclama a sociedade a posicionar-se diante do fato, ele intervém na realidade, a pergunta do pai ecoa a manchete de capa da Revista Veja de 14.02.2007: “*...não vamos fazer nada?*”

Os pais de João Hélio não são somente os protagonistas de uma tragédia pessoal, mas espelham a tragédia do povo brasileiro que convive com a violência cada vez mais intensa no dia-a-dia. Por isso, a sua aparição na telenovela do horário nobre, poucos dias após a morte do filho, toca a consciência de quem os assiste. É o coro grego no lugar do entretenimento.

É claro que o assassinato brutal de uma criança de seis anos, arrastada pelas ruas do Rio de Janeiro ao ficar presa no cinto de segurança sem conseguir sair do carro da mãe, roubado por bandidos, choca qualquer ser humano. Ainda mais quando se sabe que os criminosos chegaram a dirigir em ziguezague para se livrar do menino, mesmo quando motoristas e motociclistas buzonavam e piscavam os faróis para alertá-los que a criança era puxada pelo carro (O Estado de São Paulo, 09.02.2007).

No entanto, é possível verificar como a montagem canaliza a indignação do país diante de acontecimentos como a queima do ônibus 6011 e o caso João Hélio para veicular a opinião de quem faz a telenovela. Exibir, no mesmo capítulo, a simulação dos acontecimentos com o ônibus 6011 e, logo a seguir, a fala dos pais de João Hélio é, sem dúvida, uma forma de veicular um pensamento, uma opinião, o que não gera obrigatoriamente conscientização, mas um desabafo que nem sempre é seguido das ações necessárias para que a situação de violência no país seja alterada.

Aliás, a campanha contra a violência, veiculada em *Páginas da Vida*, vai além desse capítulo. Na semana em que o testemunho dos pais de João Hélio

é exibido, a campanha já começa no capítulo anterior, veiculado em 26.02.2007, quando a queima do ônibus é anunciada nas cenas dos próximos capítulos e, logo a seguir, é exibido o depoimento do noivo de uma passageira ferida no episódio:



Eu sou o namorado da Beatriz Furtado, a modelo que tava no ônibus que foi incendiado no dia 28 de dezembro.

A gente já tá junto há oito anos.

Colocaram fogo na entrada do ônibus, as pessoas não sabiam como sair do ônibus, que o ônibus era lacrado porque tinha ar condicionado.

Ela conseguiu sair pela janela a hora que a janela estourou com o calor do fogo. E ela, nessa altura do campeonato, já tinha se queimado bastante e muita gente, inclusive não conseguiu sair do ônibus que já estava tomado por fumaça.

Quando ela chegou no hospital, os médicos disseram que ela tinha 30% de chance de sobrevivência.

Ela queimou muito as mãos, queimou um pouco o rosto, queimou bastante as costas.

É surreal ouvir ela contando essa história, parece uma cena de terrorismo. É surpreendente saber que isso aconteceu aqui no Brasil.

Eu fiquei pasmo com a falta de assistência do Estado, a falta de assistência, a falta de comprometimento da própria empresa de ônibus.

Ela me pergunta muito, inclusive, e agora como que vai ser, como que vai ser sair na rua?

Ela tá se recuperando, graças a Deus, acredito que em breve ela vai tá em casa e a gente vai tá se casando em setembro, tendo filhos e realizando tudo que a gente sempre quis e acredito que os nossos filhos vão, vão encontrar um Brasil muito mais justo, muito menos violento e com muita paz.

Já no capítulo 201, imediatamente posterior, veiculado em 28.02.2007, é transmitido o depoimento da mãe do rapaz trabalhador, morto por policiais ao sair de casa à noite para pegar um táxi e socorrer o pai, outro acontecimento que choca e comove o Brasil:



Fui casada 37 anos, tive três filhos. Quando a mais nova tava com 14 anos, eu tive o Bruno. Quando o pai ficou doente, sempre o Bruno é que ia.

No dia 3 de novembro, quando foi pro lado de umas meio-dia, o pai começou a passar mal de novo, pegou o pai no colo, que a minha casa é segundo andar, desceu, botou na cadeira de roda. Falou “Mãe, vai levando ele a pé que eu vou lá pegar um táxi.” Ele pegou a moto, naquilo que ele tava chamando o táxi que o táxi parou, que ele pediu que era pra socorrer o pai, surgiu lá um... uns policial que não deram tempo dele, ele ainda falou “Eu vim buscar socorro pro meu pai!”, ainda levantou os braços pra cima, ele tava só de shorts, tava até descalço. A polícia não quis, disse que pensou que ele tava sequestrando o táxi. Deram logo um tiro, um no queixo e outro no peito. E ele ainda levantou a mão “Tô socorrendo o meu pai!”

Quando eles vieram e que olharam o que que eles tinha feito, já era tarde demais.

E o meu marido também morreu quase nas mesmas horas.

Ele ainda falou assim “Mãe, meu pai tá doente, olha, eu é que vou tomar conta da senhora. Eu disse ‘É, agora é só eu e você, você e eu.’”

Ao serem montados na telenovela, no contexto da reconstituição da queima do ônibus 6011, esses três depoimentos espelham acontecimentos específicos da vida real, atestam o panorama de violência das grandes cidades

brasileiras, assim como a revolta do público diante de crueldades como a morte do menino João Hélio. Ecoando a manchete de capa da Veja, a mãe de Bruno pergunta “*Será que isso vai continuar? Hoje foi com meu filho, amanhã vai ser com outros. Quando que isso vai terminar?*”, ela quer saber se ninguém vai fazer nada. Mas quem faz essa pergunta é, na verdade, a telenovela, pois é nesse formato televisivo que esses depoimentos e a encenação do acontecido com o ônibus 6011 são veiculados.

A telenovela exhibe, portanto, o pedido por justiça da população brasileira na vida real, pois em todos os casos a resposta das autoridades parece demorar demais e a punição soa muito branda. Um dos bandidos que arrastaram João Hélio, no asfalto por 7 quilômetros na zona norte do Rio de Janeiro, era menor de idade e sua pena, educativa, seria muito suave diante de seus atos. Mas a telenovela também persuade ao montar depoimentos como esses, pois, ainda que a violência urbana não diminua, a sua exibição nesses termos conquista credibilidade.

2.6. A biografia da tela

Os depoimentos de *Páginas da Vida* abordam o microcosmo do cotidiano, terreno fértil para a telenovela que se preocupa em contar a pequena história diária, na qual o público reconhece muito mais a sua realidade do que nos programas jornalísticos:

enquanto os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver. Enquanto, nos noticiários, o vedetismo político ou farsesco se faz passar por realidade escamoteada pela empobrecida e *dramática* realidade que vivemos –, nas telenovelas, nas dramatizações semanais, é onde se faz possível representar a história (com minúscula) do que acontece, suas misturas de pesadelo com milagres, as hibridações de sua transformação e de seus anacronismos, as ortodoxias de sua modernização e os

desvios de sua modernidade. (Martín-Barbero e Rey, 2004: 161, grifo dos autores)

Portanto, na televisão, é justamente na telenovela, onde fragmentos do dia-a-dia costumam ser encontrados, ainda que de modo ficcionalizado, que os depoimentos de pessoas anônimas levam o método etnográfico a ser modelizado com intensidade, uma vez que tanto a telenovela, quanto a etnografia buscam a vida diária e a pequena história.

De qualquer modo e a despeito de questões morais, preconceito e conscientização sobre problemas sociais e dificuldades pessoais; do ponto de vista da linguagem televisiva, o que se observa na montagem entre a performance dos personagens e os depoimentos é a formulação de opiniões e conceitos, opiniões e conceitos que, apoiados em trechos de histórias de vida deslocadas e utilizadas como argumentos, criam a atmosfera ideal para a transmissão de uma escala de valores. Consideradas em seus respectivos contextos, a performance dos atores e as histórias de vida dos narradores anônimos podem ser compreendidas como objetos isolados com significados pontuais, mas, ao serem combinadas, ou melhor, montadas, têm suas fronteiras diluídas e geram um produto, um resultado final que nada mais é do que persuasão:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. (...) Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries *intelectuais*. (Eisenstein, 2000: 151, grifos do autor)

Nos primeiros capítulos de *Páginas da Vida*, as fronteiras entre o final do capítulo e o início do depoimento eram demarcadas por uma vinheta

puramente sonora: o início da música *Wave* de Tom Jobim, *Vou te contar...*, soava no intervalo entre esses dois espaços. No decorrer da telenovela, essa vinheta foi aprimorada e passou a contar com uma disposição de quadros que inclui a última cena do capítulo do dia e as cenas do próximo capítulo. Desse modo, o espaço da ficção e o espaço da realidade também foram delimitados visualmente, porém, ainda assim, as fronteiras entre os dois espaços ainda não são claras à recepção que, muitas vezes, termina por realizar uma fusão entre ambos, elaborando-os em linearidade.

Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (Eisenstein, 2002: 14)

Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno. (Eisenstein, 2002: 15)

Esse traço da recepção é utilizado na montagem para interligar tomadas, cenas, sequências e dar ritmo ao audiovisual, enquanto são construídos conceitos, pensamentos. Em *Páginas da Vida*, as fronteiras entre a performance dos atores e o depoimento dos narradores anônimos, mesmo com a introdução e o aprimoramento da vinheta de passagem, são mescladas pela recepção e geram um argumento difícil de ser refutado. Um argumento em linguagem audiovisual que por vezes é justificado como fórmula pedagógica para conscientização do público sobre problemas sociais e experiências cotidianas. Mas, num sistema de comunicação de massa como a televisão, com fortes características persuasivas, a abordagem possivelmente

pedagógica se perde, revelando-se mais uma vez como controle e direcionamento da opinião pública.

É assim que, no contexto televisivo, as histórias de vida, recortadas da vida cotidiana e traduzidas em vida midiática, deixam de biografar seus narradores e passam a biografar a própria TV. Elas migram da pequena história de pessoas anônimas para a Grande História dos mecanismos de funcionamento da televisão. Ao combinar e montar a pequena história no horário nobre da telenovela, a televisão se autobiografa e revela o modo de pensar e agir dos sistemas de comunicação de massa, sistemas que buscam a persuasão através da montagem o mais atraente possível.

Miss Lejeune escreveu, no London Observer, que Janela Indiscreta era um filme "horrível", porque havia um sujeito que olhava o tempo todo pela janela.

Acho que não deveria ter escrito que era horrível. Sim, o homem era um voyeur, mas será que não somos todos voyeurs?

Alfred Hitchcock

3

Big Brother Brasil, o *reality show*

3.1. Reality TV

A televisão vai adentrar a sua casa, vai revirar a sua vida em busca de algo para exibir na telinha. Logo mais, à noite, no horário nobre, a sua história de vida, a sua imagem será transmitida a milhões de pessoas e todo mundo vai saber por um instante, ainda que pequeno, ainda que passageiro, quem é você. Todo mundo vai saber por alguns minutos que você existe, a sua família existe, a sua casa consta no mapa. Todo mundo vai saber que você é real e mais, que a TV é para valer, ela transmite o real ao mostrar *gente como a gente*, o nosso cotidiano. Portanto, a televisão só pode ser digna de crédito, merece a nossa atenção e precisa ser assistida.

Esse é o objetivo que move grande parte da produção televisiva, tornar o sistema de comunicação chamado *televisão* confiável aos olhos do público para, como mídia doméstica que adentra a moradia de tantos telespectadores diariamente, não ter seus aparelhos desligados ou relegados ao esquecimento. Então, é preciso encontrar lugar na vida privada e rotineira dos telespectadores, é necessário se aproximar do público, criar laços, estabelecer uma relação íntima e cotidiana com cada um para garantir audiência e realizar-se como sistema de comunicação. Essa é uma exigência própria do sistema, uma necessidade que o caracteriza e configura enquanto meio.

Nesse contexto, são inúmeras as estratégias de aproximação criadas pela televisão. Se, em certa etapa de seu desenvolvimento, ela procurou

espelhar o cotidiano vivenciado pelo público, agora vai além, quer trazê-lo para dentro da máquina, para o interior da programação como marca de veracidade. Trata-se de uma estratégia na qual o referente, o mundo sensível e real, o mundo do vivido se torna o grande protagonista da TV, ele é o personagem principal e estrutura essa forma de televisão que tem sido denominada como *reality TV*, a TV realidade.

A *reality TV* é uma variedade da programação factual popular que influencia os mais diversos formatos televisivos. Embora o formato mais associado à *reality TV* seja o *reality show*, ela não se restringe a ele e transporta, para a programação em geral, estilos e técnicas que visam torná-la mais e mais *real*. Daí a referencialização da produção televisiva como um todo, pois se busca um efeito de máxima realidade no que é veiculado, o que leva à simulação.

Além dos *reality shows*, são exemplos de *reality TV* na televisão brasileira: *Domingão do Faustão* (TV Globo), *Domingo Legal* (Sbt) e programas de auditório similares ao exibirem as *pegadinhas*, pois utilizam a câmera escondida; *Linha Direta* (TV Globo) que reconstitui crimes que ocorreram na vida real; *Pânico na TV* (Rede TV!) ao criar performances que intervêm em acontecimentos reais; *Casos de Família* (Sbt), *talkshow* com pessoas anônimas, parentes e amigos e coloca no ar a terapia em grupo; *O Programa da Márcia* (TV Bandeirantes) ao colocar o polígrafo em cônjuges para identificar traições conjugais; *Páginas da Vida* (TV Globo), telenovela que insere depoimentos de pessoas comuns ao final de cada capítulo; *Caldeirão do Huck* (TV Globo) ao reformar a casa ou recuperar o carro de alguém da vida real; *Retrato Falado*, quadro do *Fantástico* (TV Globo), que reproduz com humor as experiências de mulheres anônimas.

Dada essa diversidade de formatos que a *reality TV* tem contagiado, há dificuldades para enquadrá-la em determinada categoria:

The category of reality TV is commonly used to describe a range of popular factual programming. There are a variety of styles and techniques associated with reality TV, such as non-

professional actors, unscripted dialogue, surveillance footage, hand-held cameras, seeing events unfold as they are happening in front of the camera. However, the treatment of “reality” in reality programming has changed as the genre has developed over the past decade. In the early stages of the genre, reality TV was associated with on-scene footage of law and order, or emergency services. More recently, reality TV is associated with anything and everything, from people to pets, from birth to death. So, how do we categorise this diverse genre? (Hill, 2007: 41)

O que caracteriza um programa ou quadro televisivo como *reality TV* não é propriamente o seu formato, mas a utilização de elementos de linguagem que enfatizam o referente e geram simulações que aproximam a ficção e a realidade. Essa é a essência da *reality TV*, o destaque dado ao referente, o que o coloca como a menina dos olhos da televisão. Enquanto outros modos de fazer TV respeitam limites entre o mundo vivido e o mundo midiático, a *reality TV* procura fundi-los.

O processo que enfatiza o referente e procura fundir os acontecimentos exibidos na telinha e os acontecimentos da vida real, como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem, configura-se como simulação. E esse processo se estabelece como um conjunto de técnicas e recursos empregados na produção televisiva que incluem a câmera escondida; a participação de pessoas anônimas na programação ao vivo; a inserção de depoimentos, entrevistas e imagens de pessoas anônimas em programas e quadros geralmente associados à ficção; a participação e a inserção de depoimentos, entrevistas e imagens de celebridades que exploram o seu lado de pessoa comum; a reconstituição de fatos reais; a exibição do *antes-e-depois*; a observação do cotidiano ou das reações de pessoas reais; a intervenção em acontecimentos reais através de performances; entre outros.

Por um lado, o processo de simulação se deve a fatores econômico-financeiros: “*Reality programming provides a cheap alternative to drama.*” (Hill, 2007: 6). De fato, é mais barato produzir programas que contem com a participação de pessoas anônimas do que celebridades, pois as primeiras se

dispõem a aparecer na TV até mesmo sem receber qualquer remuneração ou, quando muito, fazem-no em troca de um cachê simbólico diante das cifras astronômicas pagas às estrelas de televisão. Também é mais econômico para as emissoras utilizarem formatos que não requeiram cenários e figurinos dispendiosos, assim como o trabalho de profissionais muito especializados, caso dos roteiristas.

Por outro lado, é preciso considerar o interesse manifestado pelo público, afinal, agradá-lo significa audiência. Há, realmente, um voyeurismo midiático do telespectador, uma vontade de entrever pelos vãos das cortinas, olhar pelas frestas de portas e janelas, observar a vida alheia através do buraco da fechadura. É uma fascinação pelo outro que a TV tem canalizado na programação diária, uma isca que prende a atenção do telespectador. Afinal, o voyeurismo midiático é uma prática na qual o indivíduo encontra *prazer* na observação da vida privada alheia.

No entanto, essa forma de voyeurismo se diferencia da prática voyeur descrita pela psicologia, na qual o prazer, que o indivíduo encontra na observação do outro, é sexual. A utilização televisiva instiga a curiosidade em outro sentido, leva o indivíduo a buscar o que se passa na privacidade de outras pessoas, outras casas, outros estilos de vida. Assim, são coletados hábitos, histórias e comportamentos, formas de fazer e viver do outro que prendem a atenção do público.

Mas tal utilização também indica o quanto a televisão é muito mais do que a telinha que emite imagens do cotidiano para um público que as recebe passivamente. Com a *reality TV*, a televisão revela outra face, o olho superpoderoso que vasculha o que se passa no espaço da vida privada e transporta o que encontra para o espaço da mídia. Então, a TV não opera apenas como emissora da programação, mas ao mesmo tempo como receptora, pois capta a vida diária do público enquanto texto vivido e lhe devolve o que encontrou como texto midiático.

Ou seja, a TV se propõe a colher textos que fazem parte do mundo vivido, desmontá-los, selecionar partes impregnadas de referencialidade e

utilizá-las para elaborar outros textos que irão compor a sua programação. Nessa pretensão, ela faz de si mesma um texto que se estrutura pelo processo de montagem, um texto que nada mais é do que a tradução entre o texto do mundo vivido e o texto do mundo midiático. E essa modelização, operada pela montagem, desorganiza o vivenciado e reorganiza-o novamente segundo a linguagem televisiva.

A televisão atua como uma janela indiscreta, cuja vidraça se acomoda na tela de cristal que capta a realidade e exhibe o mundo da mídia. Um mundo que traduz a vida cotidiana em espetáculo e expõe o espaço da vida privada de milhares de anônimos a milhões de curiosos, no qual milhares de anônimos representam milhões de curiosos, pois anônimos são curiosos e curiosos, anônimos. Portanto, o público assiste na telinha a si mesmo, trata-se de uma auto-curiosidade que cria um mundo capaz de conferir legitimidade à TV enquanto sistema de comunicação.

Na verdade, nada mais adequado. Afinal, se a TV é uma mídia doméstica, exhibir a vida privada, o que se passa na esfera doméstica, torna-se pauta obrigatória. Então, o espaço da vida privada, comumente preservado do olhar de estranhos, funde-se ao espaço da vida pública para alcançar o patamar de vedete televisiva, transforma-se em espaço privado-público e passa a ser exibido como o carro-chefe da programação.

Mas o que é a exibição desse espaço em rede nacional de TV a não ser a simulação em andamento? E o que é a simulação a não ser o diálogo entre os sistemas de comunicação e a linguagem etnográfica?

Dados etnográficos são captados por câmeras superpoderosas que devassam a privacidade alheia e são reconfigurados na telinha segundo outra forma de conceber a realidade, a forma dos sistemas de comunicação. Há, portanto, uma semiose entre os dados etnográficos quando utilizados pela etnografia e os mesmos dados quando inseridos num sistema como a televisão. São duas modelizações diferentes que respondem aos olhares da etnografia e da comunicação, duas visões diferenciadas sobre o mundo.

Entrever pelos vãos das cortinas, olhar pelas frestas da janela, observar através do buraco da fechadura são atos associados à dinâmica do processo de referencialização. E são todos, sem exceção, atos invasivos, proibidos que seduzem o público pela bisbilhotice. Assim se constrói o voyeurismo midiático, que procura manter a atenção do público neste ou naquele texto de cultura, tendo em vista a variedade absurda de opções e estímulos para mudar de canal, abandonar o texto inicial e mergulhar em outros. É nesse panorama que um dos traços mais significativos da *reality TV*, a exibição da privacidade, ocupa espaço na mídia.

Há uma mudança profunda na noção de privacidade dos tempos atuais. Formada no século XIX e preservada durante grande parte do século XX, a idéia de privacidade nesse período se apóia no resguardo da vida doméstica a todo custo, daí, evitar a exposição em público do que se passa na vida privada se tornar um verdadeiro preceito a ser seguido. Mas, no final do século XX e início do XXI, essa visão é alterada, pois o reconhecimento social passa a ser obtido pela visibilidade. É preciso se fazer ver para ser considerado e, para tanto, não há mais qualquer pudor em expor os detalhes da vida privada, particularidades da vida pessoal. A privacidade deixa a clausura e é colocada à vista de todos. Quanto maior a exposição da vida privada, maior a visibilidade. Quanto maior a visibilidade, maior a inserção social.

E, numa cultura onde os sistemas de comunicação possuem papel preponderante, onde encontrar a maior visibilidade possível se não na mídia? Numa era onde a comunicação modeliza o mundo, o maior reconhecimento possível só pode ser encontrado no espaço midiático, o espaço que transforma a vida privada em vida pública através da superexposição, o espaço que dá visibilidade ao anônimo ao exibi-lo como celebridade. Essa é a expectativa de milhões de anônimos que se postam diante dos aparelhos de TV todos os dias, aparecer na televisão e ser reconhecido em meio à multidão invisível. O exibicionismo midiático é alimentado pela necessidade de reconhecimento.

Mas, para tanto, é preciso devassar a vida privada. E nada melhor do que acompanhar a rotina, o dia-a-dia alheio, pois os atos cotidianos do outro revelam o mundo individual. Não é à toa que a exposição da privacidade

explora os modos de viver e fazer de outras casas, outras famílias. No entanto, esses modos de viver e fazer são exatamente o que os etnógrafos buscam observar, é uma estrutura própria da linguagem etnográfica utilizada para recolher dados em campo que, nos sistemas de comunicação, passa a captar os detalhes da vida pessoal, dos anônimos que vivenciam a cultura midiática, para dar-lhes uma dimensão desmedida na telinha.

Seja como for, é bem verdade que a rotina do outro, tanto quanto o dia-a-dia de quem o observa são repetitivos. Aliás, se existe algo marcado ao extremo pela repetição, só pode ser o cotidiano: acordar, trabalhar, comer, dormir, deslocar-se, tomar banho, lavar o rosto, lavar as mãos. Os atos cotidianos são reproduzidos sistematicamente e trazem consigo o enfado, uma espécie de cansaço e desinteresse dada a falta de novidade. Espiar pode ser sedutor, mas espreitar a insistência, ainda mais na televisão, é enfadonho.

Será que o público quer assistir a um cotidiano tão tedioso quanto o próprio? Espiar pode ser atrativo, mas apenas se for capaz de revelar a vida privada alheia com todos os detalhes escabrosos e chocantes que quebram a rotina. Esse é um viés muito utilizado na *reality TV*, advindo do jornalismo tablóide que não se restringe aos sistemas impressos, caso dos jornais tablóides tão populares no Reino Unido, mas que engloba uma categoria jornalística inteira. Como tal, o jornalismo tablóide contamina outros sistemas, inclusive os audiovisuais.

