



Juliana Chagas Gouveia

**Heróis do real:
a construção do personagem exemplar
no programa *Por toda minha vida***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^ª. Andréa França Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2015

Juliana Chagas Gouveia

**Heróis do real:
a construção do personagem exemplar
no programa *Por toda minha vida***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Dr^a. Andréa França Martins

Orientadora

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Mônica Almeida Kornis

Fundação Getúlio Vargas – Matriz

Prof^a. Dr^a Liliane Heynemann

Curso de especialização em Comunicação e Imagem – CCE
PUC-Rio

Prof^a. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do CCS
Rio de Janeiro, 07 de abril de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Juliana Chagas Gouveia

Graduou-se em Comunicação Social, com Habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2005. Cursou o MBA em Cinema Documentário na Fundação Getúlio Vargas (FGV-Rio) em 2007. Participou da organização do X Seminário dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio (PosCom) em 2014. Tem experiência em Jornalismo, Cinema e Televisão. É assistente de direção de filmes, programas de TV e publicidade.

Ficha Catalográfica

Gouveia, Juliana Chagas

Heróis do real : a construção do personagem exemplar no programa Por toda a minha vida / Juliana Chagas Gouveia ; orientadora: Andréa França Martins. – 2015.

105 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2014.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário. 3. Televisão. 4. Biografia. 5. Televisão. 6. Herói. 7. Identificação. 8. Celebridade. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

À CAPES pelo financiamento dos meus estudos ao longo desses dois anos de pesquisa.

À minha orientadora, Andréa França, que vem me acompanhando desde a especialização e que me ensinou a ver a pesquisa como parte integrante da minha vida.

À professora Manuela Penafria, da Universidade da Beira Interior (UBI), em Covilhã, Portugal, que me recebeu durante um mês para a realização do estágio docência e me deu orientações fundamentais para o rumo desta pesquisa.

À George Moura, roteirista e idealizador do *Por toda minha vida*, objeto de estudo desta dissertação, que me recebeu para uma conversa sobre as formas de produção e construção da narrativa desse programa.

À minha família e amigos, pela força que me deram para eu voltar a estudar e seguir em frente apesar de todas as dificuldades iniciais. Em especial, agradeço a minha mãe, irmã e minha avó Jurinha.

Ao meu lindo Jônathas Araújo, por todo o amor e todos os debates acalorados acerca desta dissertação, que só me ajudaram a continuar escrevendo.

Ao meu pai, que sempre me incentivou a estudar.

Ao meu avô Antônio, que amava o cinema e a televisão e certamente ficaria feliz em poder ler este trabalho.

À Fabricia Miranda, que fez a gentileza de revisar meu texto.

A todos os professores cujas aulas foram fundamentais para a escrita desta dissertação, aos meus colegas de turma e a todos aqueles que, mesmo não sendo citados nominalmente aqui, contribuíram direta ou indiretamente para que eu pudesse chegar ao fim deste percurso.

Resumo

Gouveia, Juliana Chagas; Martins, Andréa França. **Heróis do real: a construção do personagem exemplar no programa *Por toda minha vida***. Rio de Janeiro, 2015. 105p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Num mundo onde ser celebridade tornou-se algo a ser almejado, há um interesse crescente pela vida de pessoas que se tornaram famosas. Esse interesse está diretamente relacionado com as narrativas midiáticas da vida das celebridades, uma vez que, a partir do exemplo de alguém que já conseguiu o estrelato, pode ser possível tentar seguir o mesmo caminho. Nesta dissertação, vamos identificar as estratégias utilizadas na narrativa do programa *Por toda Minha Vida*, da Rede Globo, a fim de permitir que o telespectador, a partir do conhecimento da trajetória de vida de um personagem exemplar – artistas ligados à Música Popular Brasileira –, possa acreditar que é possível que a sua própria vida tenha igualmente sucesso e felicidade. Para atingirmos esse objetivo, analisaremos como se dá o percurso do personagem exemplar na narrativa biográfica desse programa de televisão, as estratégias que permitem que a história narrada seja crível e os elementos utilizados para criar apelo emocional e identificação entre o telespectador e o personagem exemplar, um verdadeiro herói, digno de admiração.

Palavras-chave

Documentário; televisão; biografia; herói; identificação; celebridade.

Abstract

Gouveia, Juliana Chagas; Martins, Andréa França (Advisor). **Real heroes: the construction of exemplary character in the program *Por toda minha vida***. Rio de Janeiro, 2015. 105p. MSc. Dissertation – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In a world where being celebrity has become something to be desired, there is a growing interest in the lives of people who have become famous. This interest is directly related to the media narratives of celebrity life, since, from the example of someone who has already achieved stardom, it may be possible to try to follow the same path. In this dissertation, we will identify and analyze the strategies used in the narrative of the program *Por toda minha vida*, produced by Rede Globo, in order to allow the viewer, from the knowledge of the life story of an exemplary character - artists linked to Brazilian popular music - may believe that it is possible that his own life also has success and happiness. To achieve this goal, we will analyze how is how is the path of exemplary character in the biographical narrative of this TV program, strategies that allow the narrated story is believable and the elements used to create emotional appeal and identification between the viewer and the exemplary character, a true hero, worthy of admiration.

Keywords

Documentary; television; biography; hero; identification; celebrity.

Sumário

1 Introdução.....	11
2 Trajetória do herói como estrutura narrativa dos relatos biográficos.....	18
2.1 Artistas como heróis: a estrutura narrativa da biografia.....	18
2.2 <i>Por toda minha vida</i> : uma trajetória do herói	26
2.3 Quando a celebridade se torna mercadoria.....	28
2.4 Heróis, televisão e a construção de uma memória coletiva.....	32
3. Elementos do documentário e do telejornalismo no relato do <i>Por toda minha vida</i>	37
3.1 Sobriedade para alcançar a credibilidade.....	37
3.2 A narradora-apresentadora Fernanda Lima e a voz <i>off</i>	42
3.3 As imagens de arquivo no <i>Por toda minha vida</i>	48
3.4 As entrevistas como base do relato	53
3.5 Reconstituição ficcional de acontecimentos passados	59
4. O engajamento emocional do telespectador	64
4.1 Melodrama e o engajamento emocional	64
4.2 O excesso na narrativa do <i>Por toda minha vida</i>	70
4.3 Engajamento e capital humano.....	80
5 Conclusão.....	88
6 Referências Bibliográficas	91
7 Anexo 1 - Entrevista com George Moura, redator final e idealizador do programa <i>Por toda minha vida</i>	96

Lista de Figuras

Figura 1 - Apresentadora na cidade de Goianópolis _____	42
Figura 2 - Fernanda Lima em frente da casa onde Leandro passou a infância _____	43
Figura 3 - Fernanda Lima na vila operária onde Elis Regina passou a infância (planos geral e médio) _____	45
Figura 4 - Fernanda Lima faz uma passagem no Parque Cecap _____	46
Figura 5 - Antonio Maria, o segundo narrador, bate à maquina de escrever _____	47
Figura 6 - Imagem de arquivo do show dos Mamonas Assassinas no Mané Garrincha _____	49
Figura 7 - Reconstituição Ficcional e Imagem de Arquivo da Boate Lua Nova _____	50
Figura 8 - Legenda mostra que trata-se de documento de arquivo _____	50
Figura 9 - Entrevistas da mãe de Dolores e do irmão e amigo de Leandro _____	53
Figura 10 - Leleco, Elke Maravilha e Florinda falam sobre Chacrinha _____	58
Figura 11 - Integrantes de As Frenéticas no momento de entrevista _____	59
Figura 12 – Reconstituição Ficcional de Dolores no banho com a filha poucas horas antes de morrer; integrantes dos Mamonas Assassinas caminham até avião _____	60
Figura 13 - Reconstituição Ficcional da infância de Dolores e entrevista com a irmã da cantora _____	62
Figura 14 - Reconstituição Ficcional e Imagem de Arquivo do grupo tocando Robocop Gay _____	63
Figura 15 - Leonardo em show no Brasil, Leandro nos EUA para tratamento do câncer _____	71
Figura 16 – Com repórter da Rede Globo, Leandro vê Leonardo cantar sozinho e entrevista emocionada do irmão após o show _____	72
Figura 17 - Leonardo se emociona ao falar sobre o primeiro show que fez sem Leandro _____	72

Figura 18 – Na reconstituição ficcional, momento em que Abelardo Barbosa (Chacrinha) vê Florinda e corre atrás da moça _____	74
Figura 19 - Chacrinha tenta conquistar Florinda, que se encanta com ele _____	74
Figura 20 - Dinho vê sua namorada pela primeira vez _____	75
Figura 21 - Imagens de arquivo de Fátima Bernardes no Jornal Nacional, quando anuncia a morte de Leandro, e velório do cantor _____	78

Diante do papel em branco que exige ser preenchido por ideias e palavras, não conseguiria repetir as noções gerais que definem a televisão como o lugar específico do simulacro, do não-olhar, da não-contemplação, da destruição da memória, do imaginário e de qualquer experiência com o real.

Eduardo Coutinho
(catálogo do Festival do Réel, 1992)

1

Introdução

Num mundo onde ser celebridade tornou-se algo a ser almejado, há um interesse crescente pela vida de pessoas que se tornaram famosas. Esse interesse está diretamente relacionado com as narrativas midiáticas da vida das celebridades, uma vez que, a partir do exemplo de alguém que já conseguiu o estrelato, pode ser possível tentar seguir o mesmo caminho. Nesse contexto, proliferam-se filmes, programas de fofocas, realities shows, documentários e livros sobre as celebridades. Há uma necessidade do homem contemporâneo em consumir essas narrativas. É preciso, porém, fazermos uma distinção sobre pelo menos dois tipos de celebridades: o primeiro relaciona-se com a narrativa da história de vida de pessoas comuns que se tornam célebres ao aparecerem na mídia por causa da sua personalidade, como é o caso de personagens do *Big Brother*, por exemplo; o segundo tipo está relacionado aos artistas, que são reconhecidos por seu trabalho e, por isso, se tornam celebridades.

Nesta dissertação, vamos analisar a construção de uma narrativa que engloba esse segundo tipo de celebridade ao tratarmos do programa *Por toda minha vida*, da Rede Globo. A partir da constatação de que as biografias continuam interessando muitas pessoas e sendo objetos de consumo, nos interessa discutir neste trabalho de que maneira essas narrativas são elaboradas, no caso, num programa de televisão. Para isso, vamos analisar os elementos estruturais e estéticos das histórias contadas a fim de perceber como o personagem – uma celebridade da música popular brasileira – é construído e que tipo de sentimento esse relato pode suscitar no telespectador.

Nossa escolha justamente por esse programa da Rede Globo está calcada no fato de ele lançar mão de elementos caros à linguagem do documentário e do telejornalismo que, ao utilizar a estrutura dos contos heroicos canônicos, os modelos de identificação empática e o melodrama, permitiram que o *Por toda minha vida* apresentasse a história de vida de celebridades no horário nobre da televisão aberta durante cinco anos.

O *Por toda minha vida* é um programa sazonal da Rede Globo, exibido entre 2006 e 2011¹, que apresenta as biografias de músicos brasileiros. A atração ia ao ar às quintas-feiras, no horário das 22h55. Foram exibidos episódios sobre os seguintes artistas, respectivamente: Elis Regina (26 dez. 2006), Leandro (22 jun. 2007), Renato Russo (14 set. 2007), Nara Leão (26 out. 2007), Tim Maia (14 dez. 2007), Mamonas Assassinas (10 jul. 2008), Dolores Duran (17 jul. 2008), Chacrinha (24 ago. 2008), Cazuza (19 nov. 2009), Claudinho (26 nov. 2009), Raul Seixas (3 dez. 2009), Adoniran Barbosa (28 out. 2010), RPM (4 nov. 2010), Cartola (11 mar. 2011) e As Frenéticas (1 abr. 2011).

A atração concorreu ao prêmio Emmy² com o programa sobre Elis Regina em 2007 na categoria “Melhor Programa de Artes”. Em 2008, o episódio sobre Nara Leão disputou o International Emmy Awards na categoria “Programa de Arte Performática”. Já em 2012, o programa sobre Cartola foi finalista do prêmio Emmy. O *Por toda minha vida* ganhou ainda o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor musical de 2008.

Para que a análise dos programas fosse a mais aprofundada possível em nível de mestrado, escolhemos nos deter com mais calma em apenas cinco episódios dos quinze exibidos pela Rede Globo. Ao fazemos esse recorte, buscamos não apenas termos um número de episódios que nos possibilitasse fazer uma análise mais detalhada, como também escolher episódios que trouxessem, de alguma forma, diferentes maneiras de tratar os mesmos elementos narrativos, além mostrar a diversidade de tipos de artistas apresentados pelo programa. Isso não nos impediu, porém, que outros episódios fossem citados a fim de melhor demonstrar um argumento ou estética do programa.

Dessa forma, escolhemos como *corpus* de nossa pesquisa os seguintes episódios: Leandro, por criar uma tensão dramática intensa com o uso das imagens de arquivo e reconstituição ficcional; Dolores Duran, por ter dois narradores para a história; Mamonas Assassinas, por contar a trajetória de um grupo e não de um indivíduo apenas e por abusar do uso de fotos e imagens de arquivo que dialogam de forma bem fluida com a reconstituição ficcional;

¹ Segundo George Moura, idealizador do programa e redator final dos episódios, o *Por toda minha vida* pode voltar a qualquer momento, caso ele próprio e a Rede Globo tenham essa vontade, já que é uma atração que demanda tempo para ser produzida e que tem um gasto grande para a emissora. “Pode voltar uma hora dessas aí se eu bater na porta e falar que quero vender”, disse em entrevista para a autora em 24/11/2014.