Desse modo, a vida privada não será apresentada ao público a partir do contexto no qual foi captada. Na TV, a exibição da vida privada estará condicionada à tradução, que opera através da montagem de fragmentos audiovisuais captados no mundo do vivido, é verdade, mas transformados em partículas compositoras de um produto destinado a conquistar audiência. E uma das fórmulas de sucesso mais conhecidas na televisão é, sem dúvida, o uso do jornalismo tablóide que ressalta a face escandalosa da vida diária.

Esse é um dos segredos da *reality TV* e pode ser detectado nos diversos formatos televisivos influenciados por ela, principalmente naquele que a distingue com maior clareza, o *reality show*. Afinal, se a *reality TV* contamina a

programação como um todo, é necessário considerar que esses formatos já existiam antes do advento dessa forma de televisão, no entanto, há um formato que nasce com ela e chega a identificá-la enquanto variedade da televisão factual popular, o *reality show*.

3.2. Reality show

Ainda que a *reality TV* influencie a programação como um todo, é preciso considerar que os formatos contagiados por ela já existiam antes do seu surgimento. No entanto, com o *reality show*, a dinâmica muda, trata-se de um formato elaborado no interior desse modo de fazer televisão e que não se restringe ao *gameshow*, pois esse tipo de programa, a exemplo da *reality TV*, também exibe um leque de opções.

Há *reality shows* que privilegiam a informação, outros dão mais atenção ao entretenimento, embora o formato sempre exiba uma mistura dessas duas vertentes. Tanto que, mesmo quando informa, o *reality* deve entreter e, quando entretém, informar. Trata-se do infoentretenimento (Hill, 2007), no qual programas e quadros televisivos, como o programa *Caldeirão do Huck* (TV Globo) com o quadro *Lata Velha* – que transforma o carro velho de um telespectador num carrão –, informam e entretêm o público ao mesmo tempo.

O *Lata Velha* não é um *game*, apesar de possuir elementos próprios do entretenimento. O que dá audiência ao programa é a transformação, o chamado *antes-e-depois*, ao mostrar como o carro era e como ficou, após um banho de loja nas oficinas parceiras do *Caldeirão do Huck*. Para o público, a transformação acontece passo a passo, progride cena a cena, enquanto são exibidas imagens que enfatizam a perícia dos profissionais especializados, as técnicas e estratégias empregadas para realizar o sonho do telespectador. É um show de tecnologia que entretém e, simultaneamente, informa o público sobre mecânica de automóveis, restauração, materiais, funilaria e pintura, história automobilística.

O componente lúdico se desloca para a corrida contra o tempo, pois os profissionais dispõem de apenas alguns dias para deixar um carro velho, uma verdadeira lata velha, impecável. Há o cuidado de restaurar o veículo, com peças e acessórios originais e não apenas consertá-lo. Outro traço do entretenimento nesse quadro é o mistério, o dono do carro não pode ver o veículo durante o processo, ele sequer imagina como o carro vai ficar. Daí, o ponto alto do quadro ser a exibição do resultado final: o veículo pronto no palco do programa de auditório, o motor roncando diante das câmeras e a emoção do feliz proprietário. É a espetacularização, o confronto entre o *antes* velho, emperrado e quebrado e o *depois* incrementado, empolgante e poderoso causa surpresa e animação, faz do carro, puro espetáculo.

No entanto, entre os *reality shows* com os mais elevados índices de audiência, estão mesmo os *gameshows*. Desenvolvidos, em grande parte, por empresas especializadas, eles são comercializados como fórmulas para as emissoras do mundo todo. As fórmulas estabelecem as regras e a dinâmica de funcionamento do jogo, prevêm premiações e punições, a participação ou não do público. São, portanto, prescrições gerais que identificam e diferenciam o programa de qualquer outro, mas conseguem ser flexíveis o suficiente para permitirem que as emissoras, compradoras dos direitos de exibição, realizem alterações para adaptá-las à cultura em que serão mostradas. Daí, ao chegarem a determinado país, as fórmulas sofrerem pequenas mudanças e gerarem versões diferenciadas.

As fórmulas de *gameshows* são muito variadas, mas sempre associam entretenimento a jogo, o que pressupõe a competição como eixo central. No Brasil, há *gameshows* que vão desde *O Aprendiz* (TV Record), versão brasileira do americano *The Apprentice*, do mesmo criador de *Survivor*, Mark Burnett, até o *Grande Perdedor* (Sbt), versão brasileira de *The Big Diet*; além de fórmulas como *Ídolos* (Sbt; TV Record) e *Astros* (Sbt), versões brasileiras do britânico *Idols*. *O Aprendiz* simula o mundo dos negócios: sob tensão, jovens profissionais devem cumprir tarefas da vida corporativa, o prêmio final será uma vaga de executivo com salário invejável. Em *O Grande Perdedor*, pessoas que estejam bem acima do peso precisam perder a maior quantidade de quilos

por semana. Já em *Ídolos* (Sbt; TV Record) e *Astros* (Sbt), garotos e garotas talentosos competem para se tornar *pop star*.

Em todos esses programas, a competição ocupa o lugar principal. Algumas vezes está direcionada para a performance organizacional (*O Aprendiz*), outras, depende do desempenho físico e biológico (*O Grande Perdedor*) ou do talento (*Ídolos; Astros*), no entanto, virtudes como a força de vontade e o esforço pessoal, muito valorizadas em provas e jogos esportivos, são sempre evidenciadas.

E a estrela maior não apenas dos *gameshows*, mas de todos os *reality*, dados os índices de audiência e o impacto midiático mundial, não foge à regra. O *Big Brother*, fórmula que no Brasil passou a ser conhecida como *Big Brother Brasil* ou, simplesmente, *BBB*, leva o conceito de jogo às últimas consequências. O jogo do Big Brother é a competição por um prêmio milionário, sem dúvida, mas também é a disputa pela fama, os participantes não competem apenas por dinheiro, mas por um lugar ao sol nos sistemas de comunicação. É a guerra pela visibilidade.

Também é o jogo entre voyeurismo e exibicionismo midiáticos, representação e autenticidade, o público se transforma em *voyeur* e detetive ao mesmo tempo. O público quer bisbilhotar a vida alheia, encontra prazer ao olhar pelo buraco da fechadura, o público quer espionar e apontar a falsidade, assistir e premiar a veracidade.

De fato, entre todos os *reality*, O Big Brother é o que mais explora o voyeurismo e o exibicionismo midiáticos, pois o maior atrativo do programa é exatamente esse, possibilitar ao público observar durante 24 horas por dia a rotina de um grupo de pessoas confinadas num estúdio televisivo chamado sugestivamente de *casa*. A idéia é vigiar, bisbilhotar, acompanhar a vida alheia sem trégua. Daí, o apresentador do BBB convidar repetidamente: "*Vamos dar uma espiadinha?!*"

Porém, no Big Brother, a bisbilhotice não é apenas uma forma de invadir a privacidade alheia. Ali, ela se transforma em jogo. Se a competição entre os participantes pelo prêmio milionário explora o relacionamento interpessoal, o

jogo entre os participantes e o público é outro. O público bisbilhota, o participante se mostra. O público é *voyeur*, o participante, exibicionista. Assim, as duas faces da mesma moeda, voyeurismo e exibicionismo midiáticos, são articuladas, pois quanto mais o participante for notado pelo público, maiores serão as suas chances de permanecer na disputa. É o jogo pela visibilidade.

Nesse contexto, observar o outro, identificar o quanto existe de realidade e ficção no que é exibido, tornar-se *voyeur* e assistir à performance do exibicionista numa *casa*, que representa a vida doméstica, são elementos que reforçam a idéia de invasão de privacidade. Na era de *hackers* e jogos digitais, esse é um apelo muito grande, invadir é um desafio e o ingrediente que todo jogo bom de verdade precisa ter. Vamos invadir, invadir a vida privada, invadir a vida do outro ainda que de forma simulada, mas vamos descobrir os segredos que o cotidiano guarda e transformar a própria vida em jogo.

É claro que existem outros *reality shows* que destacam o voyeurismo midiático, como *Troca de Família* (TV Record), baseado na fórmula *Trading Spouses* da emissora americana Fox. Durante uma semana, duas mulheres, mães de família, com estilos de vida bem diferentes, irão trocar de lugar e viver a vida uma da outra. Nesse período, uma substituirá a outra junto à família e morará na casa dela, com o marido e os filhos dela, viverá a rotina e o cotidiano de outra mulher com hábitos, atitudes e crenças diversos dos seus. Ao mesmo tempo, junto à sua família, na sua casa, com seu marido e seus filhos, estará uma completa estranha desempenhando as suas funções.

Em um dos episódios da segunda temporada, em 2008, Zaynab, mãe de uma família árabe de São Paulo, troca de lugar com Thereza, mãe de uma família liberal de Recife. Zaynab usa véu e é submissa ao marido, que segue fielmente os preceitos do Islã, enquanto Thereza não suporta ser mandada. Na mesma temporada, Carol, de uma família japonesa de São Paulo, troca de lugar com Zilma, uma mãe de origem alemã que vive numa barraca de camping, dentro de uma colônia nudista de Balneário Camboriú. Mas, contrariando o estereótipo, a japonesa Carol se revela extrovertida, ela e suas filhas desfilam numa escola de samba; enquanto Zilma, a mãe naturista, é muito tímida.

Porém, *Troca de Família* não é um *gameshow* como o *Big Brother*. Há voyeurismo midiático, sim, mas o entretenimento não está na competição por um prêmio milionário que será conquistado por um único participante, o que costuma acirrar os ânimos. O *game* aqui é outro, está focado nas reações das mães que trocam de lugar e das respectivas famílias que recebem as substitutas, pois será preciso que compartilhem suas vidas com pessoas de hábitos muito diferentes. As mães vão adentrar o espaço da vida privada de outra pessoa, enquanto as famílias terão de receber as substitutas nesse espaço tão pessoal que é a própria casa.

Na escolha dos participantes, a idéia é minimizar as semelhanças entre as mães selecionadas, pois quanto maiores forem as diferenças de estilos de vida, maiores as dificuldades de adaptação e as possibilidades de que surjam surpresas, disputas e brincadeiras, aflorem as diferenças entre a família e a substituta, seja despertada a saudade de quem foi substituída. Tudo isso será utilizado na montagem final do episódio e pode ser a maior informação que o público irá encontrar: como lidar com as diferenças.

Através dessa troca de lugares, o público tem a oportunidade de observar a rotina diária de outras famílias e comparar diferenças e semelhanças e pode, é claro, relacionar essa comparação com a sua própria estrutura familiar. Trata-se de uma fórmula que utiliza recursos da linguagem etnográfica, na qual o pesquisador observa atentamente as reações do nativo em seu contexto de origem e, por vezes, realiza experimentos colocando-o em outros contextos, além de relacionar a cultura estudada com a própria.

Nesse *reality*, a mãe de família, que troca de lugar com outra, desempenha o papel de estudiosa, pois deve observar com cuidado a rotina diária dessa outra tribo e verificar as necessidades que seus membros possuem. Ao final do programa, ela vai apontar por escrito como o prêmio em dinheiro, que cada família recebe pela participação, será gasto. Ou seja, a partir do momento em que a nova mãe integra aquela família, ela deve procurar compreender a melhor forma de distribuir o prêmio, o que pode ou não atender às expectativas dos anfitriões. Alguns precisam consertar o carro, outros

querem viajar e cabe àquela que chega identificar essas necessidades, pois a família que a recebe em geral não fala abertamente sobre isso.

Outro *reality show* no qual o midiático ocupa posição de destaque é *Supernanny* (Sbt), a versão brasileira do programa de mesmo nome criado na Inglaterra e exportado para Alemanha, Polônia, Holanda, Israel, China, Estados Unidos, entre outros países. No Brasil, a apresentadora Cris Poli desempenha o papel da *supernanny*, uma superbabá enviada às casas de pais que têm problemas com os filhos. Ela irá lhes ensinar técnicas para disciplinar as crianças e acabar com o choro sem motivo, a alimentação fora de hora, a manha e a má criação.

Enquanto a *supernanny* ensina os pais na telinha, os pais que se encontram em casa, assistindo ao programa, pegam carona nas aulinhas e aprendem a educar os filhos com o auxílio da televisão. Mas, ao mesmo tempo, encontram entretenimento, o público se diverte ao entrar na casa dos outros e ver como criam seus filhos. Nesse *tour*, o telespectador se depara com a birra infantil e o descontrole emocional dos pais, mas também se encanta com o beijo e o abraço carinhoso entre pais e filhos.

Já *No Limite* (TV Globo), versão do programa americano *Survivor*, inaugura a transmissão de *reality shows* pela TV Globo. Os participantes do programa são levados para um local exótico e isolado, onde não poderão se comunicar com o mundo exterior, nem solicitar auxílio e passarão por testes de resistência física e psicológica, próprios dos treinamentos militares para sobrevivência em lugares inóspitos. Na primeira temporada, veiculada em 2000, *No Limite 1*, o lugar escolhido foi uma praia no Ceará. As próximas duas temporadas, *No Limite 2* e *3*, exibidas no primeiro e no segundo semestre de 2001, foram gravadas respectivamente numa fazenda no Mato Grosso e na Ilha de Marajó, no Pará.

A fórmula do programa pretende exibir a luta pela sobrevivência de pessoas anônimas num local hostil. Distantes das facilidades do mundo moderno e sofrendo todo tipo de privações, os participantes são divididos em equipes. Eles devem superar obstáculos e agradar à equipe, pois a cada prova

perdida, o grupo perdedor irá expulsar um dos seus componentes, o que significa ter de deixar o *reality*. O ganhador leva um prêmio em dinheiro.

As provas fazem jus ao título do programa, de fato deixam os participantes *no limite* psicológico e físico desde o início. No programa de estréia da primeira temporada,

Após um dia de confraternização num resort das imediações, os participantes partiram para a aventura, levando apenas uma mochila com algumas mudas de roupa. As duas equipes em disputa, batizadas de "Sol" e "Lua", foram largadas perto da praia em questão, onde receberam a orientação de que teriam de andar quarenta minutos, sob um calor de 35 graus, até atingir o ponto onde receberiam víveres e materiais básicos. Quando lá chegaram, depois de muito subir e descer dunas, ficaram sabendo que os caixotes destinados a eles não estavam na areia, e sim boiando no mar, a uns 30 metros da costa. Tiveram de nadar para buscar os suprimentos. Na hora de abrir os caixotes, outra decepção. Em vez de comida farta, apenas uma caixa com frutas exóticas. No lugar do material mínimo para armar uma barraca, somente um pedaço de lona e badulaques como bules velhos ou machadinhas.

(...)

a produção conta com a ajuda de sete fuzileiros navais especializados em sobrevivência na selva, além de um médico de plantão. Por um erro que ninguém soube explicar, quando o programa começou a ser gravado os fuzileiros ainda não estavam a postos – só apareceram no final do primeiro dia. Apesar de o local ser habitat de cobras venenosas e escorpiões, no início o médico de plantão não dispunha de soro antiofídico. Essas falhas só serviram para aumentar o stress dos protagonistas de *No Limite*. (Revista Veja, 26.07.2000)

As privações incluem a alimentação diária:

De três em três dias, cada participante recebe uma ração suficiente para garantir de 250 a 300 calorias diárias – mais ou menos o que recebia um prisioneiro de um campo de concentração nazista. "Eles só vão perder peso", diz a nutricionista Márcia Madeira, encarregada de balancear as esqueléticas porções. A certa altura, haverá uma prova em que os vencedores terão de saborear uma refeição asquerosa, que pode ser até carne de cobra. "Não teremos dó de ninguém", avisa Zeca Camargo, apresentador de *No Limite*. (Revista Veja, 26.07.2000)

É importante lembrar que as *provas* são elementos próprios da narrativa, caso dos contos de fadas, nos quais o enredo se organiza segundo uma estrutura morfológica constante (Propp, 1928): o herói aspira conquistar um objetivo, seja por um desejo próprio, seja devido às circunstâncias; o objetivo será constituído ou contará com a superação de uma prova ou obstáculo com alto grau de dificuldade; para tanto, o herói conta com auxiliares, mas também se depara com opositores que dificultam a realização da tarefa; o herói cumpre a prova, supera o obstáculo e atinge o objetivo; o herói recebe uma recompensa. Ou seja, no interior do *reality show*, formato no qual se pretende o máximo de realidade, subsiste uma estrutura ficcional que constitui o modelo básico do entretenimento.

No caso de *No Limite*, a recompensa se mostra como um prêmio significativo em dinheiro, mas também fama e sucesso. No *Survivor* americano, os protagonistas se tornaram celebridades (Revista Veja, 26.07.2000), o que também se repete no Brasil, ainda que de modo menos intenso.

A fórmula *No Limite-Survivor* conta com a necessidade dos participantes, promovidos à condição de heróis, de fazerem parte do *reality*; o programa será em si mesmo uma prova de resistência de difícil superação que se desdobrará em provas menores a serem vencidas a cada episódio; os heróis devem conquistar recursos e aliados para ultrapassar os obstáculos propostos pelo programa e evitar a eliminação, mas também se depararão com opositores; um único herói atingirá o objetivo ao permanecer até o final do programa; esse herói remanescente conquistará a recompensa, um prêmio financeiro significativo.

Na verdade, *No Limite-Survivor* apresentará ao público todos os ingredientes com os quais o *Big Brother*, campeão de audiência dos *reality shows* será construído, porém, se *Survivor* se torna sucesso absoluto nos Estados Unidos, o *Big Brother* se torna sucesso no mundo inteiro. Em outros países, *Survivor* não obtém índices de audiência tão elevados quanto na América, mas o *Big Brother* repete seu desempenho em diferentes lugares do planeta.

Então, qual será o segredo que faz do *Big Brother* um *hit* mundial?

Semelhanças à parte, uma das características de *Survivor*, que se transformou na alma do negócio *brotheriano*, é o foco nas dificuldades de relacionamento entre os participantes do programa, esse é o conflito principal do *Big Brother* que costuma ser modelizado em cada país no qual o *reality* é exibido. *Survivor* já dispõe desse elemento, mas não faz dele o seu alvo principal, o que marca o programa e possui o status de conflito principal são mesmo as provas de resistência psicológica e física, o isolamento numa locação distante da realidade cotidiana. *Survivor* concentra, nesses fatores, a sua face lúdica que, de alguma maneira, respondem muito bem à cultura americana, mas não em outras culturas.

O *Big Brother* já oferece entretenimento ao fazer do voyeurismo-exibicionismo midiático um jogo em si mesmo. Aliás, é exatamente isso que distingue a fórmula *Big Brother* de outros *reality* que ressaltam o voyeurismo. Enquanto os participantes do programa, os chamados *brothers* e *sisters* ou apenas *big brothers*, jogam entre si para decidirem quem fica e quem sai do programa, surgem picuinhas e intrigas, são firmados acordos e desacordos, são realizadas alianças e fofocas. São situações comuns na vida diária, mas que no programa são propiciadas e alimentadas pelo confinamento e pela competição, além de supervalorizadas pelo processo de montagem.

É a repetição de uma estrutura de ficção no interior do *reality show*, uma estrutura própria da narrativa que a montagem explora ao construir na telinha personagens. Assim, o público revisita, numa nova roupagem, o protagonista, o antagonista, os amigos do protagonista, os comparsas do antagonista. Os personagens se dividem em grupos e enfrentam-se em busca de uma recompensa, o tesouro das narrativas de aventura que no BBB assume a forma de prêmio milionário. Os coadjuvantes, os personagens secundários podem até não conseguir a recompensa para si, mas poderão colaborar para que o protagonista ou o antagonista, ao qual se unem para reiterar o combate entre o Bem e o Mal, conquiste-a.

Ao mesmo tempo, os participantes e o público praticam um jogo paralelo, a representação e a caça à autenticidade, pois é muito importante para o telespectador saber o quanto do que o *brother* exhibe no *reality* corresponde ao seu comportamento no mundo vivido, sem a presença das câmeras. É o jogo do faz de conta às avessas, no qual o público deve distinguir o que é realidade, o que é ficção, deve identificar *quem é quem* no programa para não ser ludibriado. Nesse ponto, as picuinhas e intrigas, os relacionamentos afetivos, namoro ou amizade, quem fica ao lado de quem e quem fica contra quem são elementos que assumem grande importância, pois se destinam a apontar a veracidade desse ou daquele comportamento.

Trata-se, na verdade, da fofoca. Ao brincar de detetive sobre a veracidade da conduta exibida na telinha, o público se coloca no papel não apenas daquele que é capaz de identificar a falsidade e a fraude, mas do mexeriqueiro. É um pacto entre o programa e o telespectador, o programa exhibe a vida alheia e o telespectador olha, o programa oferece a oportunidade e o telespectador se transforma em *voyeur*. Como tal, ele se rende à bisbilhotice, à investigação da privacidade de pessoas anônimas.

Faz parte da fórmula *Big Brother* mostrar a transformação de pessoas comuns em celebridades. É o que o diferencia em essência da *Casa dos Artistas* (Sbt), *reality* que também confina um grupo de pessoas numa *casa* durante um longo período. No entanto, todos os participantes da *Casa dos Artistas* já são famosos, entre as estrelas se contam atores, cantores, músicos e assim por diante. Nesse caso, são as celebridades que se transformam em gente comum, deixam o pedestal e se humanizam, enquanto o *Big Brother* permite que os anônimos abandonem sua condição obscura.

Essa troca de papéis também é uma estrutura narrativa que refaz, na linguagem do *reality show*, a história do mendigo que se torna príncipe (o anônimo vira celebridade no *Big Brother*) e do príncipe que se torna mendigo (a celebridade agora é pessoa comum na *Casa dos Artistas*). *O príncipe e o mendigo* de Mark Twain (1881), que gerou filmes e peças teatrais no mundo todo, assim como uma telenovela de mesmo título (TV Record, 1972) na televisão brasileira, volta à telinha em formato *reality*.

Mas se o *voyeur* aprecia saber da vida das estrelas, os índices de audiência mostram que ele também aprecia saber da vida de pessoas anônimas. Afinal, o *Big Brother* não apenas sacia o desejo de conhecer a vida alheia, mas também instiga o sonho de tornar-se famoso na televisão e ganhar um prêmio milionário: são os sonhos de ser *pop star* e ganhador da loteria, reunidos num só.

Aliás, nas oito temporadas do *Big Brother Brasil* exibidas entre 2002 e 2008, os ganhadores foram de fato pessoas sem destaque nos sistemas de comunicação: um dançarino (Kleber Bambam – BBB1), um domador de cavalos (Rodrigo Caubói – BBB2), um assessor parlamentar (Dhomini – BBB3), uma babá (Cida – BBB4), um professor universitário (Jean – BBB5), uma auxiliar de enfermagem (Mara – BBB6), um administrador de empresas (Diego Alemão – BBB7) e um músico (Rafinha – BBB8).

Mas, se é verdade que os participantes entram na casa como pessoas anônimas, o mesmo não acontece quando deixam o jogo. E isso vale para todos os integrantes e não apenas para o vencedor final, pois ainda que determinado *brother* não seja o ganhador do *reality*, o seu desempenho no jogo poderá levá-lo à fama.

Por isso, a performance do psiquiatra Marcelo em BBB8, com direito à confissão sobre homossexualidade, torna-se uma garantia de visibilidade. Após a revelação súbita logo nos primeiros dias do programa, Marcelo alcança o estrelato durante vários dias nos sistemas de comunicação mais variados, além de marcar a oitava temporada do programa em definitivo. A temporada na qual a montagem precisou trabalhar duro para desfazer a monotonia que se instalou no jogo (MSN Entretenimento, 26.03.2008), mas obteve a final com a margem de votação mais apertada da história do programa.

3.3. Big Brother Brasil 8

O *BBB 8 – Big Brother Brasil 8*, *reality show* transmitido pela Rede Globo de Televisão, tem início em 8 de janeiro de 2008 com 14 participantes e término em 25 de março de 2008, num total de 78 dias, quando um único *brother*, Rafael de Carvalho, o Rafinha, é premiado com R\$ 1 milhão. Na final contra Gyselle, Rafinha recebe 50,15% do total de 76 milhões de votos do público, na final mais disputada de todas as edições exibidas do programa até o momento (Portal Globo, 26.03.2008).

Seguindo o formato *Big Brother* veiculado mundialmente, os 14 participantes, 7 homens e 7 mulheres, são isolados num estúdio televisivo, vigiado por câmeras durante 24 horas, cujas imagens são veiculadas em diferentes sistemas de comunicação. Diariamente a TV Globo, empresa das Organizações Globo que opera na TV aberta, veicula um programa com o compacto dos melhores momentos do dia e inserções ao vivo, além de transmitir *flashes* ao vivo do que acontece com os *brothers* durante toda a grade horária.

No entanto, o *Big Brother* também pode ser acompanhado através da telefonia celular e do *Multishow*, canal de televisão a cabo, também pertencente às Organizações Globo, detentora dos direitos de transmissão do *reality* no Brasil. Na verdade, a programação da TV como um todo, e não apenas da Globo ou do *Multishow*, falará a respeito do *Big Brother Brasil*. O BBB será pauta obrigatória nos programas de fofocas e *making of* sobre a TV, o que alimentará uma rede de informação, entretenimento e bisbilhotice nacional.

O BBB ultrapassará, assim, o status do *reality*, que permite ao público bisbilhotar pessoas anônimas, para se transformar no objeto da bisbilhotice de outros programas televisivos. Os outros programas vão mostrar o que acontece no *Big Brother Brasil*, vão monitorar tudo o que nele é exibido, selecionar e reexibir. Desse modo, o *reality* da TV aberta não vai ao ar apenas durante o

seu horário na telinha, mas ocupa espaço em toda a programação através de fragmentos selecionados e remontados em outros formatos televisivos.

Na Internet, também é possível acessar informação a respeito do *reality* e tudo o que nele ocorre, vários portais disponibilizam *links* específicos para a cobertura do BBB com informações atualizadas constantemente, a cada momento são emitidos diversos boletins para dar conta das mínimas alterações no jogo. Há, inclusive, imagens ao vivo na *web*, disponíveis aos assinantes do provedor das Organizações Globo, que podem ser acessadas na página www.globo.com, através do chamado *pay-per-view* que promete acesso irrestrito a tudo o que ocorre em BBB.

A veiculação massiva contamina, ainda, a mídia impressa. Por um lado, os grandes jornais falam sobre BBB nas editorias e cadernos especializados sobre televisão, os artigos de colunistas e intelectuais de renome criticam e analisam BBB, os jornalistas de plantão introduzem BBB na ordem do dia. Já as revistas de celebridades, por outro lado, conferem aos *brothers*, em geral pessoas anônimas com vidas corriqueiras, o status de famosos da noite para o dia. Elas traçam o perfil dos participantes e fofocam sem parar sobre a vida pessoal de cada um, assim como seu respectivo desempenho no jogo.

Nesse contexto, a menor picuinha captada pelas câmeras é ampliada extraordinariamente por lentes superpoderosas e transforma-se em mega-evento. Desse modo, a intimidade cotidiana alimenta os sistemas de comunicação e disputa espaço com as notícias sobre economia, relações internacionais e ecologia.

Enquanto isso, isolados do mundo exterior, os *brothers* competem por um prêmio milionário. A cada semana, no mínimo dois jogadores devem ser submetidos ao paredão, um será indicado pela votação dos companheiros no confessionário e outro diretamente pelo líder. No entanto, a competição que travam entre si busca mais do que o prêmio financeiro, a exposição reiterada e excessiva almeja a fama, o troféu que deve transformar a pessoa anônima que passa entra no programa em celebridade na saída. A princípio, quanto maior a

exposição, maior a fama, maior o cachê correspondente em outros trabalhos no universo dos sistemas de comunicação.

Esse é o caso de Grazielli Massafera que participou do BBB5 (TV Globo, 2005) e, mesmo sem vencê-lo, tornou-se atriz da TV Globo. A estréia de Grazi, *Miss Paraná e Miss Brasil Beleza Internacional* em 2004 – o que a exclui do anonimato completo ao participar do BBB5 – como intérprete ocorre na telenovela *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-07) no horário nobre da televisão brasileira.

Portanto, mesmo que o participante não ganhe o prêmio final, ele pode conquistar outras oportunidades, proporcionais à sua visibilidade no BBB. Em geral, quanto maior a permanência no programa – medida pelo número de semanas que o *brother* consegue permanecer no jogo – , maiores serão os seus índices de notoriedade. Daí a importância dos participantes continuarem no programa a cada semana. Uma semana a mais no jogo significa uma semana a mais de visibilidade, uma semana a mais no *hall* da fama.

Assim, a semana é tida como a unidade cronológica do programa. Tudo ocorre no período de uma semana: a indicação ao paredão no domingo, o estresse da eliminação na segunda-feira, o paredão na terça, a festa de quem permaneceu no jogo na quarta, a prova do líder na quinta, as articulações sobre a indicação ao paredão do novo líder na sexta, a prova do anjo-monstro no sábado.

De uma semana para outra, tudo muda, tudo pode mudar. Afinal, um dos companheiros foi eliminado e a rede de aliados e adversários dentro da casa precisa ser revista. As relações serão alteradas a depender de quem saiu ou permaneceu, de quem indicou quem ao paredão, das circunstâncias que determinaram essa ou aquela indicação e da votação do público. Nessa semana, os *brothers* irão modificar comportamentos, procurarão se adaptar à nova configuração da casa em busca da visibilidade.

Os participantes devem se relacionar tanto entre si, quanto com o público. Entre si, tentarão formar alianças numa tentativa de evitar, ou ao menos retardar, a sua indicação ao paredão. Entre si, procurarão se agrupar e

proteger na disputa pelo prêmio final. Já com o público, tentarão angariar as suas boas graças para, uma vez indicados, não serem eliminados da competição.

Mas para influenciar o público, é preciso se expor. É preciso aparecer para não ser esquecido, assim como é preciso saber a forma mais apropriada de aparecer para não ser eliminado. A visibilidade não deve ser apenas alcançada, mas construída como a *boa visibilidade*. Os jogadores devem competir pela maior exposição possível diante das câmeras, é claro, mas a quantidade de minutos que cada *brother* obtém na montagem final de cada programa não é garantia de vida longa em BBB. Será necessário saber investir na própria imagem, muitas vezes criar para si mesmo um personagem que agrade tanto o público quanto os colegas da casa.

Nesse panorama, os jogadores costumam contribuir para transformar o cotidiano do confinamento em espetáculo. Pequenos gestos e pequenas atitudes do dia-a-dia, detalhes ínfimos do cotidiano, que seriam desconsiderados em outro contexto, no *reality* assumem grandes proporções. O anonimato deve ser transcendido pela supervalorização de acontecimentos por vezes sem a menor importância.

Os 14 participantes de BBB8 são pessoas anônimas, desconhecidas do grande público que, nessa versão, foram escolhidas pela produção do *reality* a partir das inscrições enviadas por interessados de todo o Brasil. Os *brothers* vêm de diversos Estados: três do Rio de Janeiro (Bianca, Fernando e Thalita), uma do Distrito Federal (Thatiana), um de Minas Gerais (Marcelo), uma de Teresina (Gyselle), uma do Rio Grande do Sul (Natália), cinco de São Paulo (Alexandre, Felipe, Jaqueline, Juliana e Rafinha), um de Fortaleza (Rafael) e um do Espírito Santo (Marcos). Também possuem várias profissões e, ainda que tenham prevalecido, nessa edição, ocupações do *show business* – modelo, produtora de moda, atriz e músico –, além de estudantes, é possível encontrar o psiquiatra Marcelo, o eletrotécnico Marcos e o gerente de contas Fernando.

A idéia é garantir a variedade de locais de origem para fomentar a torcida regional, assim como exibir uma atmosfera pseudo-democrática de tal

modo que o processo de seleção não privilegie determinado lugar do país. A mesma lógica tem sido aplicada para a escolha equilibrada do número de participantes do sexo masculino e do sexo feminino, para a presença constante de negros em cada edição, para a escolha de pessoas de origem sócio-econômica mais humilde, para a diversidade de profissões dos *brothers*, até mesmo para a escolha de alguns jogadores através de sorteio.

Seja como for, os *brothers* vão viver, durante quase três meses em confinamento, o cotidiano da *casa*, nome dado ao estúdio observado ininterruptamente por câmeras com uma área de aproximadamente 1800 m². Aliás, é significativo que o nome dado ao estúdio seja *casa*, ainda mais numa mídia doméstica como a televisão. Afinal, em que outro local o cotidiano poderia se fazer mais presente do que na moradia, residência, no lar, tantas vezes tomado como sinônimo de família, proteção e aconchego? A casa está presente nas artes de morar e habitar, *casa de família*; nas artes de divertir e entreter, *casa noturna*; nas artes de ganhar dinheiro e fazer render, *casa bancária*; nas artes de reter, *casa de detenção* e, até mesmo, nas artes de morrer, *casa funerária*. Casa, portanto, remete na maioria das vezes a ambientes nos quais as pessoas anônimas vivenciam o dia-a-dia, desde o ambiente doméstico, na esfera privada até o espaço exterior, na esfera pública.

Já no *Big Brother*, *casa* significa o espaço limitado no qual o jogo deve transcorrer, ela será um tabuleiro. E, se o jogo implica na arte de desempenhar um papel diante das câmeras, o termo *casa* também passa a significar palco, palavra que se procura evitar no programa, pois um dos elementos supostamente mais prezado no jogo seria a sinceridade, o que não estaria de acordo com a idéia de encenação inerente a palco ou, até mesmo, estúdio. Mas há, sim, um estúdio, habilmente oculto sob a idéia de moradia, tanto que a cada nova edição do *reality*, a *casa* é reformulada e grande atenção é dada à decoração. Afinal, esse cenário será fundamental à simulação.

Em BBB8, os decoradores buscaram inspiração grega, principalmente para a área externa, onde se destaca a piscina, espaço de grande importância no jogo por ser um ponto de encontro dos participantes. Além disso, é o lugar

no qual os *brothers* desfilam em trajes de banho, o que costuma lhes render ensaios sensuais nas mídias impressa e digital após a saída da casa.

A casa do *Big Brother Brasil*, como em grande parte das moradias, conta com sala (onde os participantes se reúnem para conversar e, principalmente, para falar com o apresentador do programa nas inserções ao vivo), cozinha, quarto (são quatro quartos, três para todos os participantes e um para o líder da semana), banheiro (um único banheiro para todos, sem separação entre homens e mulheres) e a área externa (varanda, piscina, jardim, academia, sauna, *futton* e *hidrospa*).

Cada quarto é decorado com um tema: quarto dos monstros (todo em tons de azul com listras verdes e pretas, desenhos de árvores secas e alienígenas nas paredes, além de almofadas de extraterrestres), quarto xocante (em vários tons de vermelho e rosa com predomínio do rosa fluorescente) e quarto muuu (tema rural que reproduz um pasto com grama sintética no chão, estampas de couro de vaca nas paredes e almofadas, assim como abajures em forma de leiteira).



Há, também, o quarto do líder que, decorado em clima praiano, conta com guloseimas, cama *king size* e, como inovação dessa edição de BBB, videoteca. A cada semana, sempre às quintas-feiras, uma prova irá selecionar um dos participantes para assumir a liderança da casa. Como líder, ele terá o direito de dormir nesse quarto e usufruir de suas pequenas mordomias.

O banheiro único, sem diferenciação para homens e mulheres, é decorado com desenhos de baratas no chão e nas paredes. Existe, ainda, a

sala onde se fala ao vivo com o apresentador, cozinha americana, despensa e academia.

Toda essa estrutura de Disneylândia está voltada à simulação. Simula-se que a casa-estúdio de televisão seja uma casa no sentido de moradia, simula-se que os participantes terão um comportamento diante das câmeras exatamente igual ao que teriam em suas vidas particulares, nas suas casas de verdade, quando se sabe que a simples presença de uma câmera – oculta ou não, basta quem está sendo gravado saber da sua presença – altera a conduta do ser humano. Simula-se que os *brothers* representam pessoas comuns quando, assim que entram na casa, deixam o anonimato para trás. Mas todas essas simulações se destinam a uma simulação mais abrangente: simula-se que o *Big Brother* é um espelho que reflete a realidade, não uma lente que a refrata.



Fingir que a casa de BBB é uma moradia, tal qual a moradia do público, aproxima a espacialidade do programa da espacialidade do laboratório, na qual um ambiente controlado serve à observação de seres vivos expostos a certos estímulos. E, por mais que os *brothers* afirmem, em vários momentos durante o jogo, que os acontecimentos que ali dentro ocorrem não teriam lugar no mundo exterior, o formato *reality show* promete o contrário. A casa simula o mundo vivido a tal ponto que a sua existência, enquanto *casa*, não teria sentido se a conduta de seus participantes não pudesse ocorrer na realidade. Para que a simulação tenha sucesso, é preciso acreditar que a vida real, fora da casa se repete na vida midiática, dentro da casa. Esse é o sentido da expressão *reality show*, o espetáculo da realidade.

No entanto, o programa sempre permite a dúvida. A graça toda está em desvendar o que do comportamento dentro da casa acontece mesmo do lado de fora, o quanto existe de realidade e o quanto há de ficção nas performances dos *brothers*. A graça toda está em decifrar o quanto a presença das câmeras e o confinamento alteram a conduta dos participantes. Afinal, as pessoas não se comportam *assim* no mundo vivido, não é mesmo? Elas se comportam *assim* apenas no mundo midiático. Ou não?

Por mais que se saiba que as pessoas não se comportam em suas casas-moradas como se comportam em frente às câmeras de TV, a espacialidade do estúdio, que toma a forma de uma *casa*, simula algo diverso. Por um lado, a simulação identifica a casa-estúdio dos participantes e a casa-moradia do público como uma só. Por outro, a simulação introduz a incerteza. O jogo será essa contradição.

Ao mesmo tempo, a casa de BBB simula ser um lugar quando é um não-lugar. Todos por ali estão de passagem, evitam ao máximo passarem muito rápido por ela, mas não podem evitar a condição transitória na qual se encontram: “A reality house é um (não) lugar de trânsito, em que se passa no máximo um certo tempo, e é como viajante ou hóspede que o jogador deve se comportar.” (Kilpp, 2008: 56, grifos do autor) Daí, a unidade cronológica do jogo ser mesmo a semana.

Essa *reality house* – simulação de casa-moradia por um lado e, por outro, muito associada à rua – é construída para operar na fronteira entre o público e o privado. A todo instante seus moradores poderão ser expulsos, o que lhe confere um caráter instável, marcado espacialmente pelo confessionário. Em BBB8, trata-se de uma saleta de paredes brancas com círculos pretos, mobiliada apenas com uma poltrona da mesma estampa, na qual cada *brother* deve comparecer todos os dias para falar sobre a sua experiência no programa.



Uma vez por semana, no confessionário, o *brother* também deverá indicar outro ao paredão, assim como os indicados terão a oportunidade de pedir clemência ao público (Kilpp, 2008: 72-74). Nesses momentos, o apresentador do programa costuma instigar os votantes a justificar a indicação e os indicados a defenderem-se. É a

hora de colher um material muito valioso para a montagem: tudo o que o *brother* disser no confessionário será montado junto a outras falas que tenha tido sobre o mesmo assunto em outros locais da casa ou, até mesmo, na entrevista para participar do programa.

Agrupadas por similaridade, na qual se enfatiza o contraste ou a semelhança, essas falas confirmarão ou não o que foi dito no confessionário. Assim, é montada a credibilidade de cada participante, de cada personagem.

É interessante notar que, na fórmula comercializada pela Endemol, a saleta do confessionário não possui essa denominação. Na fórmula do fabricante, o local é conhecido como *diary room*, a sala do diário que, a exemplo do diário de campo etnográfico, deve registrar as impressões de cada participante sobre o jogo diariamente. Apenas nos países de forte tradição católica, caso do Brasil, o lugar é chamado de *confessionário* (Killp, 2008: 59). Nesses países, a confissão católica é traduzida como confissão na TV.

Quando a simulação da casa é perdida, cria-se outra, a simulação do confessorário. No segredo do confessorário católico, o sacerdote indica a redenção dos pecados através da oração. Em casos extremos, a punição suprema pelos pecados seria a excomunhão, cada vez menos empregada nos dias atuais. Mas, na TV profana, a redenção e a excomunhão sagradas são retomadas às avessas: o jogador aponta os pecados alheios para dar o seu voto, o indicado pede clemência não ao sacerdote, mas ao público. Ele pode ser redimido e retornar do paredão, ele pode ser excomungado e sair da casa.

O confessorário também indica que, apesar de toda a simulação, o local de gravação de BBB8 é de fato um estúdio televisivo, uma vez que nele os brothers falarão diretamente ao público ao reconhecerem que ali existem câmeras.

Tal estúdio conta com 21 câmeras-robôs, operadas à distância para gravação de rotina; 5 câmeras-robôs para exibição de conteúdo exclusivo na Internet e 6 câmeras-robôs para gravação em infravermelho. É interessante lembrar que o *Big Brother* foi o primeiro programa de TV a gravar e exibir imagens em infravermelho, além das gravadas pelas forças armadas em situações de guerra e mostradas nos noticiários. Trata-se de mais um recurso técnico a serviço da simulação do mundo vivido.

A casa-estúdio fica ao lado dos bastidores, onde uma equipe reforçada trabalha ininterruptamente, afinal, o programa precisa cobrir o que acontece com os *brothers* durante 24 horas por dia, inclusive enquanto dormem. E, além das câmeras-robôs, também conta com a mão-de-obra de cinegrafistas que percorrem o *camera cross*, um corredor escuro que, de acordo com a editora chefe de BBB, Fernanda Scalzo (apud Feldman, 2006), “dá a volta na casa toda”.

Esse corredor contorna todos os ambientes ocupados pelos participantes e serve aos cinegrafistas que irão vigiar *manualmente* os *brothers*. Tal vigilância é realizada através dos espelhos dispostos na casa, ou seja, os espelhos funcionam como janelas para o mundo exterior.

A casa do “BBB” é contígua aos bastidores, onde trabalham cerca de 300 pessoas. São os cinegrafistas quem têm acesso ao “camera cross” (corredor escuro onde se posicionam as câmeras que filmam através dos espelhos). No “camera cross”, é como se não existisse o lado de fora e este já estivesse contido – e previsto – dentro mesmo dos espaços da casa, dentro dos espelhos. (Feldman, 2006)



Nesse corredor escuro, os cinegrafistas também usam roupas escuras, fazem silêncio durante toda a gravação, pois a sua presença precisa passar despercebida aos participantes. Nesse corredor escuro, reside a fronteira entre a casa-moradia e a casa-estúdio, é a região de maior diálogo semiótico do programa, a área de maior atividade semiótica porque nela a montagem estará centrada. De um lado do *camera cross*, os pseudomoradores da pseudocasa lutam por visibilidade, do outro, a produção transforma o seu cotidiano em espetáculo televisivo.

A regra de ouro dos cinegrafistas é estar sempre a par do que se passa na casa. Esse é um pré-requisito do trabalho que faz diferença no processo de montagem, é assim que as imagens captadas se transformarão num episódio subsequente aos acontecimentos do episódio anterior, tal qual os capítulos da narrativa seriada. A seleção das imagens que serão mostradas no programa da TV aberta já se inicia na captação, os próprios cinegrafistas escolhem o que será gravado ou não de acordo com a história que está sendo montada a cada episódio.

Como o formato é importado, no começo ninguém sabia fazer e agora os cinegrafistas já estão ficando experts, pela experiência mesmo. Eles sabem o que estão fazendo porque estão acompanhando a história, não estão alheios aos fatos.

Se eles percebem que alguém brigou e que há um clima, eles vão fechar a câmera, vão fazer um close. Hoje conseguimos até trabalhar com o olhar, uma coisa difícil, porque é preciso estar muito atento para captar um olhar de uma pessoa com o significado que isso tem, dentro desse contexto de reality, com essa quantidade de câmeras. (Scalzo apud Feldman, 2006)

As imagens gravadas pelos cinegrafistas, que constituem o olho humano, são mesmo diferentes das imagens captadas pelas câmeras-robôs, o olho maquínico. Instaladas em pontos estratégicos para cobrir a rotina da casa, as câmeras-robôs geram um material de grande importância, é verdade, mas que não contém a riqueza do material captado pelo olho humano. Enquanto o olho maquínico capta imagens *gerais* e se mantém na superfície do que ocorre na casa, o olho humano é perspicaz, grava sutilezas como o olhar cheio de significado de um participante.

Da mesma forma, se as imagens captadas pelo olho maquínico só farão sentido, na sequência de episódios proposta pelo programa, quando montadas pelos editores na ilha de edição; a montagem das imagens gravadas pelo olho humano será iniciada na escolha do que gravar e nos movimentos de câmera, caso do close, realizados pelos cinegrafistas. Em geral, os cinegrafistas

seguirão a lógica narrativa, ou seja, o olho humano imprimirá a marca da ficção já na captação do material.

Para tanto, a fronteira, que tem como espacialidade o *camera cross*, será imprescindível. Entre a casa-estúdio e seus bastidores, estará o olho humano, a câmera e a ficção. De todos os profissionais envolvidos na produção, apenas a figura do cinegrafista trafega nessa fronteira, pois manuseia a câmera, a estrela maior do *Big Brother*. A câmera é o personagem principal, como olho maquínico ou olho humano, somente ela poderá levar as imagens do outro até o público. Somente a câmera poderá saciar o voyeurismo midiático. Para tanto, ela também será simulação: o olho do telespectador que invade a vida alheia, assim como o buraco da fechadura que permite tal invasão.

3.4. O buraco da fechadura

O termo *casa* por si mesmo estimula o público a *olhar pelo buraco da fechadura*, chama o telespectador para invadir o território alheio, o espaço da vida privada que guarda o segredo, o oculto, o proibido. E como tudo que é proibido se torna um convite à curiosidade, nada melhor do que *dar uma espiadinha*, convite reiterado pelo apresentador Pedro Bial a todo instante. Não é à toa que a vinheta de abertura do BBB8 exibe um olho superpoderoso que se confunde com a lente da câmera, a câmera-robô.