Chacrinha, por ser o único programa que não é sobre um cantor e sim sobre um apresentador que se tornou muito famoso e impulsionou a carreira de diversos cantores; e As Frenéticas, por ser um episódio sobre um grupo que acabou mas cujas integrantes ainda estão vivas, tendo a biógrafa do grupo como uma das entrevistadas, o que nos possibilita analisar a construção da narrativa criada pelos próprios biografados enquanto dão seu depoimento para o programa. Além disso, para contribuir em algumas discussões deste trabalho, citamos o episódio sobre Elis Regina, o primeiro da série, cujo motivo da morte da cantora não é falado explicitamente; e os sobre Tim Maia e Cazuza, que nos ajudam a entender, respectivamente, o teor moral do relato e o personagem dentro do contexto da História do Brasil.

Escolhemos, porém, não analisar os cinco episódios em todos os capítulos. Como a estrutura narrativa se repete, optamos por escolher os relatos que melhor apresentassem elementos para o estudo proposto em cada uma das partes desta dissertação. Para mostrar como o personagem biografado foi construído no *Por toda minha vida*, dividimos esse trabalho em três capítulos de análise: 2, 3 e 4.

No Capítulo 2, analisamos a estrutura do programa, apontamos o momento do aparecimento da celebridade como objeto de consumo e discutimos como a construção da memória coletiva reforça a importância do artista biografado num contexto nacional.

A partir da análise dos episódios sobre Leandro e Chacrinha, no subcapítulo 2.1, percebemos que a narrativa do *Por toda minha vida* está baseada nos contos heroicos canônicos. Ao compararmos essas maneiras de se contar uma história com a apresentada pelo programa da Rede Globo, no item 2.2, identificamos que, ao mostrar a trajetória do herói, os seguintes temas estão sempre presentes nas duas narrativas: a **vida difícil**, o **início da carreira**, as **adversidades** pelas quais o personagem teve que passar, a **sorte** que o leva à **fama**, a **mudança de aparência**, o **reconhecimento** de seu talento ou **dom** e o consequente alcance da **celebridade**.

Uma vez explicitada a estrutura narrativa do programa, achamos ser pertinente discutir de que forma surgiu o interesse pela celebridades, cujas vidas

² O Emmy é uma premiação dada aos programas televisivos de entretenimento.

se tornaram objeto de consumo na Modernidade e de que forma são, até hoje, relatadas nas diversas mídias, o que fizemos no item 2.3. Para isso, citamos o episódio sobre Elis Regina e Tim Maia, além dos dois já analisados. E, como esses personagens célebres são biografados sempre sendo colocados como alguém que, pelos seus feitos, deve ser visto como exemplo, pensamos ser importante pensar de que maneira a construção do personagem passa também pela sua inserção numa memória nacional. Por isso, no subcapítulo 2.4, discutimos como o *Por toda minha vida* constrói a trajetória do artista o inserindo no contexto mais amplo da História do país, o que só reforça a importância que tem aquela celebridade, reiterando o fato de se tratar de um personagem cujo exemplo deve ser seguido pelo telespectador. A fim de exemplificar essa discussão, citamos o episódio sobre Cazuza.

Para fundamentar a análise proposta no Capítulo 2, tivemos como ponto de partida os estudos do autor russo Vladimir Propp (1984), que faz uma análise da estrutura do conto maravilhoso. Buscamos, ainda, os trabalhos de autores como Leonor Arfuch (2010), Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000), Pierre Bourdieu (1996), Roland Barthes (1990), e Anamaria Filizola e Elizabeth Rondelli (1994), que falam como os relatos biográficos são construídos nas sociedades contemporâneas, trazem a discussão da construção biográfica também para a televisão e problematizam sua forma canônica. Para explicar o surgimento do interesse pela celebridade e por suas histórias de vida, uma vez que o programa tem como personagens artistas muito conhecidos do público brasileiro, lançamos mão de uma bibliografia do cinema e da filosofia. Para isso, nos ajudou a leitura de Charles Taylor (1997, 2011) e Tom Mole (2007), que analisam o aparecimento da celebridade na sociedade, e dos críticos de cinema Carlos Alberto Mattos (2010, 2011) e José Carlos Avellar (2010), que falam sobre as produções cinematográficas contemporâneas de biografias. Por fim, a construção de uma memória coletiva é abordada a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (1990), Elizabeth Jelin (2002), Michael Pollak (1989), Jacques Le Goff (1990) e Monica Kornis (2008).

O Capítulo 3 trata dos elementos estéticos utilizados pelo programa – a narração em *off*, as imagens de arquivo, as entrevistas com pessoas que conheceram o artista biografado e a reconstituição ficcional – que, por serem oriundos do documentário e do telejornalismo, trazem sobriedade e, portanto,

tornam o discurso crível. Como estamos tratando de personagens reais – artistas reconhecidos pelo seu legado na MPB – e não imaginários, como nos contos analisados por Propp (1984), faz-se necessário dar ao relato das vidas reais a credibilidade necessária para que o telespectador acredite no que está sendo mostrado pelo programa.

No subcapítulo 3.1, quando tratamos da presença da narradora-apresentadora Fernanda Lima e do uso da voz *off*, analisamos os episódios sobre Leandro, Mamonas Assassinas e Dolores Duran, nos quais a modelo aparece de forma mais ou menos intensa na tela. Aqui, discutimos de que maneira esses recursos estilísticos são usados no documentário clássico e no telejornalismo e como eles emprestam credibilidade ao programa.

Ao abordarmos a utilização das imagens de arquivo no item 3.2, optamos por analisar os episódios dedicados ao grupo Mamonas Assassinas e à cantora Dolores Duran. O primeiro pelo excesso de documentação tanto em fotografias quanto em vídeos. E o segundo pela falta disso. Discutimos, nesse ponto, o conceito de documento e como ele é utilizado nos relatos apresentados.

Para analisar o uso das entrevistas no programa, no subcapítulo 3.3, nos detemos nos episódios dedicados ao Chacrinha e As Frenéticas. Nesse tópico, relembremos quando as entrevistas se tornam um recurso comum nos documentários e problematizamos a forma como a televisão se apropria desse elemento narrativo.

Por fim, abordamos no item 3.4 outro recurso usado desde o primeiro documentário: a reconstituição ficcional. Para isso, novamente retomamos os episódios sobre Dolores Duran, Mamonas Assassinas e Chacrinha, cujas narrativas usam a ficção de forma bem fluida com as imagens de arquivo e as entrevistas.

Para a fundamentação teórica do Capítulo 3, buscamos o respaldo dos autores que estudam documentário, como Bill Nichols (1991, 2005), Fernão Pessoa Ramos (2008), Silvio Da-Rin (2004) e Jean-Claude Bernardet (2003) e François Niney (2002); e televisão, como Brian Winston (2006), Ana Paula Goulart e Igor Sacramento (2010), Andréa França (2012) e Dai Vaughan (1988). Dessa forma, não só entendemos quais são as características dos relatos sobre acontecimentos reais, como identificamos como se dá a utilização dos elementos do documentário na televisão.

O Capítulo 4 trata da construção pelo programa de um vínculo empático entre telespectador e personagem biografado. No item 4.1, identificamos que, o uso das estratégias do melodrama, junto com os elementos do documentário, possibilitam que o público se emocione com as histórias de vida dos personagens exemplares apresentados pela Rede Globo.

No subcapítulo 4.2, ao analisar os episódios sobre Leonardo, Chacrinha e Mamonas Assassinas, percebemos que o modo do excesso melodramático – constituído pela simbolização exacerbada, antecipação e obviedade –, que permeia a narrativa, possibilita a identificação do público com o personagem e provoca emoção no telespectador.

No item 4.3, discutimos como o programa da Rede Globo está corroborando o ideal contemporâneo de que é preciso ter uma vida de sucesso e felicidade e que a forma de alcançar isso só depende de cada indivíduo. Por isso, faz-se necessário ter a trajetória de alguém que realmente existiu como exemplo.

Como fundamentação teórica do Capítulo 4, temos o trabalho de Peter Brooks (1995), que analisa o uso do melodrama nos relatos feitos a partir da Modernidade; e o estudo de Jauss (1982), que nos permite entender de que forma há a criação da identificação do público com o personagem-herói e como ela dá o tom emotivo à narrativa, uma vez que o autor analisa as diversas formas de identificação do espectador com o personagem exemplar.

Além disso, a tese de Mariana Baltar (2007), que identifica os elementos do excesso melodramático e os analisa exatamente quando estão atrelados aos elementos do documentário, é fundamental para percebermos como o *Por toda minha vida* também é uma narrativa do excesso.

Para explicar como essa estratégia narrativa que visa emocionar o público corrobora alguns ideais da sociedade contemporânea, retomamos a discussão iniciada por Michel Foucault (2008) sobre a biopolítica e dialogamos com as ideias de Gilles Deleuze (1992) sobre a sociedade de controle. Além disso, também contribuíram para a discussão os autores João Freire Filho (2011) e José Luiz Prado (2011) e seus estudos sobre capital humano.

Esperamos, assim, ter conseguido analisar nosso objeto de pesquisa em seus aspectos estruturais e, principalmente, ter demonstrado como a construção dos personagens célebres nesse programa televisivo é feita a fim de transformá-

los em personagens exemplares, verdadeiros heróis nacionais, mitos contemporâneos que acabam por fortalecer o ideal do sucesso e da felicidade.

2

Trajетória do herói como estrutura narrativa dos relatos biográficos

Os relatos biográficos há muito tempo têm um grande público na literatura, no cinema e na televisão. Hoje, em tempos em que a lei da biografia está sendo amplamente discutida no Brasil e que se tenta chegar a um acordo entre o que se pode ou não falar sobre um indivíduo³, é importante perceber como se dá a construção dos relatos da vida de uma personalidade.

Neste capítulo, vamos entender como a estrutura canônica do heroísmo é o cerne da estrutura narrativa do *Por toda minha vida* e de outros relatos biográficos que alcançaram grande alcance midiático. Analisaremos como a narrativa das vidas exemplares se dá na televisão e, mais especificamente, no programa da Rede Globo objeto desta pesquisa, cujos personagens são celebridades por conta dos seus feitos na Música Popular Brasileira. Iremos também contextualizar o aparecimento do interesse pelas celebridades e entender como suas vidas se tornaram consumíveis. Por fim, discutiremos de que forma os personagens do programa são construídos dentro do contexto de uma memória nacional a fim de valorizar ainda mais suas trajetórias de vida.

2.1

Artistas como heróis: a estrutura narrativa da biografia

Bairro da Saúde, Centro do Rio de Janeiro. Lugar onde nasceu e foi criada Adiléia, menina que teve uma infância pobre, estudou pouco, mas que conseguiu se tornar uma grande cantora e compositora brasileira. Seu maior desafio? Viver com uma doença do coração descoberta aos oito anos de idade. Estamos falando de Dolores Duran, que – como anuncia Fernanda Lima, narradora-apresentadora do *Por toda minha vida*, programa da Rede Globo –

³ A discussão sobre as biografias não autorizadas ganhou as manchetes dos jornais brasileiros no fim de 2013, depois que os cantores Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque formaram o movimento *Procure Saber*, presidido pela empresária Paula Lavigne, para evitar a aprovação da ADI (Ação de Inconstitucionalidade) nº 4815, movida pela Associação Nacional dos Editores de Livros, dos artigos 20 e 21 da Lei nº 10.406/02. Com base nesses artigos, a publicação de biografias não autorizadas poderia ser proibida pelos biografados, o que entraria em contradição com o princípio de liberdade de expressão, previsto na Constituição. O assunto ainda está em tramitação no Congresso Nacional e já foi transformado no Projeto de Lei nº 393/11.

superou todas as dificuldades iniciais, viveu e amou intensamente e conquistou a fama e o sucesso.

Nas palavras exatas da narradora, o resumo do episódio: “Dolores Duran nasceu na Rua do Propósito, bairro da Saúde, centro do Rio de Janeiro. Batizada como Adiléia, ela foi uma menina pobre, que não conheceu o pai, cursou apenas o primário e, aos 8 anos de idade, teve uma febre reumática que comprometeu pra sempre seu coração. Romântica e à frente de seu tempo, ela amou tanto e tão intensamente que um dia seu coração não aguentou. Considerada uma das maiores compositoras da música popular brasileira, Dolores Duran morreu de infarto aos 29 anos, mas sua voz doce e sua música emocionam até hoje os que sabem o quanto é doce e amargo viver um grande amor”.

Após essa rápida introdução feita pela narradora do programa, já é possível perceber que a biografia da cantora Dolores Duran será mostrada numa narrativa que conta a trajetória da vida da artista, tentando dar conta desde a sua infância até a sua morte. E nesse relato biográfico, Dolores deverá superar provas para “vencer na vida”, ou seja, conseguir o reconhecimento como cantora. A personagem nos é então apresentada como uma heroína – vai viver uma saga e, no final, mostrar que conseguiu cumprir sua missão, assim como acontece nos contos heroicos canônicos.

Usar a trajetória do herói para servir de estrutura narrativa das biografias contemporâneas é muito comum nos relatos midiáticos. O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos (2011), ao analisar em seu *blog* a tendência do mercado nacional de documentário para produzir relatos biográficos, avalia que as celebridades “em sua esmagadora maioria, são retratadas pelo viés do elogio, da cordialidade e do afeto. As exceções são poucas e radiantes”⁴.