A vinheta começa com a câmera passeando pelo logotipo do programa, *Big Brother Brasil*. O movimento, em vários ângulos, revela apenas fragmentos do logo (Abertura 1). O logotipo inteiro só surge ao final do passeio, no qual a letra *o* de *Brother* é substituída pela lente de uma câmera (Abertura 2) que abre e fecha suas lentes rapidamente numa piscadinha para o público. A imagem abre em *zoom out* e o telespectador vê o logotipo de BBB dentro da cabeça de um robô (Abertura 3), ele também pisca e o logo é substituído por um único olho, o robô é uma espécie de ciclope (Abertura 4).

A imagem fecha em *zoom in* no olho do robô e é possível divisar na pupila um mosaico (Abertura 5), a imagem fecha ainda mais e o mosaico é ampliado (Abertura 6), a imagem fecha mais um pouco e o telespectador mergulha no mosaico (Abertura 7). A câmera busca um quadro do mosaico, nele está a imagem do primeiro participante do BBB8, Alexandre (Abertura 8). Mas ele já foi eliminado, portanto, a sua imagem é desligada dentro do quadro – como se desligavam as TVs antigas com um clarão ao final (Abertura 9). A câmera se move pelo mosaico em fusão (Abertura 10) e mostra um a um todos os participantes de BBB8, os eliminados têm a imagem desligada como Alexandre. Diante daqueles que permanecem no jogo, a câmera focaliza, faz uma pausa mínima e segue adiante (Abertura 11). Em alguns momentos, a imagem do participante volta ao mosaico que, agora já se sabe, é uma colagem dos rostos de todos os participantes do *reality*. Aí, o mosaico se mostra novamente no olho do robô ciclope que pisca outra vez. Nesse ritmo, após a exibição do último participante, Thatiana, o logotipo *Big Brother Brasil* retorna (Abertura 12). Como um olho, a lente da câmera dentro da letra *o* de *Brother* pisca para o público.

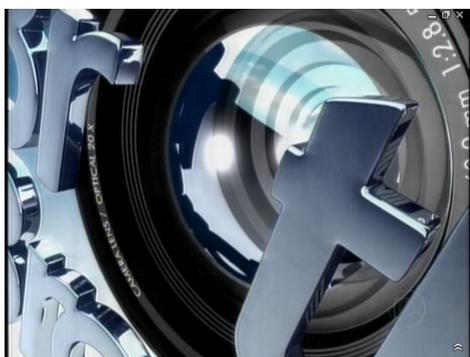
A vinheta enfatiza a relação olho-câmera-robô e oferece, dessa forma, a satisfação do voyeurismo midiático. BBB sabe o que o telespectador procura esse prazer, compreende o anseio de olhar pelo buraco da fechadura e ver a vida alheia. E deixa claro que dispõe dos recursos necessários para realizar a vontade do público: o olho, a câmera, o robô. É outra simulação. Olho, câmera e robô são fundidos como um único equipamento, assim, o olho do público se confundirá ao olho da câmera, será a sua extensão: tudo que o olho do público quer ver, a câmera vai mostrar. O olho-câmera será operado 24 horas por dia, a atividade será tão maquínica que caberá ao robô. Será uma janela indiscreta ininterrupta.

BBB até dá aquela piscadinha para confirmar que é capaz de realizar o que o público deseja. É uma piscadinha maliciosa que oferece a maçã do Éden, quem a provar terá o prazer de conhecer o segredo do Bem e do Mal, quem provar o programa terá o prazer de conhecer os segredos do outro. A sedução é uma armadilha, recurso típico das narrativas de aventura, artifício

comum dos *games*, nos quais o jogador precisa superar obstáculos para chegar ao próximo nível.

O próximo nível significa mergulhar no mosaico de participantes e decifrar o quanto existe de ficção, o quanto existe de realidade no que eles exibem diante do olho-câmera-robô. Para tanto, o público só precisa compactuar com a piscadinha e assistir ao programa, só precisa aceitar a simulação. Ao tomar essa decisão, ele será cúmplice da invasão de privacidade proposta e terá como prêmio a satisfação do voyeurismo midiático. Ao piscar, a vinheta simula: *Vamos dar uma espiadinha?! Ao assistir, o público pisca de volta. A simulação tem resultado.*

De fato, é preciso haver cumplicidade entre o programa e o público para atingir altos níveis de audiência. É assim que o apresentador do *Big Brother Brasil*, desde a primeira temporada, Pedro Bial, torna-se o mestre de cerimônias da sedução. Jornalista reconhecido, Bial empresta sua reputação ao programa para carimbá-lo como sério, verdadeiro, *real*. Afinal, é sobre a idéia de exibir *a vida como ela é* que repousa a credibilidade do *reality show*.



Abertura 1



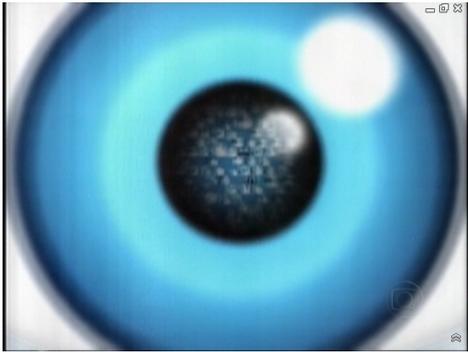
Abertura 2



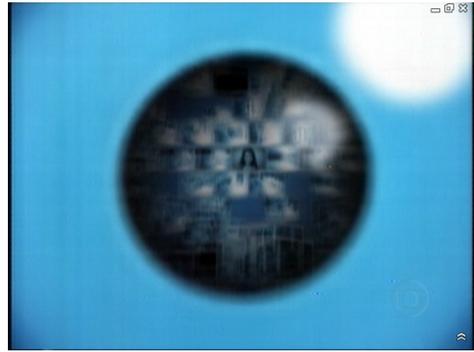
Abertura 3



Abertura 4



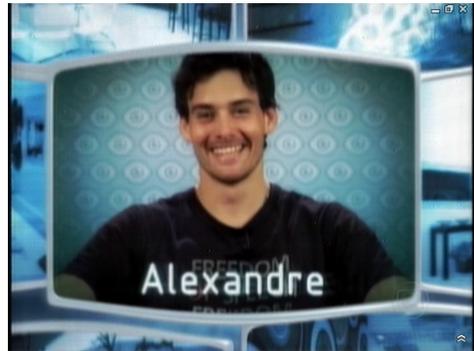
Abertura 5



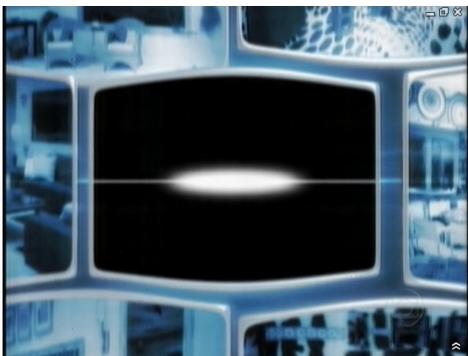
Abertura 6



Abertura 7



Abertura 8



Abertura 9



Abertura 10



Abertura 11



Abertura 12

Bial é o narrador da terceira pessoa, comporta-se como Deus, tudo sabe e tudo vê, pois possui acesso a todos os segredos da casa, conhece tudo o que foi gravado pelas câmeras. Ele também será Deus porque constituirá a única ligação entre o que se passa no interior da casa e o que ocorre no mundo exterior. Ele faz a ponte entre o texto vivido e o texto midiático tal qual a piscadinha sugere os limites entre a realidade e a ficção no jogo de simulação e autenticidade que caracteriza o *Big Brother*. A piscadinha assinala as fronteiras entre *o que é realidade* e *o que é ficção* em tudo o que é exibido, a piscadinha aponta a essência do jogo de BBB: descobrir o que se esconde atrás das aparências.

Durante a sequência de imagens, a música-tema do programa, *Vida real*, da banda RPM, dita o andamento. E a letra reafirma o *Big Brother* como um jogo que explora a relação entre o Bem e o Mal (*“Se pudesse escolher / entre o Bem e o Mal”*), um jogo de realidade e ficção (*“Ser ou não ser?”*), que exige garra (*“Se querer é poder / Tem que ir até o final / se quiser vencer”*) e superação (*“O mundo é perigoso / E cheio de armadilhas / De mistério e gozo / Verdades e mentiras”*). E a letra deixa bem claro o maior desafio do *Big Brother*: fazer da própria vida um jogo (*“Viver é quase um jogo / Um mergulho no infinito / Se souber brincar com fogo / Não há nada mais bonito”*), no qual *“Um mergulho no infinito”* significa um mergulho no mosaico.

Seja como for, a oitava temporada de *Big Brother Brasil* é apontada pela imprensa como monótona. É possível que a fórmula do programa tenha se tornado tão conhecida que os participantes já saibam de antemão como agradar aos telespectadores, o que deixaria a espontaneidade de lado. Há, também, a possibilidade dos perfis dos participantes serem muito semelhantes, o que evitaria desentendimentos e diminuiria os conflitos na casa:

Monotonia. Essa foi a tônica da oitava edição do reality show global "Big Brother Brasil". Com perfis muito parecidos, os "brothers" e "sisters" selecionados pela produção do programa entraram no confinamento certos de como deveriam agir para conquistar os telespectadores e embolsar o tão cobiçado prêmio de R\$ 1 milhão. (MSN Entretenimento, 26.03.2008)

Em geral, a monotonia está relacionada à repetição do cotidiano, tanto o próprio quanto o alheio. Por um lado, é prazeroso observar a vida alheia, o que sacia a curiosidade. Porém, por outro, a observação ininterrupta da repetição pode saturar ao extremo. A produção de qualquer *reality show* sabe disso e procura evitar tal efeito que, sem dúvida, leva à troca de canal e faz cair a audiência. Para tanto, é preciso criar artifícios para tornar o programa mais atrativo. No caso de BBB, a solução encontrada tem sido elaborar vinhetas, animações e caricaturas de situações vividas na *casa* com um toque de humor, típico da cultura brasileira, na qual o programa tem lugar.

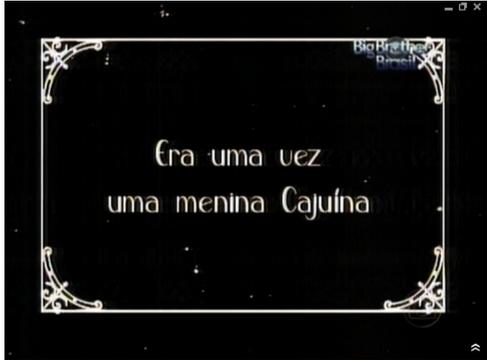
Apesar do *Big Brother* partir de um formato mundial, é comum serem realizadas adaptações nas várias versões exibidas por países. Elas obedecem à cultura local para que o programa alcance sucesso. No caso do *Gran Hermano* argentino, o caráter melodramático costuma ser enfatizado, é um traço característico dessa cultura que agrada o seu público.

No BBB8, o cartunista Maurício Ricardo Quirino criou caricaturas para os participantes. Em todo programa, essas caricaturas são utilizadas em animações que satirizam o cotidiano da casa e passam a funcionar como uma marca de cada *brother*. No passeio de iate de Thatiana e Marcos, patrocinado por um fabricante de sandálias, por exemplo, foi confeccionado para cada *brother* um chinelo com a sua caricatura. Os desenhos se transformam em *merchandising*. Já em dia de paredão, na arena onde se concentram as torcidas dos indicados, as caricaturas dos *brothers* se transformam em grandes bonecos que margeiam as arquibancadas.

Vinhetas, animações e caricaturas são recursos de montagem que dinamizam o programa, mas também compõem o perfil de cada participante e influenciam o voto do telespectador. O mesmo ocorre com videoclipes e narrativas curtas dentro da narrativa mais ampla que constitui o programa. Para adaptar o *Big Brother* ao Brasil, investe-se no texto dentro do texto.

Gyselle, por exemplo, é agraciada com uma sequência sobre a sua personalidade quieta e silenciosa. Para lembrar a sua origem, a moça do Piauí passou a ser chamada de *menina cajuína* no programa: cajuína é uma bebida

típica do seu Estado, que ficou conhecida no restante do Brasil com uma música de Caetano Veloso.



Menina cajuína 1



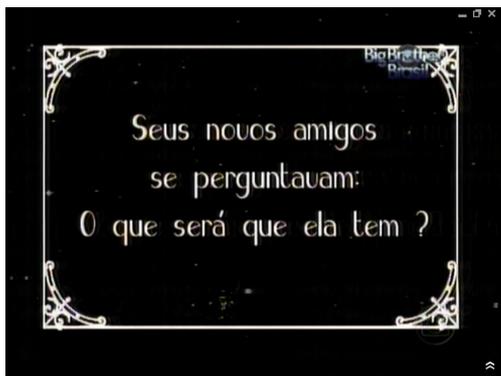
Menina cajuína 2



Menina cajuína 3



Menina cajuína 4



Menina cajuína 5



Menina cajuína 6



Menina cajuína 7



Menina cajuína 8



Menina cajuína 9



Menina cajuína 10



Menina cajuína 11



Menina cajuína 12



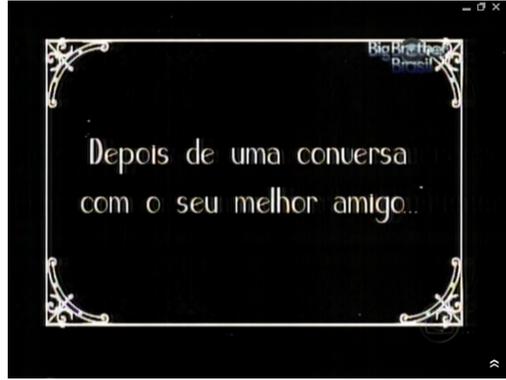
Menina cajuína 13



Menina cajuína 14



Menina cajuína 15



Menina cajuína 16



Menina cajuína 17



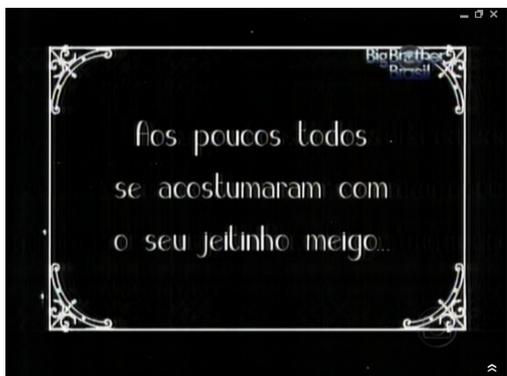
Menina cajuína 18



Menina cajuína 19



Menina cajuína 20



Menina cajuína 21



Menina cajuína 22



Menina cajuína 22



Menina cajuína 23



Menina cajuína 24



Menina cajuína 25



Menina cajuína 26

A história de Gyselle começa com o quadro-legenda típico do cinema mudo. Com fundo negro, o quadro exibe uma frase curta que constrói a narrativa. A frase estampada no primeiro quadro é típica dos contos de fadas: “*Era uma vez*”. No caso, adaptada à piauiense, “*Era uma vez uma menina Cajuína*” (Menina cajuína 1). Os demais quadros-legendas seguem o mesmo estilo e estampam as etapas da narrativa clássica: início, desenvolvimento e desfecho.

O início destaca a personalidade introvertida de Gyselle (Menina cajuína 2 a 4) e a estranheza dos outros *brothers* diante do seu comportamento calado (Menina cajuína 5 a 13). No desenvolvimento, a personagem encontra um obstáculo, “*Com o passar dos dias o tédio chegou*” (Menina cajuína 14) e supera-o: “*Depois de uma conversa com o seu melhor amigo*”, um urso de pelúcia que também não fala (Menina cajuína 16), “*Gyselle decidiu falar*” (Menina cajuína 18). O desfecho mostra Gyselle como uma menina meiga (Menina cajuína 21) que respira aliviada (Menina cajuína 22 e 23) e transforma-se em heroína (Menina cajuína 25).

É interessante notar que, apesar da sequência construir na telinha uma citação do cinema mudo, ela se desenvolve com voz *over*, um locutor narra as frases dos quadros-legendas como contador de histórias, o que reforça o conto de fadas. Um conto que se confunde às histórias em quadrinhos quando, no desfecho, Gyselle surge não como princesa, mas a heroína de capa e máscara (Menina cajuína 25).

O cinema mudo funciona como metáfora da personalidade da *sister* calada, cujo comportamento silencioso intriga os companheiros de jogo. Tal metáfora se torna evidente no quadro-legenda que exhibe a imagem de Gyselle na grande tela de cinema ao lado do título “*Cinema quase mudo*” (Menina cajuína 11).

Sequências como *Menina Cajuína* compõem textos dentro de um texto mais amplo, o *reality Big Brother Brasil*. São uma atração à parte que entretêm o público e seguram a audiência da versão brasileira, mesmo quando o cotidiano da casa se torna monótono. Elas exploram a face cômica do dia-a-dia dos *brothers* e utilizam recursos como a colagem (Animação 1), a fotografia (Animação 2) e a paródia de outros programas (Animação 3), caso do desenho animado *Caverna do Dragão* e a cerimônia de entrega do Oscar (Animação 4).

No entanto, esses recursos nada mais são do que mais um texto dentro do texto. Como a *matrioshka*, a bonequinha russa que guarda outra bonequinha em seu interior que, por sua vez, guarda outra bonequinha; o texto dentro do texto também guarda outro texto em seu interior: o *reality* BBB8

guarda, em seu interior, sequências e animações que, por sua vez, guardam o cinema mudo, o conto de fadas, a história em quadrinhos, a fotografia, o desenho animado ou a cerimônia de premiação. Uma *matrioshka textual* que configura o espetáculo.



Animação 1



Animação 2



Animação 3



Animação 4

3.5. A montagem da simulação

As sequências animadas têm a função de fazer do cotidiano da casa, da rotina do confinamento do *Big Brother Brasil*, um evento que desmonta o dia-a-dia tedioso e estressante dos *brothers* e remonta-o como espetáculo, mas não são os únicos recursos utilizados para tornar o programa atrativo. É verdade

que se destacam pelo tom humorístico que agrada ao público brasileiro, mas são apenas uma face da montagem, o processo por contiguidade. Afinal, tais sequências justapõem, ao texto próprio do *reality show* ou à performance dos participantes, textos de outra natureza.

Porém, o *Big Brother Brasil* também conta com a montagem por similaridade da qual fazem parte as provas e os testes típicos do *jogo brotheriano*. Aliás, o dia-a-dia de BBB é literalmente movido por provas, sendo as principais a prova do líder e a prova do anjo-monstro, além dos testes para garantir a alimentação semanal. Outros testes se juntam aos anteriores para lembrar o público a cada instante que o *Big Brother Brasil* é, sim, um *gameshow*, cujo entretenimento está em observar a batalha diária dos participantes por visibilidade, o prêmio milionário será apenas consequência disso. E essa batalha se desdobra tanto em testes físicos, psicológicos quanto em lances de sorte e azar, assim como nos dilemas morais que afloram no confinamento.

Caberá à montagem por similaridade colocar adrenalina na casa para instigar atitudes e colher reações que fujam à monotonia do cotidiano. É preciso não dar trégua aos participantes, eles precisam falar, dançar, fofocar, articular. Só assim será possível obter material suficiente e adequado para que a montagem faça o seu trabalho: alinhar e costurar cenas cotidianas para compor a narrativa ficcional.

Em especial, quando os *brothers* diminuem os mexericos e ficam quietos, a narrativa se ressent de elementos essenciais (obstáculos, prêmios, tramas, amores, mocinhos e vilões) e torna-se necessário introduzir provas ou recursos extras para agitar o lugar. No caso de BBB8, é instituído o *Big Phone* e quando esse telefone toca, é imprescindível que um dos *brothers* o atenda de imediato. Tal *brother* receberá, então, instruções que podem levá-lo a um passeio fora da casa ou automaticamente ao paredão.

Provas e recursos estão destinados à criação do jogo, mas não se trata da atividade leve e brincalhona atribuída à idéia de jogo por Huizinga (1999: 221): “no verdadeiro jogo, é preciso que o homem jogue como uma criança.”

Não, em BBB, o *jogo* será levado muito, muito a sério, pois o resultado final significa ganhar um prêmio milionário que irá mudar a vida de um único participante. Então, não há jogo, uma vez que o elemento lúdico se perde. Trata-se de uma competição bastante séria, cuja diversão é esvaziada e o público, ao menos no Brasil, pressente tal processo. Tanto que a diversão própria do jogo precisa ser retomada através da montagem por contiguidade, pela inserção do texto dentro do texto.

O jogo *brotheriano* é a competição mais séria que existe, na fala de Pedro Bial, “*É jogo para gente grande*”. Então, não é o jogo, mas a sua simulação *reality*. Simulação que dispõe de sequências cômicas, mas não esquece aquelas que simulam a intriga, o choro, a briga e o desentendimento. Simulações que exibem a solidão e o abandono para reafirmarem o melodrama como mundo vivido na TV. Simulações que também exaltam os momentos de amizade, solidariedade e diversão que fazem sucesso junto aos brasileiros.

A montagem por similaridade também movimentava a casa com as festas. Em grande parte temáticas, as comemorações agitam o ambiente e colocam os *brothers* para dançar, pular e cantar, vestidos e maquiados como super-heróis ou gregos antigos. Por vezes, as festas contam com a exibição de shows exclusivos de *pop stars* para esse grupo seleto de pessoas agraciadas pela sorte. Os shows fazem o espetáculo, são mais um texto dentro do texto, uma estratégia estatística vitoriosa: ao invés de exibir um grande show na TV, a emissora transmite um grande show dentro do *Big Brother* e computa a audiência desse show como audiência do programa.

Porém, nenhum recurso da montagem se compara à adesão ao espetáculo que parte dos próprios *brothers*. Quando um dos participantes perde o controle ou faz revelações bombásticas, o voyeurismo-exibicionismo midiático atinge o auge. Em BBB8, há duas situações que marcam a guerra pela visibilidade: a primeira – após flertar com Gyselle, Marcelo assume sua homossexualidade; a segunda – Thatiana confessa à Marcão, seu pseudo-namorado na casa, já ter dado beijo triplo. Nessas situações, o escândalo sexual típico do tabloidismo invade a tela para construir mais uma forma de espetáculo.

Em pé no meio de um dos quartos, tendo como testemunhas na casa outras duas participantes surpresas, Marcelo primeiro solicita a atenção de todas as câmeras. Só depois dispara:

Câmeras todas pra mim! Escutem vocês duas o que eu vou falar. E eu preciso falar isso pro Brasil. E eu vou tirar os óculos pra vocês olharem nos meus olhos e vocês vão saber o seguinte: eu sou homossexual, sou.

Thatiana, por sua vez, parece ceder à pressão do confinamento. Colocada sob suspeita quanto à sua possível homossexualidade, diante das câmeras para filmagem em infravermelho e ao lado do seu pseudonamorado na casa, confessa já ter dado beijo triplo:

Já beijei mulher? Já beijei mulher? Quer botar isso? Já beijei. Já dei beijo triplo: duas mulheres e um homem, dois homens e uma mulher. Já beijei? Já beijei. Quer mandar isso? Manda isso. Já beijei, sim!

Revelações e confissões sobre orientação sexual espetacularizam essa temporada de BBB8, espetacularizam o formato *reality*. Mas revelam e confessam algo importante sobre o programa, o quanto a luta pela visibilidade é fundamental para a montagem. Sem essa luta, o espetáculo deixa a desejar. Sem essa luta, o jogo não existe e a simulação se desfaz.

*O que o documentário documenta com veracidade é minha
maneira de documentar.*

Geraldo Sarno

4

Edifício Master e Ônibus 174, o documentário

4.1. Documentário

Nos últimos anos, o cinema documentário tem sido cada vez mais difundido nas salas de exibição (Duclos e Jacq, 2005: 28) no mundo todo. Apenas no Brasil, *“a audiência do documentário já domina cerca de 15% das exibições no país, o que é um salto muito grande ao índice de 1% a 2% de anos atrás.”* (Ramos apud Freitas, 2004: 58).

Com essa mudança, acredita-se que *“o documentário deixou de ser marginal e está, cada vez mais, ocupando um lugar central no cinema”* (Ramos apud Freitas, 2004: 58), ainda que os investimentos realizados pela indústria cinematográfica nesse formato sejam reduzidos, diante dos destinados aos filmes de ficção e a sua bilheteria não se equipare a campeões comerciais como *Titanic* (Cameron, 1997), o filme de maior bilheteria da história do cinema (IMDb, 2009) ou, no Brasil, *Dona Flor e seus dois maridos* (Barreto, 1976), a maior bilheteria brasileira (IMDb, 2009).

Há menos de um século, os primeiros documentaristas brasileiros, os chamados *cavadores*, que também costumavam ser os cinegrafistas dos filmes, eram considerados malandros capazes de qualquer sordidez. Havia exceções, é claro, mas muito raras:

Gilberto Rossi era respeitado, mas de modo geral estes cinegrafistas eram malvistas; eles tinham é que descolar a

grana, qualquer trambique valia, e o filme resultante nem sempre era lá aquela maravilha. Às vezes nem filme havia. Eram os “cavadores” e não havia quem não desancasse os cavadores, atribuíam-se-lhes todos os males do cinema brasileiro. Porque cinema não era isso. Cinema era filme de ficção, com estrelas glamourizadas. Aquele espetáculo prestigioso que as telas exibiam no Brasil, mas que os Brasileiros – Deus sabe por que malefício – não conseguiam fazer. (Bernardet, 1979: 27)

O documentário realizado pelos cavadores não merecia crédito, nem respeito. Estava sempre sob suspeita, suspeita de adulteração, suspeita de fraude, era sempre uma obra engendrada pela má-fé. Assim, a associação entre o formato documental e a falsidade ser corrente. Cinema mesmo, cinema de verdade era o filme *hollywoodiano*, o filme no qual desfilavam as celebridades, o documentário era apenas o marketing dos políticos, o filme institucional que exibia obras e instituições públicas do ponto de vista de seus padrinhos. O documentário exibia o Brasil exótico, a nação de grandes recursos naturais e povo pacífico, um quadro típico do populismo. Era a publicidade governamental, o carro-chefe da manipulação.

Mas, no decorrer do tempo, a mudança do paradigma é radical. Hoje, os documentaristas são os cineastas mais bem vistos do cinema brasileiro. Nomes como Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e José Padilha são tidos como sinônimos de ética audiovisual. O olhar sobre o documentário e o filme de ficção é alterado, tanto que o interesse crescente do público pelo documentário é explicado por críticos como Marie-Pierre Duhamel-Müller, diretora artística do Festival de Cinema do Real de Paris, realizado no Centro Pompidou, como uma certa desconfiança quanto à ficção e uma disposição para ver a realidade (Duhamel-Müller apud Duclos e Jacq, 2005: 28).

Tal disposição pode ser compreendida como um dos sintomas do fenômeno *janela indiscreta* que tem contaminado os sistemas de comunicação em geral. O interesse pelo documentário é mais uma *janela* encontrada por esse fenômeno para modelizar tais sistemas, no entanto, assim como *janela indiscreta* os modeliza, também é por eles modelizado. Se a história do documentário no Brasil prima pelo desenvolvimento de um modelo ético, capaz de conferir credibilidade ao formato e seus textos, a presença do *janela*

indiscreta nesse sistema de comunicação se dará de maneira particular. A questão ética será sempre central.

O fenômeno *janela indiscreta* pode ser compreendido como uma face do grande impacto das novas tecnologias nos sistemas de comunicação que demonstra como tais aparatos não alteram apenas meios técnicos. Quando as novas tecnologias possibilitam acompanhar os acontecimentos em *tempo real*, num mundo digital para o qual as distâncias geográficas não fazem mais sentido; quando o planeta deixa de ser medido em quilômetros para ser alcançado pela velocidade de conexão, em *bytes por segundo*, não ocorre apenas uma mudança nos meios técnicos. O que se transforma é a cultura gerada por tais meios, agora compreendidos como sistemas de comunicação que constroem e alteram mentalidades, visões de mundo, formas de ver e fazer o cotidiano.

Nesse contexto, ações como espreitar, observar ocultamente e devassar a privacidade alheia, próprias da curiosidade humana, sofrem semiose. As novas tecnologias permitem que essas ações, antes realizadas de forma contida e individual aqui e ali, passem a fazer parte do dia-a-dia dos sistemas de comunicação com abrangência planetária. Os aparatos responsáveis são os novos olhos maquínicos, câmeras de todos os tipos em todos os lugares para captar os atos mais corriqueiros, é verdade, mas também para gravar o inesperado, o bizarro, o obscuro.

Trata-se da *cultura da vigilância*, onde todos observam e são observados, todos praticam o voyeurismo e o exibicionismo em dada medida e a punição, associada à vigilância por Foucault (1975), com o decorrer do tempo poderá ser banida. As pessoas não apenas querem ver o outro, também querem ser vistas por ele. Quando a punição ocorrer, se ocorrer, estará muito mais relacionada à exposição desmesurada de aspectos que o exibicionista considere inadequados ou insuficientes para atender o plano expositivo que desenvolveu. Algo como o vídeo de sexo com o namorado carregado no *YouTube* após o rompimento. Algo como a comunidade virtual que fala mal da atriz de TV, depois que ela destratou o fã, líder dessa comunidade.

Essa será, portanto, uma vigilância às avessas e poderá ser tomada mais como *cultura da bisbilhotice* do que vigilância no sentido proposto por Foucault. A violência, a coação e o constrangimento físico e moral serão transformados em caricatura, não farão mais sentido no universo burlesco e cômico que se estabelece pelo entretenimento. O clima de terror é substituído pela alegre diversão que envolve espreitar e ser espreitado, ver e ser visto, expor e encobrir. Como o alegre jogo de esconde-esconde, agora a brincadeira predileta será simular e dissimular.

Embora seja a Internet um dos sistemas de comunicação que mais tenha se destacado na vigilância ininterrupta da privacidade alheia, a cultura da vigilância extravasa os limites do computador. A TV não tem ficado para trás, tal cultura pode ser notada na modelização de seus formatos mais tradicionais, caso da telenovela no Brasil e na geração de novos formatos como o *reality show*. O documentário, por sua vez, não será exceção, ainda que o impacto da vigilância em suas estruturas de linguagem ocorra de maneira diversa.

A cultura da bisbilhotice, como se desenvolve nos sistemas de comunicação atuais, está destinada à observação de tudo e de todos indiscriminadamente. O alvo dos olhos maquínicos, verdadeiros *paparazzi*, não serão apenas as celebridades da moda, os anônimos também terão lugar garantido nos textos produzidos como índices do mundo vivido. Mesmo no documentário, com toda a preocupação ética que o formato tem demonstrado no Brasil nos últimos tempos, as pessoas comuns desempenharão o papel de índices.

A princípio as pessoas anônimas serão tomadas como índices porque falarão pelo todo do qual fazem parte: a família, a vizinhança, a comunidade, a classe média. Haverá o indivíduo que fala pela sociedade em geral ou a partir de algum de seus segmentos, basta ser reconhecido como membro para ter representatividade. As pessoas anônimas serão índices de fato porque fazem parte do mundo vivido, são elas que vivenciam o cotidiano, uma vez que as celebridades se encontram em outro patamar, outra dimensão. As celebridades possuem a aura do incomum, o que as torna *casos especiais*, exceções do mundo habitual, corriqueiro. Ou seja, menos representativas quando o assunto é exibir *a vida como ela é*.

Dar voz aos anônimos nos sistemas de comunicação significa tornar os textos gerados mais próximos do mundo vivido, não apenas porque esse mundo é a realidade, mas porque ele é dotado de características que, em teoria, minimizam o inverossímil. Se algo ocorre no mundo vivido, tal acontecimento não é impossível, não pertence à ordem da abstração, por mais estranho ou bizarro que o fato possa ser, ele será digno de crédito porque se deu no mundo material.

A materialidade do mundo vivido causa uma espécie de imersão. Daí esse mundo se tornar o modelo para a construção de textos, façam eles ou não referência direta ou explícita à vida real. Essa materialidade, essa capacidade de transformar o texto numa espécie de universo fatural, mas verossímil será uma estratégia de criação que, no cinema, não perpassará apenas o documentário, mas todos os outros formatos cinematográficos, do drama histórico em *Gladiador* (Scott, 2000) à ficção científica com *O Exterminador do Futuro 1* (Cameron, 1984), além da animação gráfica de *Shrek 2* (Adamson, 2004).

A grande diferença entre os formatos documentais e os ficcionais seria o cuidado ético na sua realização:

Sans précautions éthiques, sans choix esthétiques, le documentaire rejoindrait alors paradoxalement... les dispositifs industriels qui permettent de modeler des mondes toujours plus irréels (*Gladiator, Terminator, Minority Report, Matrix, I-Robot, Harry Potter, Shrek*). Les scénarios, même tirés de bons romans, tel *I-Robot*, film américain (Alex Proyas, 2004), inspiré des romans d'Isaac Asimov, y deviennent prétextes à la prouesse d'un réalisme technologique à laquelle résiste mal l'imaginaire de chaque auteur. Même les univers singuliers d'un Enki Bilal (*Immortel*, 2004) ou d'un Jean-Pierre Jeunet (*Alien IV, La Résurrection, Amélie Poulain, Un long dimanche de fiançailles*), semblent contaminés par cet excès de facticité. De leur côté, les acteurs servent d'armatures vivantes ou donnent la réplique à des poupées comme dans *Pole Express* (Robert Zemeckis, 2004). Quant au spectateur, il est réduit à une crédulité tremblante devant la compétence suggestive de la machine à illusions.

Ainsi, au travers d'un même culte du vrai, ciné-virtualité et ciné-réalité peuvent converger: dans le documentaire comme dans la fiction, l'auteur ne créerait plus un monde qui lui est propre, l'acteur n'incarnerait plus cette vision, le spectateur ne pourrait

plus s'y reconnaître. Le réel régnerait désormais sur le 7e art, nivelant tous ses protagonistes, devenus ses servants. (Duclos e Jacq, 2005: 28)

Assim, o cinema-virtualidade ou ficcional e o cinema-realidade ou documental convergem ao criarem mundos verossímeis em si mesmos, mundos passíveis de crença, imersão. As duas vertentes cinematográficas geram mundos simulados, ainda que utilizem processos próprios.

É interessante notar que o mesmo fenômeno relaciona o filme documentário a formatos característicos de outros sistemas de comunicação, por exemplo, o *reality show*. Obviamente existem ressalvas, não se pode negar que entre o documentário e o *reality show*, há uma grande distância. No entanto, na cultura da vigilância, ambos se aproximam pelo emprego de mecanismos semelhantes na busca por um universo de não-ficção que corresponde à simulação da própria realidade:

Curieusement, on ne rapproche guère cette vogue réaliste des émissions de télé-réalité telles que “Strip-tease”, “Loft Story”, “Survivor”, aux Etats-Unis, “Big Brother”, ou “Gran Hermano”, aux Pays-Bas ou en Espagne, aux ressorts pourtant analogues: caméras postées pour saisir des comportements spontanés, acteurs non professionnels devenant objets consentants. Bien sûr, dire que le documentaire en appelle au même désir d’emprise que les shows, considérés comme la lie des programmes, serait abusif. Mais soyons vigilants: tous les dispositifs réalistes peuvent servir une manipulation: celle des non-acteurs, à la merci des réalisateurs guettant ce qui leur échappe; celle des spectateurs croyant qu’on filme pour eux la vie même. (Duclos e Jacq, 2005: 28)

Entretanto, em sistemas de cultura cuja plataforma de trabalho pretende exibir *a vida como ela é*, os textos construídos irão ultrapassar a idéia de representação do mundo vivido. Esses textos tenderão à simulação, procurarão formular um mundo no qual o expectador possa mergulhar e navegar em total imersão. Daí, no caso desses sistemas, a necessidade da reprodução cada vez mais fiel, cada vez mais próxima ao mundo vivido. Essa será a estratégia pela qual os sistemas de comunicação que trabalham com o documental criarão mundos simulados.

Todos os aparatos e todas as técnicas, dos recursos mais simples aos mais sofisticados, dos mais antigos aos de última geração, devem acentuar as semelhanças entre o mundo midiático, exibido pelos sistemas de comunicação e o mundo vivido, experienciado no cotidiano. A *realidade* exibida pelos sistemas de comunicação será tomada, então, como o fragmento legítimo, autêntico do mundo vivido, recortado pelo olho da câmera e montado como mundo midiático.

A percepção da diferença entre a realidade do mundo vivido e a ficção do mundo midiático será deliberadamente apagada para que a simulação não seja notada. Assim, ao encobrir os processos mediativos, será possível tornar a vida midiática tão digna de crédito quanto a realidade de tal modo que o público as considere equivalentes no critério veracidade. E a estratégia utilizada para tanto será a exploração do modelo indiciário, uma vez que o índice impregna o texto no qual se vê inserido com uma aura de realidade.

Essa autenticidade, conferida pelo índice, dilui limites, reforça a fusão entre ficção e mundo vivido, mas também é um ardil que permite aos sistemas de comunicação anunciarem ao público que funcionam como espelhos fiéis e dignos de confiança do mundo vivido. Como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem.

De fato, se a mídia exhibe o mundo vivido exatamente como ele é, por que não acreditar no que veicula? Se a mídia exhibe o mundo vivido exatamente como um espelho, para que questionar o que ela mostra ou como, de que forma isso é feito?

Quando os sistemas de comunicação são vistos como meros espelhos do mundo vivido, a mediação é desprezada, a montagem ou a organização interna dos textos produzidos é desconsiderada e a ficção, no sentido proposto por Geertz (1989: 11) como *algo construído*, disfarçada. Afinal, se o sentido original de *fictio* é *construção* e todo texto possui uma organização interna, uma montagem que pode ser compreendida como processo construtivo, não há texto sem ficção. Em algum grau e de alguma forma, todo texto sempre será construído, todo texto sempre será ficcionalizado.

Mas o segredo do *efeito espelho* será encobrir a ficção existente em cada texto. Desse modo, nos dias atuais, os sistemas de comunicação estariam se dedicando cada vez mais à produção de textos não-ficcionais. Fortemente indiciário, o universo da não-ficção possui o pré-requisito fundamental para a construção do efeito espelho, índices em abundância. Porém, trata-se de um ardil. Tais sistemas não conseguem eliminar a ficção de nenhum de seus textos, pois ficção e realidade são, na verdade, os dois pólos de um contínuo semiótico responsável pela geração textual.

Desse modo, o universo da não-ficção guarda, em seu interior, o diálogo entre ficção e mundo vivido, entre ficção e *realidade*. Na semiosfera, esses dois sistemas de cultura dialogam sem limites muito definidos, sem separações nítidas, uma imprecisão que enriquece esse universo do ponto de vista semiótico, mas também oculta um amplo projeto de credibilidade dos sistemas de comunicação. Será a credibilidade necessária ao sucesso da simulação.

O diálogo impreciso entre ficção e mundo vivido, que pode ser muito criativo, é reduzido à simulação que torna invisível um desses pares dialogantes. A ficção não é assumida, ela é deixada de lado quando se anuncia que esse ou aquele texto retrata *a vida como ela é*.

Eis uma estratégia de persuasão. A aproximação entre ficção e mundo vivido deve induzir a certeza, a convicção de que os textos elaborados sob critérios ditos *objetivos* irão corresponder aos acontecimentos como de fato são. Assim, em teoria, a prática da manipulação estaria afastada e os textos assim gerados contariam com grande autoridade aos olhos do público. Tais textos seriam certificados como *reais*, ainda que o *real* que exibissem fosse, na verdade, um pseudo-real. Pseudo, construído, imitado, simulado.

Como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem, o processo de simulação prima pelo paradigma indiciário e destaca a imagem do tipo fotográfico. Como parte do objeto, essa imagem não se limita a apontar o mundo vivido, mas dilui as bordas entre ficção e realidade pela força da conexão óptica entre imagem fotográfica e realidade, assim se faz crer que a simulação não existe. A força dessa imagem metamorfoseia a representação em algo mais. Tomada como prova retórica

sobre a veracidade, a imagem fotográfica determina a simulação nos sistemas de cultura que a adotam.

No centro do processo, está a verossimilhança que, além de característica da imagem fotográfica, pode ser reconhecida como um elemento de modelização importante nos sistemas de cultura atuais. Trata-se de um elemento capaz de modelizar variados sistemas, que operam na fronteira entre a ficção e o mundo vivido, entre os quais se encontram a etnografia, o jornalismo, a história, o documentário, a telenovela e o *reality show*.

O documentário, por exemplo, exhibe a força da verossimilhança na captação do mundo vivido, durante muito tempo realizada com exclusividade pela película fílmica e pela fita de áudio:

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições (Nichols, 2008: 28)

A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós (Nichols, 2008: 28)

Na verdade, a verossimilhança diz respeito ao quanto a ficção *parece* a realidade à qual se refere. Essa relação induz a crença na completa equivalência entre verossimilhança e veracidade na transmissão do mundo vivido: quanto maior a verossimilhança, maior a veracidade. São grandezas diretamente proporcionais.

É preciso compreender, no entanto, que a relação entre o mundo midiático, aquele exibido pelos sistemas de comunicação e o mundo vivido não significa necessariamente veracidade, uma vez que a transmissão do real não conta com um grau zero. Tal transmissão sempre estará marcada pela mediação, cuja primeira manifestação se dará através do sistema perceptivo.

Afinal, o real é uma abstração que exige tradução perceptiva para ser compreendida. Só a mediação lhe fornece linguagens, códigos e textos com os quais se torna possível dialogar na vida cotidiana. E o diálogo é, em si, uma operação de tradução:

We have mentioned that the elementary act of thinking is translation. Now we can go further and say that the elementary mechanism of translating is dialogue. (Lótman, 2001: 143)

Há um artifício de retórica no processo que faz equivaler o mundo vivido e o mundo midiático, como se não houvesse qualquer diferença entre eles. Quando esses dois mundos são levados à equivalência, o reconhecimento da mediação é comprometido e os textos que afirmam exibir *a vida como ela é* adquirem o caráter de fidelidade e veracidade integral. Essa é uma manobra retórica com grande poder de persuasão.

No entanto, todo texto é *construído*. A construção implica naturalmente em mediação, ou seja, em operações de seleção e combinação que refratam a realidade. A construção também implica naturalmente em ficção, considerando-se ficção *algo construído*. Ou seja, no mundo vivido, que é mediação, existe um processo de tradução inerente à sua própria existência enquanto linguagem e pensamento: a tradução entre o real e os textos que o traduzem. Daí, o mundo vivido contar, na sua construção, com a ficção.

As relações entre ficção e mundo vivido, ficção e realidade são o ponto de partida para a exploração de vários formatos audiovisuais. No documentário, a definição do formato só se estabelece na fronteira entre ficção e mundo vivido. A definição de documentário só é construída pelo contraste em relação a outros formatos, em geral, o filme de ficção ou experimental, o filme de vanguarda:

A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o

documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (Nichols, 2008: 47)

Para o documentário, a comparação com outros formatos é tão decisiva que, por vezes, procurar defini-lo sem esse recurso pode comprometer a sua compreensão enquanto formato.

É verdade que muitos documentaristas avisam que seu trabalho não objetiva espelhar *a vida como ela é*. No entanto, a pretensão de exibir a realidade, o mundo vivido não se refere à essa ou àquela maneira de determinado cineasta realizar seu trabalho. *Espelhar a vida como ela é* trata-se de uma exigência do formato documental e não de seus realizadores individuais. Sempre que se puder detectar alguma forma de simulação, o formato documental nela estará presente, seja como o documentário propriamente dito, seja como o texto dentro do texto na telenovela, no *reality show*, entre outros.

O documentário prima por simular o mundo vivido e chama a atenção do público ao anunciar a exibição do real como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem. Para tanto, os elementos específicos da linguagem cinematográfica dados pela câmera (enquadramento, plano, ângulo de filmagem, movimento), assim como os elementos não específicos (iluminação, figurino, cenário, cor, tela, interpretação do ator) – conforme a tipologia de Martin (1990) –, são articulados de modo a compor simulações do cotidiano. Tais simulações são marcadas por uma verossimilhança extrema em relação ao mundo vivido, que modeliza todo o material audiovisual.

Há uma gramaticalidade no cinema documentário, um conjunto de regras de funcionamento que modelizam os elementos da linguagem cinematográfica, específicos e não específicos, de modo muito particular. Trata-se de uma configuração que conta com convenções de representação, ditas *documentais*, em geral vistas como capazes de minimizar a subjetividade e evitar que o trabalho se torne tendencioso.

São as convenções documentais que atestam a seriedade do documentário, revestem o formato por uma aura que o valoriza como expressão do mundo vivido, fatural e verídico. Objetividade e isenção são estratégias que materializam o modelo indiciário e, assim, conferem credibilidade ao texto.

É claro que existem vários tipos de documentário, cada qual modelizado por um modo de representação, o que leva o formato a transitar entre extremos. Na tipologia de Bill Nichols (2008), que compreende seis formas documentais, o documentário abrange desde o modo poético, tão auto-referente que gera mundos midiáticos muito próximos da ficção até o modo observativo, que pretende acompanhar os acontecimentos que se desenrolam diante da câmera sem que haja qualquer interferência do documentarista. Em teoria, como se o cineasta sequer existisse.

Nesse sentido, as diferenças entre os vários modos de representação documentais são tão grandes, tais modos se distanciam tanto uns dos outros que os reunir sob o mesmo rótulo, *documentário*, é passível de contestação por alguns cineastas: *“Porque não há nada mais diferente de um ‘documentário’ do que outro ‘documentário’.”* (Bragança, 2007)

Seja como for, há uma característica, um objetivo que aglutina todos esses modos de representação: a exploração da fronteira entre ficção e mundo vivido. Essa exploração pode determinar configurações muito distintas, mas que sempre serão construídas enquanto simulação, uma vez que sempre buscam o referente. A simulação seria, então, o ponto alto do processo de referencialização, que desponta aqui e ali nos sistemas de comunicação, mas na atualidade se consolida como forma de geração de textos que possuem um nível de referencialidade tão grande que, por vezes, são vistos pelo público como a própria realidade.