É essa exaltação das qualidades do personagem – que é herdada da estrutura canônica dos contos sobre heróis – que está geralmente presente nos relatos sobre as vidas exemplares no cinema, na televisão e na literatura. O importante é mostrar o personagem como alguém brilhante que, por isso, tem uma trajetória de sucesso que pode servir de exemplo a outras pessoas.

Para Mattos (2010), se procurássemos no cinema heróis brasileiros, seria mais fácil encontrá-los nos documentários biográficos. E percebemos que quando

⁴ Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/08/18/herois-da-realidade>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

esse relato biográfico vai parar na televisão, como é o caso do programa *Por toda minha vida*, a lógica do endeusamento do personagem continua. Os pesquisadores Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000), em análise sobre a construção do biográfico na mídia, avaliam que as narrativas além de construírem o biografado como um herói, alguém que teve uma vida exemplar, ao mesmo tempo também tentam mostrar essas celebridades como pessoas simples, parecendo “não ser nem tão heroicas e nem tão dignas de servirem como exemplaridade” para que haja, dessa forma, uma aproximação com o público (2000, apud Filizola; Rondelli, 1997).

No catálogo da 13^a. Mostra de Cinema de Tiradentes⁵, o crítico de cinema José Carlos Avellar escreve que biografias ou retratos filmados de personalidades da vida política e cultural são quase um gênero cinematográfico e marcaram o cinema brasileiro em 2009, tanto no documentário quanto na ficção. Ele vê esse fato como uma tendência do mercado cinematográfico, já que esses filmes teriam baixo custo de produção. No documentário haveria ainda a incorporação de elementos de ficção para reafirmar o personagem como um herói, “dono absoluto de sua história” (Avellar, 2010, p. 22). E na ficção, a narrativa incorporaria registros de fatos reais para afirmar a veracidade do personagem.

Essas narrativas, porém, não mostram tudo sobre a vida do personagem, mas apenas fragmentos, os melhores momentos da história de quem se quer traçar o perfil biográfico. Segundo Muniz Sodré no prefácio do livro de Pena (2004, p.12), geralmente, quando se conta a história da vida de uma personalidade nacional, faz-se de modo sequencial, em busca “de uma coerência satisfatória à lógica momentânea do mercado”. Por isso, para uma análise da construção do personagem-herói, é importante, como afirma Arfuch (2010), perceber como a história é contada, como é feita a construção narrativa do relato biográfico e o que é deixado de fora.

Os pesquisadores Rondelli e Herschmann (2000) afirmam que nesses relatos biográficos “o que mais nos é apresentado não é uma trajetória do indivíduo, com começo, meio e fim demarcados, mas alguns episódios de sua vida que vão se revelando como significantes” (Rondelli; Herschmann, 2000, p. 215). Ou seja: mostra-se os “atos dignos de nota” do personagem biografado,

⁵ A 13^a. Mostra de Cinema de Tiradentes aconteceu de 22 a 30 de janeiro de 2010 e teve como tema o cinema brasileiro contemporâneo.

fragmentos de vida que deixariam o espectador com a impressão de estar vendo algo revelador da natureza humana.

É o que Pierre Bourdieu (1996) chama de “criação artificial de sentido”, já que são selecionados “certos acontecimentos *significativos*”, estabelecendo entre eles “conexões para lhes dar coerência” (Bourdieu, 1996, p. 184). Para Bourdieu, um relato coerente da vida de alguém é o que podemos chamar de uma “ilusão retórica”. Além disso, é preciso perceber, como nos ensina Roland Barthes (1990), que entre o que se conta e o que não é revelado há lacunas, as quais ele denominou de *biografema*.

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

O que se veria nos relatos biográficos – tanto na literatura quanto no cinema e na televisão – seria a construção desses personagens exemplares, personagens-heróis. Para Arfuch (2010), é a partir dessa dualidade que o espectador de um relato biográfico vai se identificar com o personagem “real”, ou melhor, com a versão da história de vida da pessoa que está sendo biografada, e vai, dessa maneira, preencher um vazio dentro de si, reconhecendo o que há de igual entre ele e a outra pessoa, e desejando o que lhe falta.

Para Mattos (2010), a construção do herói no documentário vem do que ele chama de “o império da cordialidade” e também tem razões jurídicas, já que “todo projeto desse tipo envolve uma delicada negociação com os detentores dos direitos de imagem, sejam eles os próprios personagens, sejam seus herdeiros ou familiares” (Mattos, 2010, p. 25). Ele cita a Constituição Brasileira de 1988 que determina que são “invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurando o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação” (Mattos, 2010, p. 25, apud artigo 5º., inciso X).

Face ao conflito jurídico entre os direitos de imagem da pessoa e o direito à liberdade de expressão do artista, os projetos biográficos geralmente se acomodam na instância dos acordos prévios, evitando aprofundar-se em áreas mais sensíveis. Um contencioso clássico é o do curta *Di* (Glauber Rocha, 1977), interditado judicialmente pela família de Di Cavalcanti, que considerou ofensiva a abordagem dos funerais do pintor. (Mattos, 2010, p. 25)

Para Bourdieu (1996), essas leis que regem os discursos do relato de vida acabam dando o tom do que é contado, “tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido” (Bourdieu, 1996, p. 189). E esse objeto do discurso, ou seja, a representação pública de uma vida privada, “implica um aumento de coações e de censuras específicas (das quais as sanções jurídicas contra as usurpações de identidade ou o porte ilegal de condecorações representam o limite)” (Bourdieu, 1996, p. 189).

E tudo leva a crer que as leis da biografia oficial tenderão a se impor muito além das situações oficiais, através dos pressupostos inconscientes da interrogação (como a preocupação com a cronologia e tudo o que é inerente à representação da vida como história). (Bourdieu, 1996, p. 189)

Segundo Mattos (2010, p.25), na maioria dos casos, porém, antes que se entre nas questões jurídicas propriamente ditas, o que prevalece é a cordialidade brasileira, que leva o documentarista a trazer sua narrativa para “o campo da admiração e do tributo”.

Essa ideia de que o artista biografado é um herói a quem devemos prestar um tributo podemos perceber claramente no programa *Por toda minha vida*, que tampouco mostra muitos aspectos polêmicos da vida da celebridade abordada em cada episódio. Embora às vezes aponte alguma contradição na trajetória do indivíduo, não é nada que tire sua áurea de herói.

Logo no primeiro episódio, ao contar a história da vida de Elis Regina (ou parte dela), percebemos que a causa da morte da cantora, por exemplo, não é revelada. Em entrevista para a Folha de São Paulo, o cineasta João Jardim, que dirigiu o episódio de estreia junto com o diretor de núcleo Ricardo Waddington, revelou que o trecho que contava que Elis morreu por uso de drogas foi cortado “poucas horas antes” de o episódio ir ao ar⁶.

⁶ Matéria publicada no site do jornal Folha de São Paulo, dia 5 de janeiro de 2007, às 9h05.

No episódio sobre Elis Regina, a cantora aparece como um grande ícone nacional, uma mulher forte e talentosa, cuja trajetória de vida estaria contemplada nessa narrativa televisiva. Sua morte provocada por uma overdose é, na edição, ocultada, restando apenas seu lado brilhante e heroico.

Em entrevista para esta pesquisa, o redator final e idealizador do programa, George Moura, afirmou que, no primeiro episódio de *Por toda minha vida*, houve uma difícil negociação com os filhos de Elis Regina, que não permitiram que fosse mostrado claramente que sua mãe morreu de overdose: “Era o primeiro programa, e a gente chegou num momento em que era tirar isso ou o programa não ia ao ar. Então a gente optou por tirar. Em todos os outros programas não tivemos esse tipo de ingerência da família do artista”.

Nos episódios escolhidos para uma análise mais aprofundada nesta dissertação, essa característica de exaltação das qualidades do personagem exemplar também faz parte da narrativa. No episódio sobre a vida de Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, o cantor é mostrado como uma pessoa muito boa que foi acometida pelo câncer e soube lidar de maneira calma e sensata com a doença. Não se fala de defeitos do artista nem da angústia do personagem ao descobrir ter uma doença como essa. Todos os entrevistados (familiares, amigos, empresários) destacam as qualidades de Leandro.

O episódio já dá esse tom de exaltação em seus primeiros minutos. Aparece uma série de pequenas falas dos entrevistados resumindo a personalidade do cantor. O artista sertanejo Zezé Di Camargo diz que Leandro “era uma pessoa muito especial para nós”, a mãe do cantor fala que ele “era diferente”, Xuxa afirma que “todo mundo tem alguma coisa boa para contar” sobre o artista. Chitãozinho, da dupla Chitãozinho e Xororó, diz que Leandro era muito centrado no trabalho. Por diversas vezes no programa é ressaltada a força de vontade e persistência do cantor. Não se fala em defeitos de nenhuma espécie no artista.

O mesmo acontece no episódio sobre a cantora Dolores Duran, que é o tempo todo mostrada como uma mulher forte, que conseguiu aproveitar a vida e fazer sucesso mesmo tendo uma doença grave no coração. Dentre os episódios escolhidos como *corpus* desta pesquisa, Chacrinha é o único personagem abordado no *Por toda minha vida* cuja narrativa oferece alguma crítica à sua personalidade. Curiosamente, ele é o único dentre os biografados que não é cantor, mas sim um descobridor de talentos da música popular brasileira. No

episódio sobre o Velho Guerreiro, como também era conhecido, alguns entrevistados revelam que o apresentador tomava muitos remédios, principalmente tranquilizantes, pois era inseguro e precisava “tomar coragem” para encarar as câmeras.

Se buscarmos essa forma de problematizar de maneira mais dúbia a personalidade do personagem biografado, também vamos encontrar essa característica no episódio dedicado ao cantor Tim Maia. É mostrado na narrativa que o artista tinha problemas com as drogas. Mas, diferente de Chacrinha, Tim Maia não aparece como alguém fraco que precisava das drogas para ser artista. Seu envolvimento com as drogas era mostrado como algo que o levou à morte, interrompendo sua carreira brilhante. Assim, o assunto drogas serviria ao público como um exemplo que não deveria ser seguido, caso o indivíduo quisesse alcançar o sucesso e mantê-lo por muito tempo.

Os demais episódios analisados no *corpus* desta pesquisa, os dedicados aos Mamonas Assassinas e As Frenéticas, talvez por serem sobre grupos, com diversos personagens exemplares, tiveram pouco espaço para mostrar qualquer tipo de contradição no relato da trajetória de sucesso abordada.

Ao identificarmos que a maioria dos relatos biográficos opta por utilizar a trajetória do herói como estrutura narrativa, percebemos que essa escolha serve ao objetivo de grande parte desses relatos biográficos: a construção da ideia de que o sucesso é algo a ser almejado e possível de ser alcançado. Ao mostrar personagens exemplares que parecem só ter qualidades, fica mais fácil uma identificação do espectador e um desejo de fazer igual, de seguir o exemplo daquele personagem real.

Mas quais são os elementos que estruturam toda narrativa de personagens heroicos? Podemos identificar esses elementos a partir dos estudos do russo Vladimir Propp (1984), que foi um dos primeiros autores a sistematizar essa estrutura narrativa. Em seu trabalho, o autor enumera as funções dos personagens em um conto, incluindo a do herói. No caso do herói, primeiramente ele recebe uma ordem ou proposta. Em seguida, há a chegada repentina da adversidade. É nesse ponto que geralmente aparece um novo personagem, o antagonista, que causará problemas ao herói. O herói, então, irá transgredir a proibição imposta a ele e perceberá que lhe falta algo – ou a alguém de sua família –, o que dará início a uma busca ou ação. Nesse ponto, aparece um objeto mágico que o herói vai

levar com ele em sua saga. Em seguida, há a partida do herói, que sai em busca do que lhe falta. Logo ele será submetido a uma prova que pode ser ou não superada. O objeto mágico o ajudará a realizar a prova com sucesso. Para Propp (1984), as intenções do herói constituem o eixo da narrativa.

Segundo o autor russo, o herói pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista (ou que tem uma carência) quanto alguém que vai ajudar um outro personagem. No decorrer da narrativa, algo mágico vai acontecer para ajudá-lo. Na estrutura dos contos maravilhosos analisados por Propp (1984), geralmente o que o herói busca está num outro reino, que se encontra bem distante. Por fim, claro, o herói chega ao lugar de seu destino onde, antes de conseguir o que quer, se defronta com o antagonista. Depois de cumprir seu destino ou sua tarefa, o herói é reconhecido como tal. Ele muda sua aparência, retorna à sua casa e tem sua conquista premiada ao “subir ao trono”.

Nesse caso, o reconhecimento corresponde à função na qual o protagonista recebe a marca, o estigma. Também é reconhecido por ter realizado uma tarefa difícil (geralmente este caso vem depois da chegada incógnito); também pode-se reconhecê-lo imediatamente após uma longa separação. (Propp, 1984, p. 35)

Ao identificarmos a estrutura narrativa da construção do herói nos contos analisados por Propp (1984), podemos perceber como ela se repete também no programa *Por toda minha vida*, que tem a seguinte estrutura: **vida difícil** (o artista-herói passou por dificuldades, mas tinha um sonho), o **início da carreira** e as **adversidades** (o artista-herói tenta viver apenas da sua música, mas enfrenta grandes dificuldades e quase desiste), a **sorte** (o artista-herói, de maneira mágica, consegue dar um pontapé inicial em sua carreira), a **fama** (finalmente consegue dinheiro para sobreviver da sua música), a **mudança de aparência** (a fama traz dinheiro e muitas vezes o artista muda sua aparência para se adequar ao mercado) e o **reconhecimento e celebridade** (finalmente é reconhecido pela sua arte, se torna uma celebridade e é visto como um grande artista em seu país, alguém que superou todas as dificuldades e serve de exemplo). Outro elemento que sempre aparece na estrutura do *Por toda minha vida* é a explicitação do **dom** que o artista tem. Ele vence na vida porque segue seu dom, esse talento que já nasceu com ele.

Essa estrutura se repete em todos os episódios do *Por toda minha vida*. A seguir, iremos analisar dois deles – Leandro e Chacrinha – e verificar de que

forma o programa segue a estrutura do heroísmo canônico ao contar as trajetórias de vida dos dois artistas.

2.2

Por toda minha vida: uma trajetória do herói

Duas crianças trabalham na roça em Goianápolis, interior do estado de Goiás. Apesar do trabalho duro, debaixo do sol, elas cantam. São Leandro e Leonardo, futuras celebridades da música sertaneja brasileira. A **vida difícil** da dupla é mostrada nos primeiros minutos do episódio de *Por toda minha vida*. Seu **dom** para a música também.

Em outro episódio, um bebê viaja 80 quilômetros no lombo de um burro no interior de Pernambuco, nas terras áridas do sertão. Essa criança recém-nascida é Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que também era de origem pobre e teve uma **vida difícil**, mas venceu na vida e tornou-se um dos maiores apresentadores da televisão brasileira.

Em comum, os dois personagens – Leandro e Chacrinha – têm o sonho de vencer na vida e ter reconhecimento público fazendo o que gostam. Leandro quer cantar, Chacrinha quer “falar para o povo”, fazer carreira nos meios de comunicação de massa. Nenhum dos dois teve a vida fácil. O **início da carreira** desses heróis-celebridades foi cheio de **adversidades**.

Leandro começou a cantar numa banda que só tocava música internacional. Sem saber uma palavra de inglês, virava noites tentando decorar a pronúncia das músicas que apresentaria nos *shows*. Depois de dois anos no grupo, vem a **adversidade**. Leandro é forçado por sua mãe a deixar a carreira de cantor para voltar a trabalhar na lavoura. Assim, aparentemente o sonho de Leandro de ser um cantor famoso terminaria nesse momento. Mas, como nos contos analisados por Propp (1984), o herói irá lutar contra a adversidade e continuará sua saga em busca do que deseja.

Nesse momento, de acordo com a estrutura canônica dos contos heroicos, apareceria um objeto mágico que ajudaria o herói a superar as dificuldades. No caso da estrutura narrativa do *Por toda minha vida*, essa magia está na forma de uma situação de muita sorte. No caso de Leandro, a **sorte** veio depois que ele decidiu fazer dupla com seu irmão Leonardo e se mudar para Goiânia. Na capital,

conseguiram fazer alguns bicos como cantores e amigos os ajudaram a gravar o primeiro disco, que teve uma das músicas tocada nas paradas regionais.

A **fama** chega em 1989, quando, já conhecidos no interior do país, foram convidados para cantar no Globo de Ouro⁷, e a música “Entre tapas e beijos” estoura nacionalmente e faz com que a dupla venda um milhão de discos. A **mudança de aparência** é vista no episódio ao compararmos as imagens de 1989 com as de 1993, no Som Brasil⁸. Nas primeiras imagens, vemos a dupla com ternos largos, de material mais barato. Já as imagens de quatro anos depois mostram os cantores bem vestidos e elegantes.

O **reconhecimento** e o alcance da **celebridade** são representados pelo *show* da dupla no Canecão – então a grande casa de *shows* do Brasil –, que aconteceu em 1991, quando a música “Pensa em mim” tocava nas rádios de todo o país.

Já Chacrinha passou pela **adversidade** aos 21 anos, quando teve uma apendicite e quase morreu. Depois de ter perdido as provas do vestibular – ele estava estudando para passar em medicina – tentou ir de navio do Recife para a Alemanha, onde queria tocar bateria. Não conseguiu. Em 1939 estoura a Segunda Guerra Mundial, e o navio em que Chacrinha está só vai até o Rio de Janeiro.

Mas nem tudo está perdido. O Rio vivia a Era do Rádio. Chacrinha, então, encantado com essa mídia, logo quer ser locutor de rádio, modo como se dá o **início da carreira** dele. Em imagem de arquivo, o programa mostra que Chacrinha, de 1939 a 1941, foi locutor comercial e, em 1942, criou o programa o Cassino da Chacrinha, que começava às 23h para, segundo o apresentador conta na imagem de arquivo, manter o público acordado numa época em que as rádios tinham programas que terminavam exatamente às 23 horas.

Apesar de ele ter tido **a sorte** de o programa ser um sucesso, Abelardo Barbosa ainda não tinha atingido **a fama** e, segundo a narradora-apresentadora Fernanda Lima, nessa época, ele ainda precisava fazer vários bicos para juntar dinheiro. **A fama** só vem quando a televisão é criada no Brasil e o programa de rádio do apresentador é adaptado para a TV Tupi com o nome de Discoteca do

⁷ O *Globo de Ouro* foi um programa da Rede Globo exibido entre 1972 e 1990, e “sua proposta era levar ao telespectador os maiores sucessos musicais do momento” (MEMÓRIA GLOBO, 2014).

⁸ O *Som Brasil* voltou à grade da Rede Globo em 1993 com novo formato, que consistia em “grandes *shows* musicais que circulavam por todo país em estruturas montadas exclusivamente para as gravações” (MEMÓRIA GLOBO, 2014).

Chacrinha. Na TV, Chacrinha fica conhecido por lançar diversos cantores. Esse era seu **dom**, enxergar as pessoas que deveriam fazer sucesso e apresentá-las em seu programa.

A **mudança de aparência** vem após algum tempo de programa de TV. Diferentemente dos demais artistas biografados pelo *Por toda minha vida*, no episódio dedicado a Chacrinha, vemos a mudança de aparência do apresentador dentro da própria televisão. Se, quando começou na TV, Chacrinha vestia roupas comuns e usava um chapéu de jóquei e um disco de telefone no pescoço, algum tempo depois muda a aparência, incorporando um chapéu maior e uma roupa mais circense. Em imagem de arquivo com a entrevista que Chacrinha deu para a jornalista Glória Maria, o apresentador diz que em televisão é preciso mudar constantemente. Então, suas roupas tinham que ser mudadas para atrair a curiosidade do público. E seu **reconhecimento e celebridade** chegaram quando o programa se tornou popular e alcançou altos índices de audiência.

Como podemos perceber, a utilização da estrutura dos contos heroicos permite que as qualidades do artista biografado sejam ressaltadas e que as dificuldades mostradas sirvam apenas para sensibilizar o público e mostrar que o personagem exemplar conseguiu superá-las e venceu.

Mas, é importante notar que, na sociedade contemporânea, não é qualquer vida que interessa para um relato biográfico como este. É preciso que os personagens sejam celebridades. O desejo do público de saber mais sobre a vida de pessoas célebres é comum desde o período Romântico, momento no qual a vida privada se torna consumível.

2.3

Quando a celebridade se torna mercadoria

O escritor Samuel Johnson, em 1751, lastima não ter enriquecido da sua celebridade. Aqui, o termo ainda é usado como um substantivo abstrato. Foi em 1849, no romance *The Ogilvies*, de Dinah Craik, que a palavra celebridade deixou de ser abstrata (ter ou não celebridade) para se tornar concreta (ser ou não uma celebridade).

Segundo Tom Mole (2007), as celebridades existem desde o final do século XVIII, mas uma cultura da celebridade só vai se firmar no início do século XIX já que, segundo ele, para que isso acontecesse era preciso a existência de três

elementos: um indivíduo, uma indústria e uma audiência. Isso se dá no período do Romantismo, quando, segundo o autor, acontecem as mudanças cruciais no que se convencionou chamar de cultura da celebridade. De acordo com Mole (2007), o crescimento dessa nova forma de encarar alguém que por algum motivo se tornou conhecido de um grande número de pessoas ajudou a diminuir a fronteira entre o público e o privado, além de permitir que o discurso da celebridade circulasse na esfera pública e fosse comercializado pelo mercado.

Para entender o surgimento de uma cultura da celebridade não podemos esquecer que, durante o Romantismo, o interesse se volta para a personalidade do indivíduo. É o que o filósofo Charles Taylor (1997) chama de “a noção do *self*”. O importante passa a ser o interior da pessoa, o que está em seu âmago, seu *eu* profundo. Anteriormente, na pré-modernidade, o interesse estava voltado para o papel público que a pessoa exercia, ou seja, o importante era saber se alguém era médico, padre ou advogado, por exemplo. Sua vida privada não era uma questão.

Se antes as pessoas costumavam se ver como parte de algo maior – de um Ser superior – e acreditavam que deveriam cumprir um papel determinado, com a Modernidade passa a prevalecer a razão instrumental que, segundo Taylor (2011), é baseada no cálculo de que uma eficiência máxima leva ao sucesso, ao bem-estar e à felicidade do indivíduo. O individualismo passa, assim, a fazer parte da moralidade da vida moderna. De acordo com Richard Sennett (1988), essa busca da autorrealização fez com que conhecer a si mesmo se tornasse uma finalidade, e não um meio pelo qual se conhece o mundo.

Esse ideal moral que vivemos até hoje e que envolve a autorrealização e o “ser fiel a si mesmo”, foi definido por Lionel Trilling, no livro *Sincerity and Authenticity*, como “autenticidade”⁹.

Junto com o ideal da autenticidade, vem a ideia de um ser humano original, ou seja, cada indivíduo deve ser único, não imitando um outro alguém. O importante é ser verdadeiro para si mesmo. Segundo Taylor (2011), essa ideia de originalidade que passa a fazer parte da consciência moderna também chega a nós no mundo contemporâneo. “E, assim, aumenta grandemente a importância desse autocontato ao introduzir o princípio da originalidade: cada uma de nossas vozes tem algo exclusivo a dizer” (Taylor, 2011, p. 39).

⁹ Charles Taylor (2011) explica que também utiliza o termo “autenticidade” – criado por Lionel Trilling para definir essa forma moderna de moral – para discutir o ideal moral contemporâneo.

Tomando essa ideia de originalidade, acreditamos que o artista – mais do que as pessoas comuns – seria, então, por excelência esse indivíduo único, original, que interessa e tem algo de relevante a dizer. Ou seja: merecedor de ser uma celebridade. Para Taylor, é essa ideia de originalidade que nos leva hoje a admirar mais o artista do que qualquer outra civilização já o fez. Segundo ele, isso nos convenceria de que uma vida dedicada à criação ou à interpretação artística é merecedora de prestígio.

Esse complexo de ideias tem ele próprio raízes platônicas. Estamos tomando um lado semi-suprimido do pensamento de Platão que emerge, por exemplo, no *Fedro*, onde ele parece pensar no poeta, inspirado pela mania, como alguém capaz de ver o que as pessoas sóbrias não podem. A crença hoje disseminada de que o artista vê mais longe que as outras pessoas, atestada por nossa disposição a encarar com seriedade as opiniões sobre política expressadas por pintores ou cantores, ainda que eles possam não ter mais conhecimento específico das questões públicas que qualquer outra pessoa, parece vir da mesma fonte. (Taylor, 1997, p. 38)

Nesse contexto, acreditamos que o aumento do número de relatos sobre a vida de celebridades no cinema e na televisão está de acordo com essa cultura de o que importa (ou seja, o que se consome enquanto “mercadoria”) é ser uma celebridade autêntica. Assim, o personagem exemplar, “real”, tomaria as telas respondendo à demanda do público por ver “a verdade” dessa celebridade – que, além de fazer uma arte original, ainda seria uma pessoa cuja autenticidade é evidente, ou seja, alguém que sempre fez o que achava certo e inovou em sua arte – e também por tê-la como exemplo. E, por isso, merecedora da admiração, da fama e do relato midiático que conta sua história de vida.

Pensando no mercado audiovisual, vemos que os programas que exploram a cultura das celebridades são os campeões de audiência (os *realities shows* e os programas de fofoca sobre a vida das celebridades são alguns exemplos) na televisão brasileira. Não vamos, porém, como já afirmamos na Introdução, neste trabalho, entrar na discussão da celebridade que pessoas comuns, como participantes de *realities shows*, conseguem tentando – é importante notar – tornarem-se “artistas”. Neste trabalho, falaremos da celebridade que os artistas alcançam por seu talento, para ficarmos no âmbito das celebridades tratadas pelo programa *Por toda minha vida*.

O importante é perceber que a celebridade se tornou mercadoria e, como tal, passa a ser explorada e difundida pela mídia. Daí o aparecimento de

programas como o *Por toda minha vida*, que conta a história de vida dessas celebridades, mostrando suas individualidades, autenticidades e relevância social.