Nesse contexto, o documentário, principalmente nos modos de representação que valorizam o referente, caso do modo observativo, dialoga com vários sistemas de comunicação de maneira muito significativa. O modo observativo ou observacional advém do método etnográfico, que procura criar simulações do mundo vivido como se o etnógrafo não fizesse parte das cenas

que transcorrem à sua frente. Nessa concepção, o fato de que a simples presença do pesquisador já é capaz de alterar os acontecimentos e interferir na cultura observada é desconsiderado.

Porém, na presença de um estranho, é inevitável que o cotidiano seja alterado. Em teoria, várias técnicas podem ser empregadas para minimizar os efeitos do contato, mas todas serão recursos que irão impregnar o texto produzido de referencialidade.

Clássico do documentário observacional, *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) pretende documentar o modo de vida da cultura esquimó como se Flaherty e sua câmera sequer existissem durante a filmagem. O referente é enfatizado todo o tempo, mesmo quando algumas sequências, caso da caçada das morsas, são encenadas por Nanook e sua família a pedido de Flaherty. Nessas sequências, o formato documental faz prevalecer o referente e gera a *docuficção*, na qual o cinema documentário dialoga com o teatro.

Nanook é uma simulação, mas não é falso. O documentário simula o cotidiano de uma família esquimó, nunca será o cotidiano propriamente dito dessa família, mas essa sua condição não fará dele uma fraude. *Nanook* apenas reproduzirá da forma mais referencial possível o que é visto pelas lentes da câmera e da cultura de Flaherty. O filme irá refratar a realidade encontrada num lugar tão inóspito e exótico quanto o Ártico, ainda que muitas vezes seja compreendido como mero espelho do que ali é encontrado.

Nanook é a experiência do mundo vivido, ainda que esse mundo pertença à outra cultura. Também é a experiência do indivíduo, ainda que esse indivíduo seja parte de outra cultura. Aqui, o indivíduo retrata a parte pelo todo tanto quanto outros indivíduos, em outros documentários, são transformados em porta-vozes de culturas mais próximas das nossas. O princípio é o mesmo e leva-nos à questão primordial que envolve o documentário, assim como todos os sistemas de comunicação que utilizam pessoas anônimas na construção de seus textos: “*O que fazer com as pessoas?*” ou “*Como devemos tratar as pessoas que filmamos?*” (Nichols, 2005: 26-46).

Assim, no documentário, o ato de construir textos implica primordialmente em observar “*O que fazer com as pessoas?*”. O que é uma questão ética.

Ao contrário do filme de ficção, o documentário não costuma utilizar atores profissionais para desempenhar papéis, acordados de antemão. Em vários documentários, são entrevistadas celebridades, sejam pessoas famosas no mundo midiático, sejam pessoas famosas em outras áreas que repassarão sua autoridade em seus campos de atuação ao discurso veiculado. Outros, cada vez mais frequentes, preferem trabalhar com pessoas anônimas. No entanto, será o modo de representação documental que indicará a forma como essas pessoas serão tratadas eticamente e essa forma é determinada pelo processo de montagem.

Um caminho é fazer do anônimo um *tipo sociológico*, estratégia de *Viramundo* (Sarno, 1965), documentário sobre a migração nordestina para o Estado de São Paulo na década de 1960. Parte do trabalho enfoca o movimento operário paulista, formado em grande parte por nordestinos. Para tanto, contrasta dois operários, duas pessoas comuns que contam suas histórias de vida, intercaladas pela entrevista de um empresário. O contraste entre os operários é obtido pela montagem paralela que intercala tomadas de um operário, sem qualificação profissional e o outro, qualificado.

É a montagem que constrói a oposição e, por contraste, cria *tipos sociológicos*. Esses *tipos* apagam a individualidade, desconsideram a complexidade do comportamento humano ao transformarem as pessoas em simples matéria-prima para o discurso do cineasta. Esse processo transforma as pessoas em personagens. Vistas dessa maneira, as pessoas serão peças na linha de produção, peças a serem encaixadas aqui e ali no processo fabril do texto audiovisual, funcionarão como argumentos retóricos que conferem credibilidade ao discurso transmitido.

Nessa impessoalidade, de alguma forma, as pessoas deixarão a singularidade que as identifica enquanto *pessoas*.

O tipo com o qual se trabalha condiciona a matéria-prima que se vai selecionar da pessoa. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade, etc.) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a nos fazer aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico como a própria expressão da pessoa. Mas o que ocorreu, é que o tratamento dado à pessoa foi determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve a pessoa. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila. (Bernardet, 1985: 19)

Esse processo não deve ser tomado como manipulação, no sentido de falsificar ou induzir resultados. Trata-se apenas do funcionamento de determinado modo de representação documental que toma a história de vida ou a experiência humana como suporte. Essa limitação é reconhecida pelos próprios documentaristas, tanto que o diretor de *Viramundo*, Geraldo Sarno, anos depois dirá: “*O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar*” (Sarno, 1984). Ou seja, além da expressão singular de cada cineasta realizar sua obra, o documentário será apenas a ficção, a construção semiótica que enfatiza o referente. E será esse molde semiótico que permitirá ao formato gerar a simulação.

“*Simular é fingir ter o que não se tem.*” (Baudrillard, 1991: 9) Nos sistemas de comunicação, *simular é fazer de conta que o texto é o mundo vivido*, fingir que entre o texto e a realidade não há diferença. Para tanto, será gerada uma forma de texto tão referencializada que ao público só restará acreditar que o cotidiano vivenciado por ele é exatamente o cotidiano exibido. O texto será, então, apresentado como um espelho tão fidedigno à vida real que por vezes a dispensará. A simulação refaz a viagem de *Alice através do espelho* (Carroll, 2002).

Nesse panorama, cada documentarista elaborará a simulação do seu modo, mas não terá como fugir a tal efeito. Mesmo que ele não veja o seu trabalho dessa maneira, o formato modelizará o que lhe for submetido como simulação. Comparem-se, por exemplo, as diversas formas de exibir o movimento operário paulista que surgem em *Viramundo* (Sarno, 1965), *Entreatos* (Salles, 2004) e *Peões* (Coutinho, 2004). O que separa esses documentários é a forma de organizar o pensamento, enquanto Sarno

contrasta as experiências de dois operários anônimos; Salles acompanha Lula, o sindicalista que chega a Presidente da República e traça o perfil do anônimo que se transforma em celebridade. Já Coutinho procura dar voz aos operários anônimos que participaram das greves do Grande ABC paulista, lideradas por Lula no período de 1979 a 1980. Mas, ainda que esses documentários trilhem caminhos muito diferentes para mostrarem a realidade dos mesmos trabalhadores, há algo que os une enquanto formato: a criação da simulação, ainda que de formas distintas.

No documentário de Coutinho, em específico, a simulação gerada pelo tipo sociológico será deixada de lado, mas outra tomará o seu lugar. A forma de tratar as pessoas no trabalho desse cineasta, a princípio mais ética, mais humana nem por isso terá como dispensar a construção. No entanto, ainda assim, o formato documental construirá a simulação, de outro tipo, de outra ordem, mas simulação.

4.2. A proposta de Coutinho

Não são poucos os documentários sobre histórias de vida e eles se distribuem por todos os modos de representação do formato. São diferentes maneiras de exibir experiências da vida privada, que contam com linguagens próprias, mas se aproximam ao mostrarem o cotidiano de pessoas comuns que, por vezes, participam da História no anonimato.

No Brasil, o documentarista que mais tem trabalhado com histórias de vida, de pessoas anônimas, é Eduardo Coutinho. A proposta de trabalho de Coutinho é responsável por filmes que exibem, por exemplo, as aspirações de trabalhadores rurais, caso de *Cabra marcado para morrer* (1984); as experiências de moradores das comunidades cariocas, em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Babilônia 2000* (2000); a fé dos devotos, em *Santo Forte* (1999); a luta dos operários por melhores condições de trabalho, em *Peões* (2004); o cotidiano dos moradores do condomínio de classe média baixa, caso de *Edifício Master* (2002).

O processo de criação de Coutinho, segundo a sua compreensão, não utiliza a entrevista, tanto que ele prefere substituir as palavras *entrevista* ou *depoimento* por *conversa* ou *diálogo*. Em primeiro lugar, porque o cineasta afirma não contar com pauta ou roteiro prévio do que será falado com o entrevistado (Coutinho, 2003) e, em segundo, “*porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo que é importante*” (Coutinho, 1997: 16) para a construção da obra.

Para manter a espontaneidade da *conversa*, Coutinho busca estratégias próprias, entre elas, manter-se próximo fisicamente da pessoa:

há entrevistas feitas com teleobjetiva em que o diretor fica a dez metros do personagem, o que torna absolutamente impossível um diálogo. Eu não conheço nenhuma pessoa no mundo que converse com outra a dez metros de distância, porque ou a pessoa grita, ou então quando você faz isso, está falando para a história, fica ruim, fica falso, e o personagem torna-se rígido, formal e mais falso ainda do que deveria ser. Por isso, não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em close, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro. (Coutinho, 1997: 168)

No entanto, é possível que Coutinho conceba o termo *entrevista* apenas em sentido jornalístico, dada a sua experiência na imprensa como editor, redator e diretor do programa *Globo Repórter* (TV Globo) de 1975 a 1984. Segundo Paul Thompson, que utiliza a entrevista de acordo com o método proposto pela História oral: “*há muitos estilos diferentes de entrevista, que vão desde a que se faz sob a forma de conversa amigável e informal até o estilo mais formal e controlado de perguntar*” (Thompson, 1992: 254). Thompson afirma, em contraponto ao pensamento de Coutinho, que “*Uma entrevista não é um diálogo, ou uma conversa. Tudo o que interessa é fazer o informante falar. Você deve manter-se o mais possível em segundo plano*” (Thompson, 1992: 271).

Sendo assim, a entrevista jornalística pode ser considerada apenas um tipo dentre inúmeros outros, utilizados nas situações mais variadas. É possível citar aquelas realizadas na psicologia como forma terapêutica, assim como as

entrevistas do método estatístico, utilizadas por institutos como o Ibope, o Datafolha ou a Fundação Seade, entre as quais se destacam as necessárias ao censo demográfico. Já na vida cotidiana, a entrevista é a ferramenta mais usada pela administração nos processos de seleção profissional.

Seja como for, no jornalismo, a entrevista tanto é uma técnica de captação de informação, quanto um gênero. Luiz Beltrão divide os gêneros jornalísticos em três categorias: jornalismo informativo (Beltrão, 1969), opinativo (Beltrão, 1980) e interpretativo (Beltrão, 1976). O primeiro, informativo, é um gênero que procura se ater ao fato, tendo como subgêneros a notícia, a reportagem e a entrevista.

De acordo com essa classificação, é possível localizar traços da linguagem jornalística no trabalho de Coutinho, que passeia pela reportagem e pela entrevista. Além disso, esse trabalho também exhibe elementos do método etnográfico, principalmente na tentativa de apreender o mundo do vivido através da observação participante. Coutinho entra em contato com a pessoa comum, o anônimo de seus documentários como o etnógrafo atual se aproxima do nativo de outra cultura: sem negar a interferência da sua presença no ambiente, mas acreditando que o seu impacto pode ser reduzido.

Mas, em Coutinho, a etnografia surge mesmo através da imensa curiosidade de decifrar o outro, o diferente em seu próprio meio, em seu próprio habitat. Dessa forma, na maioria de seus filmes, é reservado um papel de grande importância à espacialidade na qual o encontro com o outro acontece. Tanto que em *Edifício Master*, o personagem principal do documentário será o *lugar*, criado e recriado pelas histórias de vida de seus moradores e não as histórias propriamente ditas.

4.3. Edifício Master

A um quarteirão da praia, em Copacabana, o Edifício Master conta com 12 andares e 23 apartamentos por andar, num total de 276 apartamentos conjugados. São quase 500 moradores. No documentário sobre o prédio, que

tem como título o seu nome – *Edifício Master* (Coutinho, 2002), as histórias de vida de 37 moradores desfilam diante da câmera.

Amostras da diversidade de histórias contadas são a experiência de Henrique, major aposentado da marinha norte-americana, que canta *My way*; o relato de Alessandra que fala abertamente sobre a profissão de garota de programa e o depoimento de Luiz, o porteiro-chefe que achou um bebê no corredor. São experiências que se unem à fala de Sérgio, o síndico que transformou o Master num edifício “*de família*”, seguindo um modelo próprio de administração: “*Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, eu parto prá Pinochet.*”

E sobre o que exatamente falam os moradores do Master? Alguns, como o síndico, falam diretamente do condomínio, mas não é o caso da maioria. Nesse prédio, grande parte das histórias contadas pelos moradores diz respeito à sua vida privada. No entanto, se essas histórias se referem à vida pessoal dos moradores, como podem estar num documentário cujo título sugere a coletividade? Ora, mesmo que as histórias contem experiências individuais, elas terminam por compor a imagem de algo mais amplo, funcionam como peças de um mosaico. No caso, o edifício.

O documentário é, na verdade, a descrição de um lugar que se dá a conhecer pela imagem e pelo discurso de quem o ocupa. É um local apropriado que desse modo se faz *lugar*. Aliás, é exatamente a posse desse local, o uso por seus moradores, cada qual a seu modo, que o define urbanisticamente como lugar:

Lugar, conforme tradicionalmente interpreta o Urbanismo, é um *espaço qualificado*, isto é, um espaço que se torna percebido pela população por conter significados profundos, representados por imagens referenciais fortes. Por isso mesmo, em sua gênese comparecem fatores físicos e psicológicos, que tanto têm a ver com o desenho da configuração morfológica urbana, quanto com o comportamento interativo adotado pelas pessoas na utilização dessas formas (Castello, 1997, grifos do autor)

Portanto, ainda que os moradores falem sobre acontecimentos de suas vidas particulares, numa perspectiva mais ampla, as narrativas retratam o edifício porque qualificam o local onde seus autores residem. Mesmo que os depoimentos não façam referências diretas ao prédio, ele estará presente, pois cada morador falará como parte do condomínio. Assim, será constituído o lugar no documentário.

Para realizar o documentário, a equipe de Coutinho passa sete dias no edifício Master, convivendo com os moradores e gravando suas histórias de vida. O cineasta já havia realizado trabalhos similares, voltados à exploração de lugares, mas nas favelas cariocas, não num prédio de classe média. Em 1987, realiza *Santa Marta: duas semanas no morro*, filme que exhibe os depoimentos de moradores do Morro Santa Marta, favela de Botafogo, Rio de Janeiro. No ano 2000, na virada do século XX para o XXI, Coutinho grava *Babilônia 2000*, documentário no qual os moradores do Morro Babilônia fazem um balanço de suas vidas (Lins, 2004: 121-122) e manifestam suas expectativas com a mudança de século.

Nesses trabalhos, a produção de Coutinho aproveita os mecanismos da vida em comunidade para obter informações sobre quem entrevistar, quando e onde, o que facilita a sua atuação. Já no Master, devido à ausência desse tipo de organização social, a equipe enfrenta problemas para conseguir as mesmas informações. Trata-se de outro *lugar*, que se organiza de outra forma e conta com outras regras de funcionamento: a classe média, moradora do Master, isola-se dentro de apartamentos conjugados.

O que se vê ao percorrer o condomínio são longos corredores pouco iluminados, com inúmeras portas absolutamente iguais, que não deixam saber quem se encontra por detrás. É difícil cruzar com alguém nesses corredores, isso acontece poucas vezes. Há uma sensação de solidão nessas tomadas, quase 500 pessoas moram no mesmo prédio, mas os corredores são vazios.

É assim que Consuelo Lins (2004: 144), integrante da produção de Coutinho descreve o Master:



No Master, o que há entre os 276 apartamentos são portas idênticas, corredores desertos e escadas sinistras. Era o mesmo bairro, o mesmo prédio, os apartamentos podiam ser vizinhos, mas a cada porta que se abria deparávamos com um mundo inesperado e moradores sem qualquer conexão com quem vive ao lado. A maior parte não se conhecia nem tinha o menor interesse em se relacionar com os outros. Não havia um “acúmulo” de conhecimento entre um morador e outro, não havia questão ou tema a ser retomados sob um outro ponto de vista.

(...)

Era como se cada apartamento fosse um planeta diferente e, ali dentro, um mundo possível, com valores, hábitos, moral, enfim, uma vida própria e autônoma. E tínhamos a cada entrevista de nos readaptar a esse novo mundo.

Esse retrato do edifício, traçado por Consuelo Lins, “*portas idênticas, corredores desertos e escadas sinistras*”, é encontrado nas cenas de passagem do filme. São flashes rápidos que fazem a transição de um depoimento ao outro e mapeiam um território físico, o edifício, que a câmera percorre para transportar a arquitetura do prédio para a tela.

O público percorre esse território junto com a câmera, o olho humano se transforma em olho maquínico para ver o que existe além do que consegue alcançar, para enxergar o que há onde não pode estar presente fisicamente. Para tanto, a espacialidade do edifício Master em Copacabana, construída por ferro e concreto no mundo vivido, transforma-se em espacialidade midiática.

Centrada no referente, essa espacialidade midiática, documental, faz o público percorrer o Master de forma labiríntica, leva-o de apartamento em apartamento para descobrir pelas frestas das portas trancadas, desvendadas pela câmera, o universo da vida privada. Em cada apartamento, o público irá descobrir um *“planeta diferente e, ali dentro, um mundo possível, com valores, hábitos, moral, enfim, uma vida própria e autônoma.”* Será o conjunto desses planetas que irá compor, na tela, a simulação do edifício no qual não entramos pessoalmente.

Documentarista e público realizam um percurso juntos ao se moverem pelo Master, uma cartografia, tanto que o documentário pode ser compreendido como um mapa construído pelo movimento do andar e do olhar. O documentário será o diagrama de um lugar fechado, cuja observação do que ocorre *entre quatro paredes* é sugerida logo nas cenas iniciais: a chegada da equipe de filmagem é exibida através do olhar das câmeras de segurança do condomínio.



O depoimento da primeira entrevistada, Vera, revela essa nuance cartográfica do documentário claramente. Em sua fala, ela dá a conhecer todos os apartamentos do Master nos quais morou, num total de 28 apartamentos, durante seus 49 anos de idade:



Vera – Eu vim prá cá com 1 ano.

Coutinho – Quer dizer que praticamente a senhora passou todos esses 49 anos aqui.

Vera – Aqui, todos eles. Todos os 49 anos eu passei aqui sem nunca mudar do prédio.

Coutinho – Sempre nesse apartamento aqui?

Vera – Não, não. Eu já morei do... o meu primeiro apartamento que eu morei foi o 813; morei depois do 813, eu fui pro 715; do 715, eu morei no 714, morei no 1102, morei no 306, morei no 209, morei no 123, morei no 117.

Vera – Vinte e oito apartamentos.

Coutinho – Explica isso.

Vera – Porque foi assim. Ela alugava os apartamentos e com a ordem dos proprietários, ela sublocava. Ela mobiliava o apartamento e a pessoa gostava do nosso apartamento, entendeu? Então, a gente pulava prá outro. Sempre às vezes a nossa vida era de cigano, mas sempre dentro do mesmo edifício.

É um relato detalhado que enumera o percurso de Vera dentro do condomínio. Esse percurso possui uma temporalidade, 49 anos, que não se refere simplesmente aos 49 anos de Vera, mas diz respeito a 49 anos da história de todo o Master. Esse percurso também marca uma espacialidade, a quantidade de apartamentos nos quais Vera residiu nesse período mostra as dimensões gigantescas do edifício. Afinal, ela conseguiu morar em 28 apartamentos diferentes dentro do mesmo prédio.

Trata-se da espacialidade da grandiosidade, muito apropriada para acomodar o número elevado de moradores do Master, mas que também contribui para as relações impessoais, expressas por corredores repletos de portas idênticas, embora vazios da presença humana.

Ainda assim, o primeiro depoimento começa a descortinar o que ocorre por detrás dessas portas idênticas. O documentário revela que as portas tão parecidas, tão padronizadas do Master guardam, em seu interior, pessoas e histórias de vida muito diferentes.

Quem abrirá essas portas será a câmera, mas não para mostrar a arquitetura interior, a forma de ocupação ou passear pela decoração de cada apartamento que permite a sua entrada. O alvo da gravação será a pessoa anônima que vive atrás de determinada porta, a pessoa e sua história. A câmera irá coletar depoimentos, é claro, mas também expressões faciais, gestos, pausas, risos e até mesmo lágrimas. Todas essas manifestações serão índices que serão aproveitados para criar a simulação, a sensação de que adentramos ao Master junto com a câmera.

4.4. A visualidade da face

Durante cada relato, a câmera dificilmente se abre. Em primeiro plano, estará sempre fechada, algumas vezes em meio primeiro plano (corte dos ombros para cima), outras em plano médio (corte abaixo dos cotovelos para cima). Desse modo, a visualidade será construída pelo corpo humano em movimentos corporais, gestos das mãos. O destaque será o rosto em expressões, mudanças de semblante, risos, emoções que transpassem pela face. Esse enquadramento fechado é repetido em todas as entrevistas, sendo alterado poucas vezes para exibir aqui e ali algo no ambiente que possa compor a personalidade de quem fala.

Planos amplos nunca são exibidos. Não há, por exemplo, nenhuma imagem da fachada do edifício Master. Afinal, o que interessa ao documentário não está no exterior, mas no interior do edifício, assim como na vida interior de seus moradores. Trata-se da câmera intimista.

A sensação dada por essa linguagem passa pelo lugar cerrado, pela privacidade resguardada que será aberta pela câmera. O olho maquínico da

câmera será a fresta pela qual o público poderá entrever o que se encontra no interior desse lugar fechado. Apenas entrever, pois cada entrevistado falará somente durante alguns minutos, nesse tempo tão curto, eles revelarão algumas poucas coisas sobre si mesmos, mas tudo o que revelarem estará gravado no documentário como registro.

Na verdade, a câmera procura traduzir visualmente a condição de quase 500 pessoas morarem num único edifício, encerrarem-se dentro dele em pequenos apartamentos e, apesar da proximidade física, conseguirem se manter distantes umas das outras. Quase 500 pessoas moram lado a lado, muito próximas geograficamente, mas muito distantes em relações humanas. Sem vida comunitária, elas mantêm em comum os corredores vazios, cheios de portas idênticas. Elas mantêm em comum apenas o edifício no qual residem e assim fazem dele um lugar, ainda que não o enxerguem como uma construção coletiva.

Nada como a face humana para revelar a beleza e a dificuldade de viver assim. Tanto que, por vezes, os entrevistados de Coutinho não são escolhidos apenas pelo que têm a dizer ao público. A expressão facial, os traços fisionômicos do rosto também desempenham papel central nessa forma de documentário que utiliza o enquadramento fechado. O que o público irá conhecer sobre a história de vida, as experiências daquela pessoa anônima serão a sua fala e, sobretudo, a sua face.

Com expressão marcante, os entrevistados do Master podem discorrer sobre os assuntos mais banais, mais corriqueiros e prender a atenção do público. A tela é tomada pela face humana, a câmera atualiza o enquadramento fotográfico dos retratistas. Em primeiro plano, a pessoa. A câmera se posiciona muito próxima do entrevistado, quase colada a ele e realiza poucos movimentos, quando muito um zoom que evidencia uma expressão, um gesto.