Nesse estágio de produção cultural, designada pós-moderna, a intensa curiosidade pela vida do outro, não só nos seus aspectos públicos mas também privados, além de submetê-los a uma intensa pesquisa e, por vezes, de convertê-los em bisbilhotice que os torna saborosos à mídia, com sua fatura de *faits divers*, revela também um certo prazer na busca da alteridade e das múltiplas possibilidades de experiências pessoais e culturais: pessoas de outras nações, culturas, religiões, tradição, gênero, opção sexual, período histórico, têm suas vidas “reais” devassadas, têm algo importante a contar sobre si mesmas, um traço exótico, estranho, inusitado que pode infundir algum interesse, ideia ou projeto em outras vidas comuns. (Filizola; Rondelli, 1997, p. 217)

No próprio cinema contemporâneo – e a televisão segue esse modelo –, deixamos de ter, por exemplo, documentários nos quais o personagem representaria uma classe ou grupo social para termos filmes focados no indivíduo, no que aquele personagem tem de autêntico e de original. Ao querer conhecer mais sobre a vida de um indivíduo em um documentário biográfico ou em um programa de televisão que conta a história de vida de um artista – como o *Por toda minha vida* –, o espectador estaria buscando a si próprio, vendo no outro características de sua personalidade e de maneiras de viver que ele também compartilha ou projeta como desejo, expectativa de futuro e ideal.

Para Leonor Arfuch (2010), as vidas célebres são emblemáticas e se tornam objeto de identificação. Há, segundo a autora, uma obsessão contemporânea por conhecer o que foi vivido, o “personagem real”. Assim, persegue-se, cada vez mais, a confissão, o testemunho e os bastidores da vida de alguém.

São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, “vidas exemplares”, a dinâmica mesma da interioridade e sua necessária expressão pública (...): a vida como uma ordem, como um devir da experiência, *apoiado na garantia de uma existência “real”*. (Arfuch, 2010, p. 71)

Para Filizola e Rondelli (1997), é a partir dessa perspectiva que podemos entender esse fascínio pelas biografias, já que elas serviriam para que as pessoas busquem inspiração para o aprimoramento do “EU vagante, carente de imagens fixas e socialmente reconhecidas através das quais possa se espelhar e se delinear” (Filizola; Rondelli, 1997, p. 218). O sujeito-artista se tornaria consumível – um

exemplo de vida a ser seguido –, e sua trajetória possível de ser mostrada em um programa de televisão, que transforma “as vidas privadas em *shows* e em objeto de saborosos documentários” (Filizola; Rondelli, 1997, p. 223).

O programa *Por toda minha vida*, sem dúvida, não só mostra a autenticidade da celebridade em um episódio de quase uma hora de duração, mas também, como já vimos, mostra o personagem como um artista-herói, alguém digno de servir de exemplo para os demais e parte integrante de uma memória nacional, que é construída pela mídia.

No caso da televisão, e mais especificamente do *Por toda minha vida*, há uma preocupação em, ao localizar a vida de cada personagem dentro de um contexto histórico nacional, criar uma memória coletiva. Ao fazer isso, o programa da Rede Globo está dando ainda mais importância à trajetória individual de cada artista e mostrando como, dentro da sociedade atual, a postura seguida por esses personagens é aquela que leva o indivíduo ao reconhecimento nacional.

Desse modo, pensamos ser importante discutir como a memória é construída na mídia e como ela foi abordada no *Por toda minha vida*, o que faremos a seguir.

2.4

Heróis, televisão e a construção de uma memória coletiva

Os meios de comunicação são verdadeiros “lugares de memória”. Como afirma Mônica Kornis (2008), filmes e programas de televisão são documentos históricos de seu tempo e – seja contando a história a partir da trajetória de personagens importantes, seja revelando o passado a partir de fatos históricos relevantes – ajudam a formar uma memória coletiva.

Por serem os produtos midiáticos documentos, como afirma Le Goff (1990), é preciso desmontá-los enquanto monumento, ou seja, desmistificá-los como algo absoluto e verdadeiro. Para o autor, é fundamental que se veja o documento como um produto da sociedade que o fabricou segundo suas relações de força e de poder.

No caso de um programa de televisão como o *Por toda minha vida*, por exemplo, é necessário analisar a construção da história de vida dos personagens como parte da construção de uma memória nacional. Não podemos esquecer, portanto, que os fatos históricos, quando narrados pela televisão ou pelo cinema,

estão a serviço de certos pontos de vista, que determinam o recorte dado à narrativa audiovisual, sua *mise-en-scène* e sua consequente montagem.

Kornis (2008) toma emprestada a expressão “lugar de memória” de Pierre Nora para pensar o cinema e a televisão como um “lugar especial de memória”. O termo “especial” significa, para ela, o fato de dar movimento a essa memória, fazê-la parecer algo real. Para a autora, “programas de televisão adquiriram crescentemente o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (Kornis, 2008, p. 14).

O caráter pedagógico contido nessas narrativas se nutre de conteúdos históricos, visando à formação de uma memória nacional. E mesmo – ou talvez até por isso – numa sociedade globalizada como a de hoje há lugar para narrativas audiovisuais de fortalecimento desse tipo de pertencimento na construção de uma “comunidade imaginada”, tal como formulada por Benedict Anderson. (Kornis, 2008, p. 52)

No caso do *Por toda minha vida*, é preciso, ao contar a história de vida dos artistas da MPB, que ela pareça real e possível de ser imitada. Para que os acontecimentos históricos – trechos da vida do biografado – pareçam verdadeiros e bem acabados, cria-se uma “ilusão de realidade”. “Na relação específica com a história, trata-se da ilusão de estarmos diante dela tal como se desenrolou. Essa é a situação vivida pelo espectador, tanto na sala escura do cinema quanto no espaço doméstico que abriga a televisão” (Kornis, 2008, p. 14).

Sabemos que, para que uma história seja contada, o narrador precisa eleger os fatos que deseja contar, deixando de fora tantos outros. No caso de uma trajetória do herói, a narrativa elege os fatos que farão com que esse personagem seja admirado e se torne digno de dar o exemplo. Esse recorte do passado se dá através de pressões políticas, autocensura, contexto social etc.

Para Pollak (1989), mesmo tendo um recorte, não é possível forjar totalmente o que está sendo dito. De qualquer forma, como afirma Elizabeth Jelin (2002), é preciso reconhecer que as memórias são objetos de disputas e, por isso, devemos prestar atenção aos participantes dessa luta pela memória, que são produtores de sentido e muitas vezes têm relação com o poder estabelecido.

É necessário, segundo Jelin (2002), perceber também que uma memória, ao ser reproduzida, traz algumas mudanças no sentido do passado, ou seja, ela é

ressignificada à luz do presente, em conformidade com as diferentes sociedades e os espaços de lutas políticas. Há uma significação e ressignificação subjetivas, feitas a partir dos sujeitos do presente.

A discussão sobre a memória raras vezes pode ser feita de fora, sem comprometer a quem a faz, sem incorporar a subjetividade do pesquisador, sua própria experiência, suas crenças e emoções. Incorpora também seus compromissos políticos e cívicos¹⁰. (Jelin, 2002, p.3)

Assim, se no mundo contemporâneo, como afirma a autora argentina, há um culto ao passado que se expressa no consumo e mercantilização de diversas modas “retrô” e nos livros históricos, os meios de comunicação de massa não deixam também de se envolver na construção dessa memória. Para Jelin (2002, p. 9-10), essa “cultura da memória” é uma resposta à vida contemporânea cheia de mudanças rápidas: “A memória tem então um papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer o sentido de permanência em grupos ou comunidades”¹¹.

No caso do *Por toda minha vida*, podemos ver claramente essa dimensão da construção da memória, uma vez que o programa da Rede Globo, além de mostrar a trajetória de um artista conhecido pelo público brasileiro, também a contextualiza dentro de uma história mais ampla, a do país, mostrando que o personagem biografado pertence a um determinado grupo ou comunidade. Assim como o telespectador.

No episódio de Cazuza, por exemplo, ao apresentar o músico, a narradora-apresentadora Fernanda Lima fala que os versos do artista “escancaravam o desejo de uma juventude que se libertava de 20 anos de ditadura”. Ainda no texto de apresentação do biografado, ela afirma que a música de Cazuza “traduz toda a angústia e euforia de uma geração”. O artista então é mostrado como alguém que viveu em certo contexto político – pós-ditadura militar – e que era afetado por ele e fez da sua música uma forma de se posicionar em relação a isso. Construído também como um herói, Cazuza é mostrado como

¹⁰ La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos.

¹¹ La memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades.

alguém que “fez a diferença” e, ao mostrar sua trajetória de vida, colocando-a dentro do contexto da história do Brasil, o programa dá ainda mais importância para esse personagem.

É nesse momento que se cria, a partir do individual, uma memória coletiva, nacional. E que se reforça um ideal social também. Nesse ponto vamos nos remeter ao pensamento de Maurice Halbwachs (1990), que defendia que os processos sociais estão implicados no processo de construção da memória. Para ele, as memórias sociais estão sempre emolduradas pelo contexto social, da visão de mundo de uma sociedade em determinada época. Dessa forma, toda memória seria uma reconstrução, mais que uma recordação.

Esta perspectiva permite tomar as memórias coletivas não apenas como dados “dados”, mas também centrar a atenção sobre os processos de uma construção. Isto implica dar lugar a distintos atores sociais (inclusive os marginalizados e excluídos) e às disputas e negociações do sentido do passado em cenários diversos¹². (Pollak, 1989, apud Jelin, 2002, p.22)

Para Pollak (1989), seria muito melhor o termo “memória enquadrada” em vez de “memória coletiva”, já que a construção de referências do passado serve para manter a coesão de um grupo e das instituições de certa sociedade. E esse enquadramento, segundo o autor, se alimenta do material fornecido pela história, que pode ser interpretado e combinado de infinitas maneiras.

O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (Pollak, 1989, p. 8)

A memória, então, se produz, como explica Jelin (2002, p. 37), quando há sujeitos que compartilham de uma cultura e agentes sociais que materializam esse passado em produtos culturais, como livros, museus, monumentos, filmes ou livros de história e, acréscimo nosso, programas de televisão. Esses discursos de memória, como nos lembra Kornis (2008), muitas vezes trazem uma pedagogia do

¹² Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no sólo como datos “dados”, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos.

ser brasileiro pelo reconhecimento de traços comuns como a língua, os costumes e as referências culturais.

É o caso do *Por toda minha vida* que, ao construir essa memória do indivíduo, faz com que o telespectador também se reconheça dentro desta sociedade e queira, como o herói da telinha, ter a mesma conduta moral daquele personagem já que, ao fazer isso, estará de acordo com os ideais sociais do mundo no qual vive e poderá não só ser aceito, como reconhecido socialmente. A construção da memória aqui serve para perpetuar essas ideias neoliberais de que cada indivíduo, a partir do seu esforço e trabalho, consegue ser eficiente e, como consequência, alcançar a celebridade, o sucesso e a felicidade. É só querer.

Para entender como essas intenções estão presentes numa narrativa audiovisual, é necessário analisar não só sua estrutura narrativa como também os elementos estéticos usados nela. Por isso, se neste primeiro capítulo de nosso trabalho identificamos que a narrativa do *Por toda minha vida* utiliza a estrutura canônica do heroísmo para apresentar seus personagens como parte de uma memória nacional, a seguir, vamos ver como os elementos caros ao documentário e ao telejornalismo ajudam a dar credibilidade a esse relato.

3

Elementos do documentário e do telejornalismo no relato do *Por toda minha vida*

Programa de estreia do *Por toda minha vida*, Fernanda Lima, em frente a casa onde Elis Regina passou a infância, faz um resumo da trajetória da personagem. Ao longo da narrativa, imagens de arquivo, entrevistas com amigos e parentes, e reconstituições de momentos vividos pela cantora dão forma ao programa da Rede Globo.

Esses elementos estéticos são usados para que o telespectador acredite que é possível alcançar em sua vida o mesmo sucesso que as celebridades conseguem. Assim, a narrativa sobre o relato biográfico da vida do personagem exemplar – além de seguir a estrutura canônica do heroísmo, que faz com que o biografado seja admirado – deve parecer “real”. Para isso, é preciso recorrer a elementos estéticos que tragam credibilidade ao relato.

Partimos do pressuposto de que a televisão lança mão de procedimentos caros ao documentário – que, como nos explica Bill Nichols (1991), tem um discurso sóbrio, capaz de influenciar a maneira pela qual vemos o mundo – para legitimar a trajetória de uma celebridade. Ao utilizar a linguagem do cinema documentário clássico, também muito usada no telejornalismo, a Rede Globo estaria apresentando a “verdade” sobre a vida do biografado.

Neste capítulo, vamos analisar cada um desses elementos a fim de entender como eles contribuem para alcançar o efeito desejado: tornar o personagem célebre um exemplo de vida para as demais pessoas.

3.1

Sobriedade para alcançar a credibilidade

No verbete do *site* Memória Globo, há a seguinte definição: “Por Toda Minha Vida remonta a biografia de compositores e intérpretes da música popular brasileira já falecidos, misturando documentário e dramatização” (REDE GLOBO DE TELEVISÃO, 2014).

O verbete faz questão de deixar claro que “os roteiros são baseados nos fatos da vida *real* dos cantores e músicos, a partir dos relatos narrados por quem os conhecia”. Ainda para demonstrar a veracidade do discurso, o texto informa

que “todos os personagens representados na dramatização são figuras *reais*, muitas delas ainda vivas¹³. Em várias situações, a pessoa dá seu depoimento na parte documental e depois aparece, interpretada por um ator, no segmento de reconstituição” (Rede Globo de Televisão, 2014, grifo nosso).

A Rede Globo faz um esforço em afirmar que seu programa mostra a história “real” dos artistas da música popular brasileira e que usa a linguagem do documentário em sua narrativa. Ser “real” e “documentário” legitima o discurso da emissora e dá ao telespectador uma ideia de que será possível saber como realmente foi a vida do personagem biografado em cada episódio.

Aqui encontramos a ideia levantada por Bill Nichols (1991) de que o documentário tem parentesco com outros discursos de não ficção, que são o que ele chama de “discursos de sobriedade”, um discurso dominante que tem *status* e é legitimado porque pode ser usado como uma fonte de saber e conhecimento. Esses discursos “sóbrios” pressupõem uma relação com o real direta e transparente e, assim, se tornam um veículo de dominação, poder e desejo.

Para Nichols (2005), há modos de se fazer documentário, que foram sistematizados de forma didática em seus estudos da seguinte forma: o modo poético é aquele que tem no mundo histórico sua matéria-prima, que pode ser tratada de maneira mais livre, com ritmos temporais próprios, mais ligado às vanguardas modernistas; o modo expositivo tem uma estrutura mais retórica, dirigindo-se ao espectador por meio de legendas e narração em *off*; o modo observativo é o que tem a intenção de observar o acontecimento sem intervir nele, seja durante a gravação seja na finalização, conhecido também como Cinema Direto; o modo participativo se dá quando o documentarista aparece no próprio filme e mostra como sua presença pode intervir na situação que será filmada, também chamado de Cinema Verdade; já o modo reflexivo busca explicitar o processo de representação do próprio documentário que se vê; por fim, o modo performático enfatiza a experiência do próprio cineasta, tendo um tom autobiográfico.

Se pensarmos nesses modos de se fazer documentários – sem esquecer, é claro, que muitos filmes podem e são encaixados em mais de um modo descrito por Nichols (2005) –, podemos perceber que o telejornalismo foi buscar

¹³ Após um conjunto inicial de programas cujos protagonistas eram apenas artistas já falecidos, a atração passa a incluir artistas vivos.

principalmente no documentário do modo expositivo sua base estrutural. Ou seja: nas reportagens televisivas, convencionou-se utilizar a narração em *off* e imagens que ilustram o que está sendo dito, numa argumentação construída para informar o espectador de um fato da realidade cotidiana, convencendo-o da veracidade do que está sendo mostrado.

Por isso, segundo Winston (2006), apesar de a televisão mostrar documentários de diferentes estilos, ela sempre encorajou os aspectos ditos jornalísticos da forma. A primeira grande série documental da TV britânica, por exemplo, a *Special Inquiry*, que era produzida pelo Departamento de Documentários da BBC e que foi ao ar de 1952 a 1957, foi inspirada no programa jornalístico *See It Now*, da CBS New York.

De acordo com Winston (2006), nesses programas havia a estética jornalística vinda dos documentários griersonianos¹⁴. Para o autor, o documentário clássico só sobreviveu porque começou a ser exibido na televisão, principalmente nos canais públicos. No caso inglês, a BBC absorveu muito da ética do movimento do documentário griersoniano. Segundo Winston (2006, p.42), para atingir a audiência de massa da televisão, os documentaristas precisaram “disfarçar documentário como jornalismo”¹⁵. Para isso, conservaram as características poéticas dos documentários clássicos e “substituíram o mérito educacional mais evidente do projeto original de Grierson pelo valor das notícias” (Winston, 2006, p.42)¹⁶.

Além disso, o Cinema Direto – que primava pela não intervenção – e principalmente o Cinema Verdade – que lançava mão do uso de entrevistas –, ambos nascidos nos anos 1960, posteriormente também influenciaram a estética documental utilizada na televisão, que se valeu do barateamento da produção de documentários com o surgimento de câmeras portáteis e do som sincronizado. Assim, para Winston (2006), “quando a nova tecnologia entra em operação, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a linha entre documentário e

¹⁴ É importante lembrarmos que a estética utilizada por John Grierson e pela Escola Britânica em seus filmes data da década de 1930. Filmes que utilizam esse formato são chamados de documentários clássicos.

¹⁵ “to disguise documentary as journalism”.

¹⁶ “...news values replaced the more overt educational worthiness of the original Griersonian project”.

telejornalismo estava pronta para estar cada vez mais turva” (WINSTON, 2006, p. 21)¹⁷.

No Brasil, um exemplo de programa cujo conteúdo nasce nessa linha tênue entre documentário e telejornalismo é o *Globo Repórter* dos anos 1970. Ao mesmo tempo que havia cineastas como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr., Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, entre outros, realizando documentários, havia o âncora Sérgio Chapelin que dava o tom jornalístico à atração.

Segundo Goulart e Sacramento (2010), a intenção da Rede Globo com o *Globo Repórter* era seguir o acabamento dos documentários televisivos norte-americanos, de linguagem simples, direta e informativa – a inspiração era o programa *60 Minutes*, da CBS News, canal norte-americano – e, ao mesmo tempo, dar um toque brasileiro para o gênero, possibilitando que os realizadores, muitos deles cineastas do Cinema Novo, lançassem mão de alguma experimentação, apesar da obrigatoriedade da utilização da voz em *off*¹⁸.

Isso porque a Rede Globo estava num momento em que, a pedido dos militares – no auge da ditadura se iniciou uma pressão governamental para que a programação televisiva fosse de melhor nível –, precisava melhorar a qualidade dos programas exibidos, deixando apenas de oferecer ao telespectador atrações grotescas ou noticiários sobre o mundo cão. A partir desse momento, a Rede Globo passa então a ter uma produção cuidadosa, com apuro técnico e conteúdos mais próximos das questões nacionais que não seriam censurados pela ditadura. Estavam vetados programas considerados grotescos ou de baixo nível.

Ao longo da década de 1970, a TV Globo, mais do que qualquer outra emissora, se empenhou na renovação de sua programação. E, em 1973, começou a consolidar o que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um modelo de televisão mais apropriado aos novos tempos. (Goulart; Sacramento, 2010, p. 119)

A partir desse momento, a Rede Globo passa então a ter uma produção cuidadosa, com apuro técnico e conteúdos mais próximos das questões nacionais que não seriam censuradas pela ditadura. A emissora passa também a evitar programas ao

¹⁷ “...when the new technology began to come on stream in the late 1950s and early 1960s, the line between documentary and broadcast journalism was ready to be further blurred”.

¹⁸ Eduardo Coutinho, em *Teodorico, o Imperador do Sertão*, conseguiu driblar a regra da narração em *off* e da apresentação do episódio feita pelo jornalista Sérgio Chapelin, ao iniciar o programa

vivo, nos quais poderia perder o controle do que estivesse sendo dito, e ampliou a utilização do videoteipe. Além disso, intensificou o uso da voz *off* e de recursos gráficos para ter maior controle e oferecer ao público um produto com conteúdo acabado. Essa mudança da programação foi sentida pelo público e pela imprensa, que denominou o novo modelo de produção da emissora de “padrão Globo de qualidade”.

A TV Globo passou a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio à sua programação. Quando a emissora completou 15 anos, Artur da Távola, numa matéria especial do jornal *O Globo*, ressaltou as qualidades da sua produção: “ordem, arrumação, bom gosto médio, harmonia burguesa, espetáculo de vídeo quente, vale dizer, o mais possível planejado e controlado”. (Goulart; Sacramento, 2010, p. 119)

É nesse contexto que nasce o *Globo Repórter*. Para França (2012, p.148), o *Globo Repórter* “se diferenciaria do telejornalismo/reportagem, tal como concebido e praticado naquele momento”. Para a autora, esse novo programa da Rede Globo ajudou a “criar uma nova forma de telejornalismo, menos centrada no repórter e mais aberto ao mundo e ao outro”.

A linha tênue entre documentário e telejornalismo se manteve em outros programas posteriores da Rede Globo, como o *Linha Direta* que, apesar de ser declaradamente jornalístico, utilizava estéticas do documentário, como a reconstrução ficcional para reencenar a história do crime que era tema de cada programa, as entrevistas com testemunhas e os depoimentos de parentes da vítima.

Mais recentemente, o programa *Por toda minha vida*¹⁹ – cujo redator final é o mesmo do programa *Linha Direta*, George Moura – também misturou as linguagens documental e jornalística para contar a história de vida de artistas da música brasileira. De um lado há uma apresentadora-âncora, Fernanda Lima, que faz o que no jornalismo se chama “passagem” (falas em *on*) e tem uma fala formal sobre o biografado, como a de um repórter, além de também ser responsável pela narração em *off*, elemento típico do documentário clássico muito usado no

com o próprio personagem se apresentando e comentando como foi fazer a gravação para o *Globo Repórter*.

¹⁹ No âmbito dos documentários biográficos e cinebiografias de músicos, a Rede Globo, de acordo com o site Memória Globo, exibiu, além do *Por toda minha vida*, os seguintes programas: *Romance na Tarde*, exibido de 1965 a 1966 com as biografias de Frank Sinatra e Ray Charles; *Sorriso Novo*, de 1982, que apresentou a biografia do cantor Raimundo Fagner; e as minisséries

telejornalismo. De outro lado estão as imagens de arquivo, entrevistas com familiares e amigos do artista, e reencenação ficcional de episódios da vida do biografado, também elementos do documentário clássico. Nos próximos tópicos deste capítulo, iremos analisar de maneira mais pontual cada um desses elementos estéticos do documentário e do jornalismo, que conferem credibilidade ao que está sendo mostrado.

3.2

A narradora-apresentadora Fernanda Lima e a voz off

“Ao lado do irmão Leonardo, ele lançou 16 discos e formou uma das duplas sertanejas de maior sucesso de todos os tempos. Foram 25 milhões de cópias vendidas. Em 1998, a agenda de Leandro estava lotada de *shows*, onde ele cantava “Pensa em Mim”, “Entre tapas e beijos” e “Desculpe, mas eu vou chorar”. Aos 36 anos, pai de três filhos, Leandro estava vivendo intensamente o auge de sua carreira quando descobriu que tinha uma doença grave. Vítima de um câncer, Leandro lutou para sobreviver. Mas, dois meses depois, não resistiu”.

É em Goianápolis, interior do estado de Goiás, que a apresentadora Fernanda Lima aparece falando o texto acima sobre o cantor Leandro. Em frente a um monumento com a imagem de um cantor sertanejo, que fica na cidade, ela mostra que esteve lá e conheceu as origens do artista cuja biografia é exibida pelo programa *Por toda minha vida*. Além disso, também faz uma passagem em frente à casa onde “Leandro ainda criança ouviu as primeiras canções”.



Figura 1 - Apresentadora na cidade de Goianápolis²⁰

(cinebiografias) *Chiquinha Gonzaga*, de 1999, *Maysa*, 2009, e *Dalva e Herivelto, uma canção de amor*, de 2010.

²⁰ A emissora não nos forneceu os programas, que encontramos em baixa resolução no YouTube.



Figura 2 - Fernanda Lima em frente da casa onde Leandro passou a infância

Ao longo do episódio, a apresentadora, também narradora da história, fala em *off*, como nessa passagem: “O sucesso chegou. Em 1989, “Entre tapas e beijos” explode e alavanca a venda de um milhão de cópias do disco Leandro e Leonardo volume 3”. E depois: “No dia 22 de julho, o estado de saúde de Leandro se agrava”.

A fala em *on* da narradora-apresentadora, que remete às passagens do repórter no telejornalismo – sempre presente no local dos acontecimentos –, e a voz *off* em terceira pessoa, que fornecem informações objetivas ao espectador, são elementos que dão sobriedade e credibilidade ao discurso.

Elemento usado no documentário clássico, a voz *off* é utilizada para explicar, de forma impessoal, a narrativa apresentada pelo filme e, como afirma Ramos (2008), predominava no cinema documentário dos anos 1930/40. Esse narrador, geralmente apenas uma voz (não o vemos na tela), também é conhecido como a “voz de Deus” ou “a voz da autoridade”, como denomina Nichols (2005). Com um texto geralmente na terceira pessoa, o narrador em *off* fornece ao espectador dados objetivos sobre o assunto retratado e deixa claro o argumento defendido na narrativa.

O comentário é uma voz que se dirige a nós diretamente; ele expõe seu ponto de vista de maneira explícita. Os comentários podem ser apaixonadamente engajados (...). Em outros casos, os comentários podem parecer imparciais, como no estilo da maioria dos jornalistas de televisão. Em ambos os casos, a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de fato, diz: “Veja isto desta forma”. A voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos. (Nichols, 2005, p.78)

No telejornalismo, a voz *off* é utilizada como nos documentários, com uma adição: o repórter ou apresentador é ele mesmo o narrador em *off* de suas matérias. Não é uma “voz de Deus”, sem rosto. E é dessa maneira, mais jornalística, que o *Por toda minha vida* apresenta sua narradora-apresentadora. No caso desse programa, a escolha foi de uma figura que – apesar de ter a função que um âncora ou repórter têm no telejornalismo – não é jornalista, e sim alguém jovem e bonita ligada aos programas de entretenimento: a modelo e atriz Fernanda Lima, que antes de apresentar o *Por toda minha vida*, estava à frente de atrações da MTV, canal de clipes musicais voltado para o público jovem.

A empatia que uma figura do entretenimento pode proporcionar a um relato como este vamos discutir no próximo capítulo. Aqui, nos interessa demonstrar que, mesmo não sendo uma jornalista, Fernanda Lima faz o papel do âncora, que conduz a narrativa, e do repórter, que está no local onde tudo aconteceu, e sua narração dá credibilidade ao que está sendo contado sobre a vida do personagem exemplar apresentado no *Por toda minha vida*. A partir de uma fala objetiva, a narradora-apresentadora faz o público acreditar que aquela informação é verdadeira e o convoca a concordar com ela.