Há, inclusive, um morador que não diz absolutamente nada. Bacon, vestido com capa de chuva amarela, óculos escuros e capacete de parafusos, permanece mudo diante da câmera durante a gravação inteira. Enquanto os colegas João e Fábio, que dividem o apartamento com Bacon, cantam e tocam

diante da câmera, ele não diz uma única palavra. No entanto, na seqüência de depoimentos que o seguem e precedem, a sua aparição se situa logicamente como uma forma de depoimento não-verbal. Uma entrevista, um diálogo, depoimento ou conversa sem palavras, puramente visual.

Coutinho – Ele fala? (referindo-se a Bacon)

Fábio – Não.

João – Ele trabalha no restaurante chinês.

Coutinho – Ele nem responde também.

João – É, quando ele tá com essa roupa, é proibido falar.

Coutinho – Explica isso prá mim.

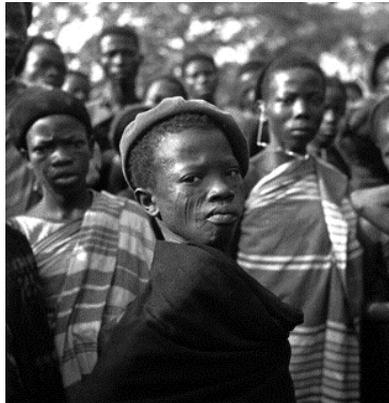
João – Pô, porque a nossa intenção com ele é que ele seja uma mensagem visual. Ele interpreta corporalmente o que a gente quer passar com a música. Então, se ele falar, perde o sentido porque é uma imagem, é prá ser uma mensagem visual, não sonora.



A questão da face sempre foi importante para os sistemas que trabalham com o registro. Na etnografia, por exemplo, Pierre Verger destaca a visualidade da face em vários momentos. Em seu trabalho, há fotos com as marcas dos lugares do mundo aos quais pertencem, faces características tidas como dados etnográficos tão valiosos quanto quaisquer outros. São as *caras do mundo* retratadas por seu olhar viajante (Verger, 2002: 47-49).



Vietnã (Ásia) - 1938



Benin (África) - 1948-1979



Canudos (Bahia) - 1946

A questão do registro é importante no *Edifício Master* e, nesse contexto, a visualidade do corpo humano, em especial do rosto, marcará a diversidade que se esconde por detrás de corredores vazios e portas idênticas. As semelhanças dos moradores do Master estarão mais nesses corredores e portas do que na sua variedade de faces, vozes e histórias de vida.

4.5. O ritmo do inesperado

Em alguns casos, será exibido um pouco mais do apartamento do morador. Trata-se de forma de compor o personagem, a arrumação do lugar falará sobre o seu ocupante. Na entrevista de Roberto, por exemplo, a apresentação do apartamento, cheio de caixas de papelão, roupas entulhadas e objetos dispersos, traduzirá as condições de saúde e as dificuldades financeiras do camelô.



Coutinho – O senhor trabalha aonde?

Roberto – Olha, meu filho, eu trabalho de camelô. Mas já fui um homem bem de vida, tive muitas casas. Mas, ah... Eu morava em Santa Teresa, morava em Santa Teresa, tive muitas profissões na minha vida, trabalhei muito nesse mundo. Enquanto muita gente ia tomar a sua cervejinha, eu ficava trabalhando. Trabalhei muito dia e noite sem parar. Mas, infelizmente eu fiquei doente, eu tive um derrame cerebral, fiquei seis meses num hospital sem poder me mover.

Roberto – Olha, eu já tô com 65, vou fazer 66 anos, doente, nessas condições, quem é que vai me dar emprego? Prá dar emprego prum garoto novo tá difícil! Quanto mais prum velho cheio de problema. Então, não tem emprego prá uma pessoa igual a mim. O senhor quer me dar um emprego?

Coutinho – Eu, eu não tenho emprego prá dar. É claro que hoje em dia nem com 50.

Roberto – O senhor é uma pessoa muito simpática e muito amável, eu lhe agradeço. É ou não é? Mas é isso, a realidade é a realidade, né, meu amigo?

Roberto surpreende ao perguntar se Coutinho não quer lhe dar um emprego, faz o cineasta titubear na resposta. No entanto, na montagem final, Coutinho mantém esse trecho, não corta o questionamento. Por um lado, é um tratamento ético para com o entrevistado. Por outro, manter o inesperado, o que se encontra fora de qualquer roteiro no texto confere credibilidade ao sistema, contribui para a construção da simulação.

No documentário de Coutinho, a montagem incorpora a captação do instante, do evanescente. Ele conta com o acaso, o imprevisível para realizar o filme e procura manter o frescor do contato com o entrevistado, será esse frescor o responsável pela elaboração de um ambiente capaz de gerar o inesperado. Para preservar a espontaneidade do primeiro contato com o entrevistado, num primeiro momento, Coutinho envia apenas a equipe de

pesquisa. Ele não conversa com o entrevistado antes da gravação, seleciona quem será filmado ou não a partir dos relatórios dessa equipe.

Também para manter a espontaneidade, Coutinho procura nunca interromper o entrevistado. Para tanto, evita fazer perguntas desnecessárias e grava em vídeo. Não usa película para que não haja interrupção sequer para a troca do rolo de filme, necessária a cada 15 minutos. Outra recomendação é evitar julgamentos, uma história pode até parecer irrelevante, mas nem por isso deve ser interrompida. Essa metodologia é atestada pela História oral, pois

Se você interrompe uma história por considerá-la irrelevante, estará interrompendo não apenas essa, mas toda uma série de ofertas posteriores de informações que serão relevantes. (Thompson, 1992: 263)

Para evitar a interrupção da performance e do fluxo memorial que a acompanha, Coutinho (2003) afirma que *“É preciso deixar o outro à vontade, se sentir bem para dar o seu espetáculo”*. Somente assim será possível captar o *“instante imprevisível”*, sempre estimulado pela postura que não julga. Para Coutinho, essa poderá ser uma postura até mesmo ética, mas para o documentário enquanto formato, a captação do acaso será o carro-chefe da simulação. O acaso deve fazer aflorar a espontaneidade que fará da entrevista um registro confiável e enfatizará o referente. A espontaneidade Oferecerá à simulação o que lhe é mais caro, a sensação de veracidade.

4.6. A sonoridade da solidão

A voz *over* é utilizada por Coutinho com muita discrição. As imagens são encobertas por essa voz apenas no início do documentário, quando são exibidas as primeiras imagens de corredores e portas internos do Master. Nesse caso, o narrador é o próprio Coutinho que fala pouco e busca o tom descritivo:

Coutinho (voz over) – Um edifício em Copacabana a uma esquina da praia: 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar.

Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana.

Também não há música de fundo, a sonoridade do filme é totalmente construída pelos sons do ambiente e pela voz dos entrevistados. Assim, o ritmo do documentário é construído pela fala de pessoas anônimas a partir de elementos como velocidade, pausa, entonação e até mesmo sotaque. A sonoridade do filme é marcada, então, pelo canto e pelo silêncio de alguns entrevistados e elabora temporalidades que dependem da sua atuação: esses falam depressa; aqueles, bem devagar. A duração da entrevista está intimamente ligada à velocidade da fala.

Quando há música, são os moradores que cantam, o que acontece em alguns momentos como na performance de Henrique que conheceu Frank Sinatra pessoalmente e com ele cantou *My way*. Brasileiro que morou nos Estados Unidos, exerceu importante cargo numa grande empresa e tornou-se major da marinha americana. Militar aposentado, Henrique nunca esqueceu o dueto, costuma colocar o vinil da canção e cantar junto com ele todos os sábados pela manhã.

Em frente à câmera, Henrique coloca o disco de *My way* e canta outra vez junto com Sinatra. Ele se emociona, chora. A câmera grava a sua emoção, o seu choro. Durante a entrevista, ele conta que os filhos moram em definitivo nos Estados Unidos, só ele voltou ao Brasil. Mora sozinho, outro dia caiu dentro do apartamento, foi um vizinho que o ouviu e trouxe ajuda. A música *My way* é a extensão do tempo bom que viveu no exterior, ela é memória, ela é referente. A emoção de Henrique confere veracidade ao documentário, a sua solidão dá voz e rosto aos corredores vazios e às portas idênticas do Master.



Coutinho – Como você conheceu Frank Sinatra?

Henrique – É muito interessante. Não por mim, mas por causa da minha companhia, quando os astronautas voltaram da lua, houve uma recepção para eles no *Astrodome* de Houston. E eu fui uma das pessoas convidadas. Eu estava sentado na arena, ele estava sentado mais ou menos uns quatro ou cinco cadeiras além de mim com um monstro da máfia junto com ele. Aí eu cheguei e falei: “Eu vou falar com ele”. Cheguei prá ele e falei assim: “How do you doing, *Blue Eyes*?” Ele aí riu, apertei a mão com ele, comecei a conversar com ele, etc. Tinha lá Dione Warwick, Frank Sinatra, várias personalidades. E eu falei: “Olha, a música que eu gosto muito de você é *My way*.” “Então, você vai subir comigo e cantar dois versos.” Subi no palco e ele lá, abri a boca e cantei dois versos.

Serão dois versos que perdurarão na memória do público como índices do mundo vivido.

4.7. Ônibus 174

Quando o documentário é compreendido como espelho e as contradições que desafiam essa visão afloram, o texto por ele produzido pode ser tomado como falsidade. Em outros sistemas de comunicação, caso da telenovela, não são observadas contradições nesse sentido. Para a ficção, os

desafios são outros, em grande parte dizem respeito à fabulação, à busca da narração. Já para o documentário, é fundamental dissimular a simulação.

Segundo Baudrillard (1991: 9), “*Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.*”. Assim como o documentário faz de conta que seus textos correspondem à realidade sem filtros – finge ter o que não tem – para construir a simulação, para que o processo seja aceito, para evitar o estigma de fraude, o formato precisa dissimular a sua existência – fingir não ter o que se tem. Faz parte da natureza documental ocultar, encobrir a simulação, uma vez que sem esse disfarce o processo será notado e comprometerá o seu funcionamento. Para simular, é preciso dissimular.

Por paradoxal que possa parecer, no documentário, uma das formas de dissimular a simulação é evidenciar a estrutura narrativa que existe em seu interior. Técnicas e recursos documentais que enfatizam o referente são combinados a técnicas e recursos narrativos que constroem a fabulação.

Dados os elementos documentais, o documentário constrói textos verossimilhantes para parecerem verossímeis, embora sejam simultaneamente ficcionais, voltados à fabulação ao serem articulados pela narrativa. Para tanto, o diálogo entre o documentário e formatos, reconhecidos como narrativos, será valioso. Quanto mais feliz for a comunhão entre elementos documentais e narrativos, mais convincente será a simulação gerada.

Afinal, mais difícil será traçar limites claros entre o que advém do documentário e o que advém de outros formatos. Para criar a simulação, o documentário conta com a fronteira, a região de maior atividade semiótica no diálogo com outros formatos.

No diálogo com formatos que enfatizam a narração, o documentário utilizará a estrutura narrativa para compor, por exemplo, a reconstituição de acontecimentos. Quando bem utilizada, essa fórmula confere grande intensidade à simulação. Em alguns casos, o documentário, filmado como documentário pelo cineasta e anunciado como documentário para o público, chega a ser confundido com o formato com o qual dialoga.

É o que ocorre em *Ônibus 174* (Padilha e Lacerda, 2002), considerado pelo cineasta Felipe Bragança o melhor filme policial brasileiro dos últimos tempos:

Lembremos que o melhor *filme policial* brasileiro dos últimos anos foi *Ônibus 174* – proposta de filme-narrativo que constrói suas cenas em torno de entrevistas que narram eventos e fragmentos de imagens de TV. (Bragança, 2007, grifos do autor)

Ônibus 174 não é mesmo um filme policial na verdadeira acepção da palavra, mas um documentário sobre um episódio de violência urbana no Brasil que, por sua linguagem, dialoga com o formato policial. O enredo é simples e, como todo filme policial, gira em torno do crime, do criminoso e da polícia: no dia 12 de junho de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, o ônibus que faz a linha 174, Central-Gávea, é sequestrado por Sandro Rosa do Nascimento. O inusitado está na origem de Sandro, ele é um dos sobreviventes de outro caso de violência urbana de grande repercussão, a *Chacina da Candelária* em 1993.

Sandro, o *Mancha*, iria apenas assaltar o ônibus, mas perde o controle da situação e faz onze reféns. Cercado pela polícia, ele protagoniza uma tragédia: após quase cinco horas de negociações, Sandro desce do ônibus com uma das reféns como escudo (*174 ao vivo 1*); um policial se aproxima e atira no sequestrador, mas erra o tiro e atinge a refém na cabeça (*174 ao vivo 2 e 3*); o policial e o sequestrador se atacam, mas antes de ser imobilizado, Sandro ainda atira três vezes na refém. A multidão que acompanha o sequestro à distância se revolta e invade a área de isolamento para linchá-lo (*174 ao vivo 4*).

Sandro é preso e retirado às pressas do local, porém, não chega à delegacia. No caminho, morre asfocado. Segundo a polícia, o sequestrador havia tentado reagir. O enterro da refém morta, a professora Geísa, em Fortaleza, é acompanhado por mais de três mil pessoas.



174 ao vivo 1



174 ao vivo 2



174 ao vivo 3



174 ao vivo 4

O documentário é montado a partir de cenas de arquivo, transmitidas ao vivo pela TV naquele dia e entrevistas de amigos, parentes e conhecidos de Sandro, assim como de pesquisadores sobre o fenômeno da violência, profissionais que trabalham com crianças de rua e policiais que participaram do caso. Há, também, a avaliação sobre a ação policial realizada por Rodrigo Pimentel, ex-comandante do Bope – Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Rodrigo também aparece em *Notícias de uma guerra particular* (Lund e Salles, 1999) e será um dos policiais que dará origem ao personagem Capitão Nascimento na ficção *Tropa de Elite* (2007), também do diretor José Padilha.

Ônibus 174 conta a história de vida de Sandro e aponta a falta de amparo à infância como origem da tragédia. Quando garoto, ele presencia o assassinato da mãe, é recolhido pela tia, mas foge de casa. Na rua, torna-se o menino que sobrevive ao massacre da Candelária. Viciado em cola de sapateiro e cocaína, ele faz pequenos assaltos para conseguir algum dinheiro.

A montagem alinhava essa história de vida, contada por amigos e parentes às imagens veiculadas pela televisão. São imagens documentais, foram transmitidas ao vivo por várias emissoras de TV e dominaram a programação, imagens típicas do telejornalismo que contam com tomadas aéreas, cenas do bandido em ação, gritos dos reféns, movimentação da polícia. Imagens que deixam claro se tratar de um fato real, captadas no instante exato em que ocorrem que são presenciadas por dezenas de populares atrás dos cordões de isolamento, assim como assistidas pela televisão por milhões de telespectadores.

Mas não há diferença entre estar presente fisicamente no local e acompanhar os acontecimentos pela TV, a tensão é a mesma. O filme policial se instaura e recria no documentário mais um formato, o suspense. As imagens dos fatos transmitidos pela mídia, cheias de ansiedade e estresse, são entremeadas às entrevistas que debatem a condição de Sandro e as chances dele executar alguém. Vários entrevistados afirmam que Sandro era incapaz de matar, mas as imagens contrastam as declarações, a montagem sugere a dúvida. As imagens mostram Sandro intimidando os reféns, circulando dentro do ônibus com a arma em punho, aparentemente drogado; colocando um lençol sobre uma refém e apontando o revólver para a sua cabeça.

Apesar do desfecho do caso ser bem conhecido do público, dada a repercussão na mídia, a montagem de *Ônibus 174* consegue impor um ritmo que recria o suspense, ou seja, todos sabem que Sandro irá matar Geísa, mas a sensação de que poderia ter sido diferente é palpável: se ele fosse amparado na infância, se não houvesse o massacre da Candelária, se a polícia não cercasse o ônibus e conduzisse a ação de outra forma, se aquele policial não se aproximasse de Sandro, se não tivesse errado o tiro. Esse é o cerne da dúvida, a possibilidade de alterar os acontecimentos poderia evitar o desfecho tão trágico. Insinua-se, portanto, outra fronteira para o documentário, dessa vez, da ficção para o mundo vivido, da ficção que deseja e pode interferir na sequência dos fatos e da vida.

Mas, ainda assim, há uma simulação. A tensão, o medo e a ansiedade são gerados por um texto que simula a incerteza de um desfecho que, no

mundo vivido, já foi fixado no tempo. No mundo vivido, já se sabe que Sandro matou uma refém e logo após foi morto pela polícia. No mundo midiático, há dúvida. Essa incerteza é o ponto de partida necessário para o desenvolvimento da ação dramática, alicerça a estrutura narrativa. A simulação não dispensa essa estrutura, ao contrário, dela faz uso para fabular.

Nessa fabulação, a imagem de bandido associada a Sandro pela imprensa será desconstruída. As origens dos acontecimentos serão associadas à falta de proteção às crianças de rua, a difíceis condições sócio-econômicas. Mas a fabulação também irá narrar a ação da polícia que, mesmo desastrada, fará o filme de ação. Nesse sentido, há uma dinâmica própria do filme policial de ação, ainda que não se enquadre na fórmula inocente de *bandido-mocinho*, na qual Sandro é o homem mau, enquanto a polícia representa o bom moço que irá salvar a donzela em perigo.

Mas é um policial. Mas é um filme de ação. As ações da polícia militar, a análise de Rodrigo Pimentel, o depoimento dos policiais envolvidos, do comandante aos profissionais anônimos – para preservar a identidade, um deles dá entrevista com touca ninja, o que parece aumentar tanto o grau de violência do episódio quanto o mistério sobre que envolve a morte de Sandro – são recursos de linguagem que exibem uma versão técnica dos acontecimentos.

É assim, de forma técnica, que Pimentel analisa o não-uso do atirador de elite, o *sniper*, pela polícia:

Um tiro ali, um tiro de *sniper* seria uma solução ideal e, logicamente, ao vivo para todo o Brasil iria resultar ali em talvez meio quilo de massa encefálica sendo projetada nos vidros do ônibus. Eu não gostaria de ver isso. Meus parentes em casa também não gostariam de ver uma cena dessa. Mas, tecnicamente falando, seria o mais viável a ser feito. Seria o mais certo a ser feito.

A afirmação ilustra o conflito entre o que seria tecnicamente correto a ser feito do ponto de vista policial e o que seria politicamente correto a ser transmitido pela mídia. Indica, também, tanto a complexidade da operação

policial em curso para finalizar o sequestro quanto a referencialização necessária para garantir a simulação. O *sniper* é o personagem principal, o herói do filme policial norte-americano. É o *sniper* que mata o bandido, salva o refém e a honra da corporação, ele é a um só tempo o recurso técnico, a habilidade humana e a precisão do momento num só homem, o super-homem. Mas o *sniper* não é usado e o suspense, a tensão e a violência aumentam até o final trágico.

Ônibus 174 faz fronteira com os formatos policial, de suspense, de ação, mas é alinhavado pela história de vida de Sandro, o que também lhe dá o caráter de filme psicológico. Criança abandonada, o menino parece destinado à bandidagem e torna-se a estrela do documentário por protagonizar um acontecimento tão triste. Já as pessoas que conviveram com ele, os estudiosos sobre a violência urbana ou os policiais que o confrontaram por um curto espaço de tempo são coadjuvantes. Nenhum entrevistado é identificado por legenda, o público intui o papel que cada um desempenha no documentário, assim como a relação que mantém com Sandro a partir de seu depoimento ou do contexto proposto por outras cenas.

A visualidade, por sua vez, desenha a história de vida do personagem principal como parte da história de vida da grande cidade. Daí os planos que focalizam a via pública, das imagens na Candelária às cenas do ônibus cercado pela polícia. O cenário do documentário é o cenário da rua, é o cenário do menino abandonado, o que nos leva mais uma vez à questão fundamental: “*O que fazer com as pessoas?*” (Nichols, 2005: 26-46).

Ônibus 174 será uma tentativa de tratar Sandro de forma diferente, talvez mais humana, do que as propostas pelas emissoras de TV que exibiram os acontecimentos ao vivo. A TV o condena como bandido, o documentário de Padilha e Lacerda procuram mostrar o que o colocou como sequestrador e a ficção o recria como vítima ou quase-herói. Será a simulação dialogando com a simulação? Ou seja, nem sempre a simulação estará a serviço da alienação ou levará ao desencanto.

5

Considerações Finais

No panorama atual, a simulação do mundo vivido no universo midiático não se restringe aos sistemas audiovisuais. Trata-se de um processo de modelização da verossimilhança muito amplo que se encontra em andamento em todos os sistemas de comunicação. Porém, neste trabalho, o audiovisual foi escolhido, em especial a televisão e o documentário, como o sistema no qual o impacto dessa forma de modelização pode ser sentido, no momento, com maior intensidade. O que pode ser observado nos estudos de caso apresentados.

A quantidade de textos audiovisuais que tem privilegiado a verossimilhança, como fio condutor de sua construção, chama a atenção. A reprodução do mundo vivido na tela – seja a tela de TV, seja a tela cinematográfica, de modo cada vez mais vívido e verossímil, tem sido um efeito tão procurado pelos sistemas de comunicação que, mesmo nos textos assumidamente ficcionais, são encontradas marcas cada vez mais importantes desse processo. Assim, a ficção e a realidade se aproximam para simular o cotidiano e a presença da pessoa comum, anônima nos sistemas de comunicação.

Em geral, a simulação tem sido considerada em seus aspectos econômicos, sociais e culturais, mas os seus mecanismos de funcionamento, enquanto processo de linguagem, ainda precisam ser compreendidos. Nesse sentido, o trabalho propõe o diálogo entre a simulação, conceituada por Baudrillard (1981) e as idéias de tradução e modelização, conforme desenvolvidas pela Escola de Tártu-Moscou, escola que se constitui na década

de 1960 (Machado, 2003: 26-27). Aparentemente inconciliáveis, por serem gerados por formas de pensamento bem diversas, esses conceitos podem, sim, entrar em contato e contribuir para esclarecer a ênfase dada ao referente nos textos atuais. Da mesma forma, esse diálogo também pode contribuir para a discussão sobre os conceitos em si mesmos.

Como hipótese, o trabalho propõe a simulação como um processo de linguagem, gerado pela modelização da verossimilhança, que evidencia o referente. Tal processo é complementado por outro, a dissimulação, que pretende apagar as marcas da representação aos olhos do público. Juntos, os processos de simulação e dissimulação se esmeram em criar, por imersão, uma plataforma de credibilidade para os sistemas de comunicação. Um requisito de grande importância na disputa acirrada das empresas de comunicação para seduzir o mercado consumidor.

Porém, se o trabalho aponta o motivo pelo qual a simulação do mundo vivido tem sido enfatizada pelos sistemas de comunicação, o foco principal da análise não é esse. Ao contrário, busca-se estudar *como* determinados elementos de linguagem se agrupam e entram em diálogo tanto para simular o mundo vivido quanto para *dissimular a simulação*. Ou seja, como fazer de conta que entre o mundo vivido e o mundo midiático não há qualquer distância.

A simulação é compreendida como o processo de linguagem capaz de imitar o mundo vivido, nos sistemas de comunicação, da forma mais convincente possível. Ou seja, "*Simular é fingir ter o que não se tem.*" (Baudrillard, 1991: 9): fingir que o mundo vivido está na tela quando se sabe que ele não está ali propriamente, mas, sim, a sua representação. Da mesma forma, a dissimulação é considerada como o processo de linguagem capaz de encobrir a simulação ao disfarçar a existência da representação: "*Dissimular é fingir não ter o que se tem.*" (Baudrillard, 1991: 9). Dissimular é fazer crer que não há simulação quando, na verdade, ela existe.

Para tanto, a questão da verossimilhança é central, pois a sua modelização, quando realizada com propriedade, será capaz de fazer representar o mundo vivido no mundo midiático de tal forma que as marcas da

representação permaneçam ocultas. A modelização da verossimilhança será o caminho que a simulação irá trilhar para fazer de conta que o mundo vivido e o mundo midiático são um só. Também será o caminho que a dissimulação irá tomar para fazer de conta que a simulação não está presente. Daí, a necessidade primordial do trabalho mapear as maneiras pelas quais a simulação, assim como a sua contraparte, a dissimulação, irão utilizar para traduzir a verossimilhança no audiovisual sem que o processo seja notado pelo público.

O trabalho admite como hipótese que a simulação é responsável por modelizar o fenômeno *janela indiscreta*, isto é, o desejo do público de conhecer a vida privada do outro como voyeurismo midiático e, simultaneamente, a sua vontade de revelar a própria vida a terceiros. Ao traduzir tal fenômeno, a simulação traduz a verossimilhança, pois quando se olha através da janela indiscreta, ou pelo buraco da fechadura, busca-se naturalmente o referente, a realidade, o texto que se assemelha ao mundo vivido. É a idéia de ver a *realidade* alheia que seduz. A sedução é persuasão. A persuasão é imersão.

Mas há inúmeras outras modelizações dentro dessa modelização tão ampla e a janela indiscreta não é utilizada de forma única no audiovisual. O fenômeno se diversifica. Entre as várias possibilidades, o trabalho identifica uma exemplar: o uso cada vez mais frequente, na construção de textos audiovisuais, de histórias de vida de pessoas anônimas. Tais histórias operam como índices das experiências reais de pessoas que, dada a sua condição de não-celebridades, representam o público em geral.

A hipótese mais desafiadora, no entanto, que permeia o trabalho indica que, entre as estratégias e os recursos de linguagem que levam à simulação, a modelização da verossimilhança realiza a semiose de elementos do método etnográfico. Para tanto, tais elementos, quando traduzidos para os sistemas de comunicação, deixam a sua condição etnográfica e são transformados em marcas de veracidade do texto audiovisual. Ou seja, a etnografia é modelizada pelos sistemas de comunicação audiovisuais.

Nesse processo, os elementos etnográficos serão incorporados aos sistemas audiovisuais como componentes capazes de gerar e sustentar a verossimilhança nos textos em que forem introduzidos. O que se busca com o uso da etnografia é, portanto, um projeto no qual a coerência entre o mundo vivido e o mundo midiático possa ser medida pela semelhança entre o que é captado na vida real e o que é exibido na tela.

A análise semiótica desse processo considerará a etnografia, tanto quanto os sistemas audiovisuais, um sistema de linguagem. Afinal, é possível distinguir a existência de códigos em seu interior, que atuam conforme regras de funcionamento bem definidas. Sendo assim, o trabalho opta pela concepção de *linguagem etnográfica* para se referir tanto à etnografia quanto ao seu método de pesquisa, o método etnográfico. Logo, o que interessa ao trabalho não é a etnografia ou o método etnográfico propriamente ditos, mas as estruturas de linguagem que os compõem e o diálogo possível entre seus códigos e aqueles códigos dos sistemas audiovisuais.

Trata-se de uma abordagem inquietante, pois vê a etnografia sob outro prisma: o sistema de linguagem dotado de códigos que dialoga com sistemas além da ciência. Será assim que, de modo imprevisto, essa disciplina descritiva, sempre tão atenta à verossimilhança, alimentará a simulação dos sistemas de comunicação atuais.

A concepção geral do trabalho obedece ao pensamento da Escola de Tártu-Moscú, a escola de semiótica da cultura que propõe os fundamentos teóricos de modelização, tradução, linguagem, código, diálogo, semiosfera, sistema de cultura e sistema de comunicação, entre outros. É essa base que permite compreender a etnografia como sistema de linguagem e a simulação como modelização da verossimilhança.

Nessa perspectiva, é importante considerar que os conceitos de simulação e dissimulação de Baudrillard são analisados como processos de linguagem que independem do desencanto característico desse autor. Ao contrário de Baudrillard, este trabalho propõe que nem toda simulação é prejudicial, posição sustentada pela análise do filme documentário.

Aliás, pela intensidade com a qual o documentário, assim como a televisão têm criado simulações, o corpus de pesquisa é formado exatamente por estudos de caso desses dois sistemas. Na TV, foram selecionados dois formatos: a telenovela e o *reality show*. O primeiro foi escolhido por ser muito representativo da televisão brasileira, o seu carro-chefe tanto na transmissão nacional quanto na exportação de programação. Desde a adaptação da telenovela para exibir a realidade brasileira e a modernidade, diversos autores têm procurado abertamente fundir a ficção e a realidade. A pesquisa procura demonstrar como essa fusão constrói simulações cada vez mais convincentes do mundo vivido.

Para tanto, a telenovela escolhida foi *Páginas da Vida* (TV Globo, 2006-2007) de Manoel Carlos. Na sua análise, foi possível verificar como duas formas de montagem, por contiguidade e por similaridade, constroem a simulação do mundo vivido de modos diversos na mesma obra. Ou seja, a simulação se multiplica como simulações no interior do mesmo texto.

Dada a promessa explícita de *exibir a vida como ela é*, o *reality show* foi outro formato selecionado. O grande impacto que as simulações *reality* têm causado no mundo todo aponta o formato como o ponto máximo da modelização atual por verossimilhança. Nesse sentido, o *reality show* é o formato que expressa a simulação extrema.

Entre os inúmeros programas *reality*, sem dúvida, o mais expressivo tem sido o *Big Brother*, chamado no Brasil de *BBB – Big Brother Brasil*. A sua análise procura mapear os elementos de linguagem e os mecanismos de montagem, por contiguidade e por similaridade, mais utilizados para criar a simulação do mundo vivido na pseudocasa. Com esse objetivo, técnicas de vigilância são usadas em nível avançado, assim como a alocação de recursos humanos: profissionais cada vez mais especializados estão envolvidos na realização dos *reality shows*.

Porém, no interior dessa *janela indiscreta*, utopicamente destinada à transmissão da realidade sem qualquer mediação, subsiste uma estrutura narrativa semelhante às histórias de aventura e peripécias de heróis. Ou seja, o

sucesso da simulação do mundo vivido no *Big Brother Brasil* depende da construção da ficção a cada programa, a cada texto.

No documentário, foram selecionados dois filmes: *Edifício Master* de Eduardo Coutinho (2002) e *Ônibus 174* de José Padilha e Felipe Lacerda (2002). Ambos são construídos a partir de histórias de vida de pessoas anônimas que, conforme apontado pela pesquisa, tem sido um recurso muito utilizado pela simulação. O primeiro foi escolhido porque constrói na tela uma forma de simulação do mundo vivido que se aproxima da linguagem etnográfica. Nesse filme, as histórias de vida de moradores do edifício Master, em Copacabana, atuam como índices de um personagem mais amplo, o próprio condomínio. Através dessas histórias, o diretor cartografa a cultura da baixa classe média que ali reside.

Já *Ônibus 174* irá contar uma história de vida única, a trajetória de Sandro, o bandido que protagoniza o sequestro de 11 reféns dentro de um ônibus no Rio de Janeiro. Esse documentário foi escolhido porque utiliza as imagens transmitidas pela televisão, ao vivo durante o acontecimento, para propor uma obra que repensa essa forma de cobertura. Ou seja, o documentário utiliza o material gerado pela TV para debater a própria TV.

Mas *Ônibus 174* também é uma simulação. Para contestar a simulação televisiva, o documentário precisa elaborar outra que, para ser digna de crédito, precisa ser dissimulada. Trata-se de uma exigência do formato, o documentário só obtém credibilidade se estiver o mais próximo possível da simulação da realidade do mundo vivido. No entanto, como a simulação sempre é *construída* e o sentido original de ficção é *algo construído* (Geertz, 1989: 11), compreende-se que a ficção sempre estará presente nesse processo. Por vezes, como em *Ônibus 174*, a ficção se comportará, no interior da simulação, como um mecanismo para dissimular a existência do processo.

Os estudos de caso relacionados neste trabalho demonstram que a modelização da verossimilhança é operacionalizada pela montagem, que organiza a relação entre ficção e a realidade em cada sistema, formato e texto. A verossimilhança nunca elimina a ficção, apenas a traduz de acordo com a

proposta de cada sistema, formato e texto. Ficção e realidade são, assim, pólos extremos da linguagem que dialogam de inúmeras formas e criam, em certos momentos, sob certas circunstâncias, a simulação do mundo vivido.

Desse modo, afirmar que este ou aquele sistema, formato ou texto pertence à ficção ou à não-ficção pode ser encarada como uma visão muito restrita do processo. Considerar a realidade e a ficção como pólos complementares, e não opostos, da linguagem significa evidenciar o diálogo, a tradução e a modelização que fazem da linguagem algo vivo, dinâmico, flexível e muitas vezes inesperado.

Será justamente a relação entre ficção e realidade que a simulação saberá utilizar para fazer de conta que entre o mundo vivido e o mundo midiático não há diferenças. Nesse caso, tal relação destacará sempre a verossimilhança como prova retórica da veracidade desse discurso. Estratégias e recursos de linguagem enfatizarão, muito além da tecnologia, o pólo da realidade, mas a montagem não deixará de lado a ficção e fará, do programa televisivo ou do filme documentário, a narrativa da aventura de heróis e seus opositores.

Como várias serão as configurações dessa relação entre ficção e realidade nos diferentes sistemas audiovisuais, várias poderão ser as modelizações que a verossimilhança assumirá a cada sistema, formato e texto. Porém, no início do processo, sempre será possível perceber a influência de um sistema de linguagem deslocado da sua base de origem, ou seja, um método de pesquisa científica em migração para o universo do entretenimento, a etnografia.

Os estudos de casos permitem ao trabalho propor a modelização da verossimilhança como a modelização da etnografia. Será ao método etnográfico que os sistemas de comunicação recorrerão primordialmente para simular o mundo vivido na tela.

Referências bibliográficas

ANDACHT, Fernando. Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show Big Brother. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**. Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2003, n. 6, p. 145-164, out. 2003.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 [1981].

BELTRÃO, Luiz. **A imprensa informativa: técnica da notícia e da reportagem no jornal diário**. São Paulo: Folco Masucci, 1969.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica**. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo opinativo**. Porto Alegre: Sulina, ARI, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGANÇA, Felipe. Eu não vou falar sobre documentário brasileiro. **Contracampo, Revista de Cinema**. n. 92. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/naoemdocumentariobrasileiro.htm>. Acesso em 14.12.2008.

Ciberlegenda. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. n. 16, dez. 2006. Niterói: PPGCOM-UFF, 2006. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda>. Acesso em 19.02.2009.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BATESON, Gregory. **Mente e natureza: a unidade necessária**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes: conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOGDANOVICH, Peter. Alfred Hitchcock. In: BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes: conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOON, James A. **Otras tribus, otros escribas: antropología simbólica en el estudio comparativo de culturas, historias, religiones y textos**. Fondo de Cultura Económica: Cidade do México, 1993.

BORDWELL, D., STAIGER, J. e THOMPSON, K. **The Classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. Londres: 1985.

BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ, 1996.

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

CAMPBELL, Joseph. **Mitos de luz: metáforas orientais do Eterno**. São Paulo: Madras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CASTELLO, Lineu. A percepção em análises ambientais. O Projeto MAB/Unesco em Porto Alegre. In Vicente Del Rio & L. Oliveira (eds). **Percepção ambiental: a experiência brasileira**. São Paulo: Nobel/Ufscar, 1996, p. 23-38.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2002.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX/James Clifford**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COUTINHO, Eduardo em entrevista à Neusa Barbosa. **Eduardo Coutinho assume a diferença como trunfo de seu cinema-verdade**. In: Cineweb. Disponível em: http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=647. Acesso em 19.11.2004.

COUTINHO, Eduardo no painel de 14.08.2003 do seminário internacional **Memória, rede e mudança social**, promovido pelo Museu da Pessoa e Sesc-SP, quando do lançamento do Instituto Museu da Pessoa.Net, portal <http://www.museudapessoa.net>, no período de 12 a 14.08.2003.

COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Puc-SP, São Paulo, v. 15, p. 165-191, abr. 1997.

DUCLOS, Denis e JACQ, Valerie. Du documentaire au "cinéma des gens". **Le monde diplomatique**. Paris: Le monde diplomatique, 2005, p. 28, maio 2005. Disponível em: <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/05/DUCLOS/12199>. Acesso em 01.02.2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FADUL, Anamaria (Org.). **Serial fiction in TV: the latin american telenovelas with an annotated bibliography of brazilian telenovelas**. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, Eca-Usp, 1993.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio (Org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo: Anna Blume, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação Espaço Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Editora se especializa em biografia de anônimos**. 01.04.2004. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/cbn/comunidade_010404.shtml. Acesso em 01.04.2004.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Autor de "Páginas da Vida" diz ter compromisso com a realidade**. 02.06.2006. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61018.shtml. Acesso em 05.06.2006.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Globo admite que "Páginas da Vida" apela e promete controle.** 17.07.2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62533.shtml>. Acesso em 17.07.2006.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Depoimento derruba novela e pode acabar.** 25.07.2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2507200604.htm>. Acesso em 22.08.2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007 [1975].

FRAGA, Denise. **Retrato falado: histórias fantásticas da vida real.** São Paulo: Globo, 2005.

FRANÇA, Vera (Org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006. Série Narrativas do Cotidiano, v. 2.

FREIRE FILHO, João, CASTELLANO, Mayka e FRAGA, Isabela. "Essa tal de sociedade não existe...": O privado, o popular e o perito no talk show Casos de Família. **Revista E-Compós.** Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: Compós, 2008, v. 11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: www.e-compos.org.br. Acesso em 14.12.2008.

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura.** Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2007, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.** Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS. n. 28, p. 107-114, dez. 2005. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

FREITAS, Ana Carolina. A hora e a vez do documentário. **Ciência e Cultura.** Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. v. 56, n. 4, p. 58-59, out./dez. 2004. São Paulo: SBPC, 2004. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000400026&script=sci_arttext. Acesso em 16.07.2008.

Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. n. 6, out. 2003. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2003.

Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. n. 14, dez. 2007. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX/James Clifford.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As fronteiras da antropologia, entrevista com James Clifford. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX/James Clifford**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera (Orgs.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte, Autêntica: 2006. Série Narrativas do Cotidiano, vol. 1.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Noticiários invadem a teledramaturgia**. Folha de São Paulo, 17.09.2003, p. E10.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HILL, Annette. Big Brother: audiência real. **Revista Fronteiras – Estudos midiáticos**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. São Leopoldo: Unisinos, vol. IV, n. 2, p. 11-27, dez. 2002.

HILL, Annette. **Reality TV: audiences and popular factual television**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

IMDb - The Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso variado em 2005-2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

KILPP, Suzana. **Audiovisualidades do voyeurismo televisivo: apontamentos sobre a televisão**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madri: Ediciones Cátedra, 1998.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura**. Madrid: Cátedra, 2000.

LOTMAN, Yuri L. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001 [1990].

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

LUHMANN, Niklas. Auto-referência e heterorreferência. In: LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2005.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARZOCHI, Ilana Feldman. Reality show: um paradoxo nietzschiano. In: **Ciberlegenda**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói: PPGCOM-UFF, 2006, n. 16, p. 1-18, dez. 2006. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo11dez2006.html>. Acesso em 19.02.2009.

MARZOCHI, Ilana Feldman. A fabricação do Big Brother: entrevista com a editora-chefe Fernanda Scalzo. In: **Trópico: idéias de norte a sul**. São Paulo: Uol, 2006, abr./jun. 2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2557,2.shl>. Acesso em 07.04.2008.

MARZOCHI, Ilana Feldman. “Big Brother” prepara a sociedade de controle. In: **Trópico: idéias de norte a sul**. São Paulo: Uol, 2005, mar./abr. 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2537,1.shl>. Acesso em 07.04.2008.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. Tese de Livre-docência. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Comunicações e Artes. São Paulo, 1999.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas, construindo um sentido identitário de nação**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Comunicações e Artes. São Paulo, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008 [2001].

O FUXICO. **Mulher do polêmico depoimento de Páginas da Vida ganha emprego**. Disponível em: <http://ofuxico.uol.com.br/Materias/Noticias/2006/08/30122.htm>. Acesso em 29.08.2006.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Bandido não tem remorso pela morte de menino arrastado**. 09.02.2007. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/ultimas/cidades/noticias/2007/fev/09/40.htm>. Acesso em 30.07.2007.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PADILHA, José. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura e Fapesp, 08.10.2007. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/327/document%E1rio/entrevistados/jose_padilha_2007.htm. Acesso em 19.12.2008.

PORTAL TERRA. **Manoel Carlos quer colocar acontecimentos do Brasil em telenovela**. 09.07.2006. Disponível em: <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,O11063978-EI6813,00.html>. Acesso em 29.08.2006.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984 [1928].

REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

REVISTA VEJA. **Voyeurismo sádico**. 26.07.2000. Disponível em: http://veja.abril.com.br/260700/p_152.html. Acesso em 18.06.2008.

REVISTA VEJA. **O grande irmão: John de Mol, criador do Big Brother, diz que os reality shows vieram para ficar e fala sobre o futuro da televisão**. 22.01.2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220103/entrevista.html>. Acesso em 08.06.2007.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARNO Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. **Revista Filme Cultura**. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, 1984, n. 44, p. 61-64, abr./ago. 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2002.

SLUYTER-BELTRÃO, Marília. Interpreting brazilian telenovelas: biography and fiction in a rural-urban audience. In: FADUL, Anamaria (Org.). **Serial fiction in TV: the latin american telenovelas with an annotated bibliography of brazilian telenovelas**. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, Eca-Usp, 1993.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br>. Acesso variado em 2005-2009.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMPSON, K. The foundations of classical style, 1909-28. In BORDWELL, D., STAIGER, J. e THOMPSON, K. **The Classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. Londres: 1985.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Trópico. mar./abr. 2005. São Paulo: Uol, 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>. Acesso variado em 2005-2009.

Trópico. abr./jun. 2006. São Paulo: Uol, 2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>. Acesso variado em 2005-2009.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSIVIAN, Yuri. **Early cinema in Russia and its cultural reception**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.

VALE, Zoé Margarida Chaves. **Playback theatre: teatro-arte espontâneo e terapêutico**. Revista Brasileira de Psicodrama, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 39-54, 2001.

VAZ, Paulo Bernardo (Org.). **Narrativas fotográficas**. Belo Horizonte, Autêntica: 2006. Série Narrativas do Cotidiano, vol. 3.

VERGER, Pierre Fatumbi. **O olhar viajante de Pierre Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

WATTS, Harris. **On camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC**. São Paulo: Summus, 1990.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo**. Campinas, Papyrus: 1998.

Audiovisual

A Casa das Sete Mulheres. Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão. Dir. Jayme Monjardim. Brasil. TV Globo, 2003.

Amazônia, de Galvez a Chico Mendes. Glória Perez. Dir. Marcos Schechtman. Brasil. TV Globo, 2007.

Antônio Maria. Geraldo Vietri. Dir. Geraldo Vietri. Brasil. TV Tupi, 1968-1969.

Belíssima. Sílvio de Abreu. Dir. Luiz Henrique Rios e Denise Saraceni. Brasil. TV Globo, 2005-06.

Beto Rockefeller. Bráulio Pedroso. Dir. Lima Duarte e Walter Avancini. Brasil. TV Tupi, 1968-1969.

De Corpo e Alma. Glória Perez. Dir. Fábio Sabag e Ivan Zettel. Brasil. TV Globo, 1992-1993.

Dead Birds. Dir. Robert Gardner. Estados Unidos. Peabody Museum, 1965.

Dona Flor e seus dois maridos. Dir. Bruno Barreto. Brasil. Carnaval Unifilm, 1976.

- Edifício Master.** Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. Videofilmes, 2002.
- Entreatos.** Dir. João Moreira Salles. Brasil. Videofilmes, 2004.
- Explode Coração.** Glória Perez. Dir. Denis Carvalho. Brasil. TV Globo, 1995-1996.
- Grande Sertão: Veredas.** Walter George Durst e José Antônio de Souza. Dir. Walter Avancini. Brasil. TV Globo, 1985.
- Janela Indiscreta.** Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount, 1954.
- Laços de Família.** Manoel Carlos. Dir. Ricardo Waddington. Brasil. TV Globo, 2000-2001.
- MAGADAN, Glória. In: **TV 50 anos, especial teledramaturgia.** Brasil. TV Globo, 2000.
- Mulheres Apaixonadas.** Manoel Carlos. Dir. Ricardo Waddington. Brasil. TV Globo, 2003.
- MUNIZ, Lauro César. In: **TV 50 anos, especial teledramaturgia.** Brasil. TV Globo, 2000.
- Nanook of the North.** Dir. Robert Joseph Flaherty. Estados Unidos. Robert Flaherty, 1922.
- Notícias de uma guerra particular.** Dir. Kátia Lund e João Moreira Salles. Brasil. Videofilmes, 1999.
- O Clone.** Glória Perez. Dir. Jayme Monjardim. Brasil. TV Globo, 2001-2002.
- Ônibus 174.** Dir. José Padilha e Felipe Lacerda. Brasil. Zazen Produções, 2002.
- O Profeta.** Ivani Ribeiro. Dir. Mário Márcio Bandarra. Brasil. TV Globo, 2006-2007.
- O Rei do Gado.** Benedito Ruy Barbosa. Dir. Luiz Fernando Carvalho. Brasil. TV Globo, 1996-1997.
- Páginas da Vida.** Manoel Carlos e Fausto Galvão. Dir. Jayme Monjardim. Brasil. TV Globo, 2006-2007.
- Pantanal.** Benedito Ruy Barbosa. Dir. Jayme Monjardim. Brasil. TV Manchete, 1990.
- Peões.** Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. Videofilmes, 2004.
- Por Amor.** Manoel Carlos. Dir. Roberto Naar e Ricardo Waddington. Brasil. TV Globo, 1997-1998.
- Que Rei Sou Eu?** Cassiano Gabus Mendes. Dir. Jorge Fernando. Brasil. TV Globo, 1989.
- Roda Viva.** Brasil. TV Cultura e Fapesp, 2007. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso variado em 2005-2009.
- Terra Nostra.** Benedito Ruy Barbosa. Dir. Jayme Monjardim. Brasil. TV Globo, 1999-2000.

Titanic. Dir. James Cameron. Estados Unidos. Twentieth Century-Fox, 1997.

TV 50 anos: teledramaturgia. Brasil. TV Globo, 2000.

Viramundo. Dir. Geraldo Sarno. Brasil. 1965.