Normalmente, essa passagem jornalística é feita em locais que contam a história do personagem: a casa onde nasceu, sua cidade natal etc. Colocar a narradora-apresentadora nesses lugares também contribui para esse efeito de real. É exatamente o que acontece em reportagens, quando o repórter faz sua passagem sempre no local dos acontecimentos. Como afirma Nichols (2005, p.85), essa convenção do jornalismo funciona como algo que diz “contei-lhe um acontecimento e, para que não reste dúvida, provo a verdade do que disse convidando um repórter para, do próprio lugar onde a história se desenrola, dar mais detalhes”.

Quando cortamos para o repórter, ele invariavelmente está em primeiro plano do quadro enquanto o plano de fundo serve para documentar, ou provar, sua localização: campos de petróleo no Kuwait, a Casa Branca em Washington, o Vaticano em Roma, os bondes nas ruas de San Francisco etc. (NICHOLS, 2005, p.85)

Fernanda Lima cumpre esse papel no programa *Por toda minha vida*. Ela vai a locais que fizeram parte da vida de cada personagem biografado, como a casa onde nasceu – no episódio sobre Elis Regina –, a rua onde vivia na infância –

episódio sobre Dolores Duran –, a cidade natal – episódio sobre Leandro, da dupla Leandro e Leonardo – etc.



Figura 3 - Fernanda Lima na vila operária onde Elis Regina passou a infância (planos geral e médio)

Para reforçar o teor de veracidade do discurso da narradora, a voz dela aparece junto com as imagens de arquivo, como costura da fala dos entrevistados ou introdução de um momento da reconstituição ficcional.

É importante observar que a escolha do *on* ou do *off* de Fernanda Lima está baseada na ênfase que a narrativa quer dar ao que está sendo mostrado: se o importante é dizer que o programa esteve no local onde nasceu o personagem biografado, a apresentadora aparece em *on*. Se o que se quer é chamar atenção para um arquivo, por exemplo, sua voz está em *off*, dando informações sobre o que o espectador está vendo e conduzindo seu olhar e sua interpretação sobre o que está sendo mostrado.

O redator final do programa, George Moura, confirma essa escolha: “O princípio era o seguinte: a Fernanda Lima ancorando o programa era sempre bom aparecer no cenário real dos acontecimentos para dar aquele calor jornalístico; e o *off* que entrava por uma questão documental e jornalística, quando o mais importante não era a Fernanda aparecer, mas sim o recorte de jornal, o arquivo”.

Ao analisarmos o episódio sobre os Mamonas, percebemos que, como a maioria das imagens falava por si, pouco se precisou da condução da narradora em *off*, já que a montagem do arquivo com os depoimentos cumpriu o papel explicativo que tem o *off* no documentário e no telejornalismo. Para dar uma maior dramaticidade ao relato, era mais importante, aqui, vermos a apresentadora na tela, nos locais reais por onde o grupo tinha passado, trazendo informações

objetivas como um repórter faria e, ainda, contribuindo para que o telespectador se emocionasse com a história contada. A fala em *off*, por sua impessoalidade, poderia tirar o tom emotivo que se quer dar à narrativa.

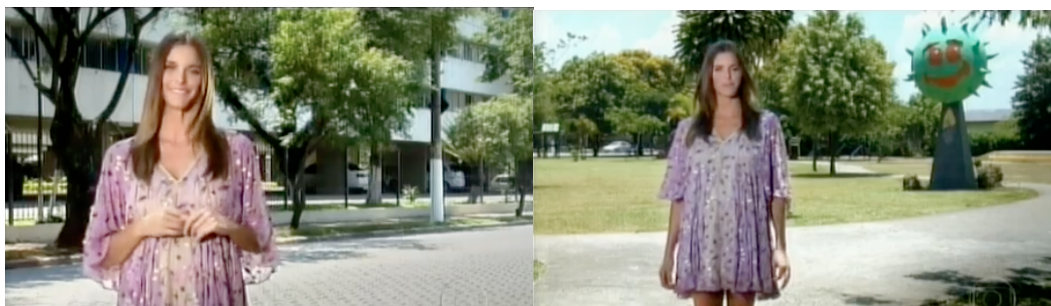


Figura 4 - Fernanda Lima faz uma passagem no Parque Cecap

Por isso, Fernanda Lima aparece neste episódio quase sempre em *on*. Em Guarulhos, no local onde o grupo começou sua carreira, ela afirma: “Aqui no Parque Cecap, próximo à Marginal Tietê, a banda Utopia reinava”. E a apresentadora continua no mesmo local para falar da mudança de estilo do grupo: “Com cinco anos de estrada, a Utopia era uma banda de rapazes bem-humorados que cantavam música baixo-astral. Mas foi aqui, no conhecido Parque Cecap, que essa história começa a mudar. Em setembro de 1994, os meninos foram contratados para tocar num comício. E foi nesse sábado que eles receberam o desafio de inventar algo novo para o encerramento de uma campanha política. Eles toparam”.

A voz *off* aparece, nesse caso, depois de exibidas muitas entrevistas, reconstituições ficcionais e imagens de arquivo que contam como o grupo chegou ao novo nome da banda. Mais para o meio da narrativa, escutamos pela primeira vez a voz em *off* de Fernanda Lima, que fala por cima de imagens dos integrantes dos Mamonas fazendo palhaçadas e afirma que “com novo nome e novo estilo, os meninos deixaram a utopia de lado e assumiram o que sempre fez parte da vida deles: o humor e a brincadeira”. Nessa passagem, mais do que ver a apresentadora, o importante era ver os personagens atuando de maneira cômica, provando que eles sempre tiveram talento para a comédia.

Se no episódio sobre os Mamonas Assassinas optou-se por ter Fernanda Lima em *on* para dar um tom mais emotivo ao relato, no programa sobre Dolores Duran a escolha foi de ter dois narradores: a narradora-apresentadora Fernanda

Lima e o narrador ficcional Antônio Maria, jornalista e amigo de Dolores Duran. Segundo o redator final George Moura, “esse outro narrador é uma pessoa muito querida, Antônio Maria, um jornalista pernambucano. Uma pessoa que viveu aquele universo do Beco das Garrafas, um grande contador de causos, que morreu de infarto numa mesa de bar; era bebedor, uma figura maravilhosa. E ele era muito próximo da Dolores e apaixonado por ela também. Então, me pareceu, do ponto de vista dramático, uma pessoa muito adequada para narrar a história daquela mulher. Então, [o episódio] tinha um narrador interno e a narradora Fernanda Lima, externa”.

Antonio Maria, o narrador interno, tem o papel de lembrar a amiga cantora, fazendo um relato mais poético e apaixonado. Ele tem, tanto quanto a narradora externa, Fernanda Lima, um papel retórico importante no relato do programa. A partir do que viveu com a personagem, comprova a importância da figura de Dolores, reiterando o argumento do episódio que traça a trajetória da artista.

O episódio se inicia com Antônio Maria batendo à máquina como se estivesse escrevendo a matéria que anunciava a morte de Dolores Duran. Em *off*, ele fala: “Dolores Duran morreu. Poucas vezes passou na música popular uma mulher de tanta sensibilidade. Seu coração era um coração repleto de amor. Nunca a encontrei que não dissesse estar apaixonada. A primeira vez que a vi foi na boate Vogue. Faz muito tempo”. O programa começa, então, trazendo uma voz menos impessoal ao relato sobre a cantora.

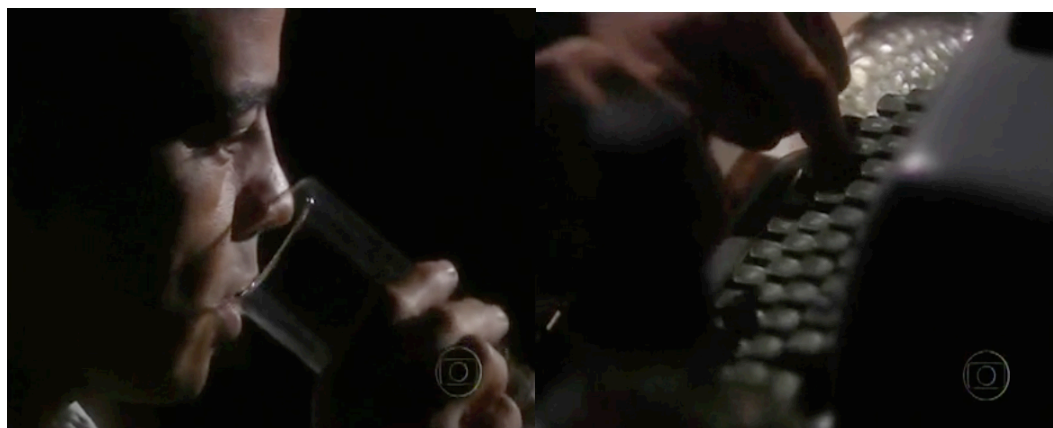


Figura 5 - Antonio Maria, o segundo narrador, bate à máquina de escrever

À Fernanda Lima, neste episódio, coube manter o tom jornalístico, na voz *off* e nas passagens do restante do relato sobre Dolores. Ao falar sobre o início de carreira da cantora, a narradora diz: “Para ajudar a família, Dolores Duran larga os estudos numa escola pública e começa a trabalhar. Ela atua nas novelas da rádio Cruzeiro do Sul, em programas da Tupi e no teatro”. Em outra passagem, também de forma mais impessoal, anuncia o agravamento da doença que levaria a cantora à morte: “em 1955, o coração de Dolores Duran dá sinais de cansaço. Ela tinha apenas 25 anos quando sofreu um violento choque e precisou ficar internada por um mês no hospital Miguel Couto”.

O segundo narrador não pontua o relato, papel que fica a cargo de Fernanda Lima. Depois de abrir o episódio, volta em seu desfecho para lamentar a morte da cantora: “Roda a minha cabeça – pelo álcool que bebi – a notícia de sua partida. Mando-lhe um beijo para enfeitar sua noite. Se for pouco, depois a gente acerta. Que triste é a vida quando se perde um amigo”.

No relato documental, como explica Nichols (2005), o narrador passa pelo o que Aristóteles, na *Retórica*, denominou as três provas artísticas: a ética, que dá a impressão de bom caráter moral ou credibilidade; a emocional, que apela para as emoções do público e estabelece um estado de espírito favorável a um determinado ponto de vista; e a demonstrativa, que usa o raciocínio ou demonstração para comprovar a questão. Assim, a voz de Fernanda Lima²¹, e eventualmente de outro narrador, como no caso do episódio de Dolores Duran, serve para sintetizar o que está sendo dito e explicar para o espectador o relato que está sendo contado.

Vamos, a seguir, ver como as imagens de arquivo, elemento também muito usado na linguagem documental e, por vezes, na telejornalística, ajudam igualmente a dar o efeito de real à narrativa do programa.

3.3

As imagens de arquivo no *Por toda minha vida*

Estádio Mané Garrincha, Brasília. Os integrantes do grupo Mamonas Assassinas fazem seu último *show*. As imagens de arquivo mostram a multidão

²¹ Segundo o redator final do programa *Por toda minha vida*, essa função explicativa dada à narradora-apresentadora Fernanda Lima foi inspirada no teatro do século XIX, em uma figura

que se reuniu na capital para ver os “meninos de Guarulhos”. É com esta imagem de arquivo que o *Por toda minha vida* inicia o episódio dedicado à banda que teve um final trágico. O arquivo tem, aqui, a força de mostrar os últimos momentos do grupo em ação, poucas horas antes do acidente que mataria todos os seus integrantes. E, como prova de que aquelas eram as imagens de arquivo do último show da banda, há o aparecimento de uma cartela.



Figura 6 - Imagem de arquivo do show dos Mamonas Assassinas no Mané Garrincha

O episódio é todo permeado de fotos dos integrantes dos Mamonas, imagens de programas de televisão nos quais eles aparecem cantando, de *shows* lotados por todo o país, vídeos amadores gravados por familiares ou amigos do grupo, matérias de jornais e telejornais. São “documentos” que “provariam” o que a narrativa apresenta como a trajetória de sucesso da banda.

As imagens de arquivo servem como “prova” do que foi falado pelos entrevistados ou pela narradora, ou do que foi reencenado na reconstituição ficcional. Podemos perceber isso claramente quando vemos o ator que interpreta Dinho, cantando a música “Robocop gay”, usando um vestido de mulher. No fim dessa sequência, aparecem alguns segundos da imagem de arquivo na qual vemos o próprio Dinho cantando a mesma música, com um vestido igual ou bem parecido, no que se supõe ser o mesmo ambiente visto na reconstituição ficcional.

O mesmo acontece quando vemos o *show* que o grupo faz na Boate Lua Nua, quando um importante produtor musical assiste à apresentação. A

chamada *raisonneur*, literalmente o raciocinador, que estava no lugar do autor e servia para explicar a peça.

reconstituição ficcional desse momento termina com um pequeno trecho de imagem de arquivo no qual vemos os integrantes tocando e cantando ao vivo no que parece ser o mesmo local, que foi certamente produzido para ser o mais fiel possível à imagem de arquivo encontrada.



Figura 7 - Reconstituição Ficcional e Imagem de Arquivo da Boate Lua Nova

No episódio sobre Dolores Duran, além de fotos antigas da personagem, há um grande uso dos arquivos sonoros com as gravações originais de algumas músicas que ficaram conhecidas na voz da cantora. Na falta de imagens de arquivo da própria Dolores Duran, o programa optou por filmar, com uma Super 8, a atriz que interpreta a cantora no episódio reconstituindo os momentos nos quais ela estaria cantando seus grandes sucessos. As imagens, em preto e branco, trariam a estética do arquivo e, ao serem editadas com o áudio original, o que é confirmado por uma legenda, trariam uma “prova” da gravação daquela canção pela personagem biografada.



Figura 8 - Legenda mostra que trata-se de documento de arquivo

Essa montagem da imagem ficcional e arquivo dá credibilidade ao que foi sendo apresentado na reconstituição, já que mostra o “documento” (arquivo) original que tem “a verdade” do momento narrado e “prova” que uma situação realmente aconteceu. Ela também serve para reafirmar algo dito por um entrevistado ou pela narradora-apresentadora. O arquivo no *Por toda minha vida* é editado para servir ao argumento apresentado. Dessa forma, são mostrados apenas alguns trechos dos arquivos, fragmentos. Segundo França (2012, p.160), esse modelo do telejornalismo – que é conhecido por usar as imagens para ilustrar o *off* do repórter – determinou a linguagem do documentário na TV e “retira das imagens suas “motivações” iniciais para subordiná-las a uma necessidade anterior de estrutura”. E essa necessidade estrutural é exatamente aquela que está a serviço de um discurso sóbrio, que pareça ter a credibilidade necessária para convencer o espectador de estar vendo um relato real.

Tais imagens não só fornecem uma comprovação visível como trazem com elas uma energia emocional, estimulada pela maldição indexadora da própria crença que temos em sua autenticidade. De maneira extremamente eficaz, relacionam o argumento com o mundo histórico e com nosso próprio envolvimento no mundo. (Nichols, 2005, p.90)

A imagem de arquivo, então, serviria, como é usualmente feita no telejornalismo, apenas para ilustrar um acontecimento passado, e não para problematizar algo da vida do personagem. Teria, portanto, um valor de “documento”, de “verdade”, de “prova histórica”.

Neste ponto é necessário retomarmos a discussão que Le Goff (1990, p.526) faz sobre o documento. Segundo o autor, o termo latino *documentum* evoluiu para o significado de “prova” e, “é no século XIX que se difunde o sentido moderno de testemunho histórico”. Mesmo sendo o documento, como esclarece Le Goff (1990), sobrevivente de uma escolha feita pelo historiador. Ou seja: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (Le Goff, 1990, p.536).

Em seu texto, Le Goff (1990, p.526) explica que monumento são heranças do passado, “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a

recordação”. Para ele, os monumentos podem ser uma obra comemorativa de arquitetura ou escultura, ou um monumento funerário para recordar uma pessoa.

E, se o documento – escolhido por uma força de poder – é transformado em monumento, ou seja, algo que evoca o passado, seria por conta de um esforço das sociedades que o guardam e manipulam em “impor ao futuro determinada imagem de si próprias” (Le Goff, 1990, p.538). Por isso, é importante que os documentos sejam questionados, como disse Foucault em 1969, e desmontados, como afirma Le Goff, para que sejam analisados.

(...) qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (Le Goff, 1990, p.538)

A necessidade de se olhar para esse arquivo de maneira crítica também foi discutida por Niney (2002), que afirmou que o importante é perceber que a imagem de arquivo tem uma função dentro da compreensão da narrativa e deve ser tratada de forma a fazer com que o espectador perceba as lacunas da montagem.

O documento em questão pode ser tanto um extrato de ficção como uma atualidade ou um filme publicitário, à condição de fazer o espectador compreender a função de uma época e a função nova dentro da montagem que ele está vendo, portanto de compreender uma lacuna significativa entre os dois²². (Niney, 2002, p.255)

Segundo o autor, o documento não pode ser convocado apenas para atestar um evento ou para se mostrar como um ícone. E isso é o que quase sempre é feito no *Por toda minha vida* que, longe de problematizar suas imagens de arquivo, como fazem alguns documentários ensaísticos contemporâneos²³, as utiliza para servir como documento da vida do artista biografado, dando o efeito de real e destacando alguns acontecimentos que ajudam a construir o personagem como herói.

²² Le document en question peut être aussi bien un extrait de fiction qu’une actualité ou un film publicitaire, à condition d’en faire saisir au spectateur la fonction à l’époque et la fonction nouvelle dans le montage qu’il est en train de regarder, donc comprendre un écart significatif entre le deux.

²³ Lins, França e Rezende (2011, p.62) afirmam que essa prática de desmontar (e remontar) os documentos já é feita em muitos documentários ensaísticos contemporâneos. Problematicando o arquivo, esses filmes deixam “visível as manipulações e controles” e nos convocam a “decifrar e comparar imagens, a tomar posição, a não nos satisfazer com as montagens proposta”.

A seguir, discutiremos o uso da entrevista na narrativa biográfica do *Por toda minha vida*.

3.4

As entrevistas como base do relato

Leonardo, irmão do cantor Leandro, fala sobre a vida do irmão e sua relação com ele. Em uma imagem de arquivo de uma entrevista de Dona Zefinha, mãe de Dolores Duran, sabemos que sua filha venceu pelo seu esforço próprio. Irmãos, pais e empresários dos Mamonas Assassinas falam sobre a trajetória do grupo. Biógrafos que escreveram livros sobre a vida dos artistas são entrevistados e falam o que descobriram sobre o personagem. São momentos como esses, de entrevista, que permeiam a maior parte dos episódios do programa *Por toda minha vida*.



Figura 9 - Entrevistas da mãe de Dolores e do irmão e amigo de Leandro

Recurso muito usado pelo documentário atual, foi a partir dos anos 1960, com o Cinema Verdade, que as entrevistas se tornaram um procedimento estético do relato documental. Com o aparecimento de equipamentos menores e do som direto, passa a ser possível ter o personagem falando diretamente com o realizador. Em 1960, Jean Rouch e Edgar Morin, no filme “Crônicas de um verão”, fazem uso do som direto para filmar “longas conversações em grupo, enquetes de rua e os monólogos espontâneos, como o de Marceline divagando solitária” (DA-RIN, 2004, p.165).

A partir desse momento, nos lembra Bernardet (2003), o documentarista passa a captar, além das falas do ambiente, também as falas que provocava – os entrevistados podem dar suas opiniões, e não ficar apenas subordinados à voz *off*, que passaria a ser apenas mais um recurso fílmico dentre tantos outros.

Para Bernardet (2003), as entrevistas poderiam servir tanto para transmitir uma informação – o conteúdo tem importância predominante – quanto para revelar o próprio ato de fala do personagem – o conteúdo é secundário.

Na virada para a década de 1960, esse ato de fala, em detrimento do conteúdo nos fascinava (ou fascinava alguns). (...) nos dava a impressão de uma intimidade com o falante, o qual se apresentava desarmado (...). Outro aspecto de nosso encantamento era o caráter de documento bruto de tais planos, como se um fragmento da realidade tivesse sido transportado sem elaboração do mundo para a tela. (...) talvez seja preferível dizer que um fragmento de cotidianidade, pouco elaborado, de uma cotidianidade pouco aprontada, se transformava em espetáculo. (Bernardet, 2003, p.285)

Mas, segundo Bernardet (2003, p.285), após esse momento de surgimento da entrevista como algo revelador, seu uso se tornou “o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” e a entrevista “virou cacoete”. Se nos primórdios do cinema direto a entrevista era, segundo Bernardet (2003, p.287), uma tentativa de conhecer o outro, cada vez mais ela passa a ser usada para que o documentarista obtenha informações que possam ser faladas, ou seja, “apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar”, dando muitas vezes ao filme uma “fraca capacidade de observação”.

Mais do que observar a relação do entrevistado com o acontecimento, a comprovação dos fatos passa a ser, em algumas narrativas, a maior preocupação. A entrevista é, então, muitas vezes realizada apenas para comprovar algo sobre o assunto que se está falando a partir da voz do personagem que viveu aquela situação. A partir do que fala o entrevistado, acreditamos que o que ele conta realmente aconteceu do jeito que ele diz. Ainda mais porque, como afirma Vaughan (1988), principalmente na televisão, há é uma tendência em editar o material de forma a não provocar ambiguidade no discurso apresentado.

O entrevistado não deve parecer hesitar, tatear as palavras, ou adicionar termos que podem perturbar o argumento do programa. O comentário (...) tem voltado a ser usado, não simplesmente para clarear pontos na narrativa que poderiam não revelar seus significados, mas para suprir a tranquilidade da audiência²⁴ (...). (Vaughan, 1988, p.35)

No *Por toda minha vida*, os momentos de entrevistas não só confirmam a trajetória de sucesso do personagem biografado como também servem para reforçar os demais elementos narrativos, como imagens de arquivo, narração em

²⁴ The interviewee must not be seen to hesitate, grope for words, or add qualifying clauses that would disrupt the crisp pacing of the program. Commentary (...) has returned to favor and is being used, not simply to clarify points in the narrative that would not reveal their full significance without it, but to supply wall-to-wall reassurance for the audience (...).

off e reconstituição ficcional. Isso porque, como nos explica George Moura, os depoimentos são o material base do roteiro do programa.

Em entrevista para esta pesquisa, o idealizador do programa e redator final, George Moura, explicou que a estrutura de produção do *Por toda minha vida* segue a seguinte ordem: a pesquisadora faz o levantamento de imagens de arquivo e matérias sobre o personagem a ser biografado; os repórteres fazem um levantamento de 50 nomes para entrevistarem – depois, chegava-se a 15 nomes –; os repórteres vão a campo fazer as entrevistas; o material gravado durante as entrevistas é decupado e entregue aos roteiristas; os roteiristas escrevem o roteiro a partir do material das entrevistas e das imagens de arquivo encontradas pela pesquisadora; grava-se a dramaturgia; em seguida, gravam-se as cabeças da narradora-apresentadora Fernanda Lima; monta-se o episódio – George Moura e o diretor do episódio participam do processo de edição –; e faz-se o corte final – George Moura e o diretor de núcleo Ricardo Waddington finalizam o episódio junto com o editor.

Ou seja: a partir do relato dos entrevistados, visto como verdadeiro, o personagem biografado é construído para o público. Por isso, a escolha de quem fala é cuidadosa. De um lado, o especialista, que é o biógrafo, pessoa que pesquisou, analisou documentos históricos e, por isso, teria autoridade para falar do assunto. De outro lado, amigos e familiares do personagem biografado, que falam a partir da sua “experiência”.

Se o primeiro – o biógrafo – não é questionado porque fez uma vasta pesquisa e fala desse lugar de autoridade, os segundos são menos ainda porque, como anuncia a narradora-apresentadora Fernanda Lima no primeiro episódio do programa, o telespectador conhecerá o artista através do “testemunho de pessoas que conviveram na intimidade” com ele. Essa condição da experiência, como afirma Da-rin (2004, p.166), pode ser vista como a garantia de verdade, já que “a palavra falada dos autores sociais se transforma em uma chancela de autenticidade”.

Muitos estudiosos questionam a veracidade dos testemunhos. A autora Beatriz Sarlo (2007), por exemplo, nos lembra que é comum na contemporaneidade a valorização dos relatos sobre acontecimentos do passado baseados nas lembranças das pessoas que viveram aquele passado. Isso se dá, segundo a autora, porque houve uma mudança recente na perspectiva do que

interessa ao mercado saber sobre a história. Deixou de ser apenas o que os historiadores ocultavam para passar a ser valorizada a história contada a partir do relato de quem a viveu.

Essas mudanças de perspectiva não poderiam ter acontecido sem uma variação nas fontes: o lugar espetacular da história oral é reconhecido pela disciplina acadêmica, que, há muitas décadas, considera totalmente legítimas as fontes testemunhais orais (e, por instantes, dá impressão de julgá-las mais “reveladoras”). Por sua vez, histórias do passado mais recente, apoiadas quase que apenas em operações da memória, atingem uma circulação extradisciplinar que se estende à esfera pública comunicacional, à política e, ocasionalmente, recebem o impulso do Estado. (Sarlo, 2007, p.12)

As entrevistas do *Por toda minha vida* seguem essa lógica de valorizar o relato das lembranças que o entrevistado tem sobre a história de vida do personagem biografado. Elas deixam transparecer, num primeiro momento, o que o entrevistado se permitiu lembrar sobre a vida do outro. Há uma valorização da subjetividade do relato. Para Sarlo (2007, p.18), a história de massa não pode prescindir do relato. Segundo a autora, o reconhecimento de que essa subjetividade tem o seu lugar é o que a literatura observou, desde meados do século XIX, como “primeira pessoa do relato ou discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado”.

Apesar de o estudo de Sarlo (2007) estar focado nos relatos feitos em primeira pessoa – autobiográficos – e em testemunhos de pessoas que viveram a ditadura militar da Argentina, podemos também pensar sobre essa valorização do relato do sujeito quando tratamos de entrevistas que têm o outro como tema principal, como é o caso das entrevistas do *Por toda minha vida*. Independentemente de o entrevistado estar falando de uma outra pessoa – no caso, do artista biografado –, ele o faz a partir da sua experiência pessoal com aquele artista (que foi seu amigo, parente ou colega de trabalho). Há, de alguma forma, um relato autobiográfico nas entrevistas do *Por toda minha vida* também, e, sem dúvida, há uma subjetividade no discurso testemunhal.

Segundo Sarlo (2007, p.18-19), essa “guinada subjetiva”, como ela denomina essa mudança de perspectiva em relação aos relatos sobre o passado, “coincide com uma renovação análoga à sociologia da cultura e aos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Foi nas décadas de 1960 e 1970 que a história oral e

o testemunho “reconstituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”.

É exatamente isso que os entrevistados do *Por toda minha vida* fazem: conservam sua lembrança sobre o personagem exemplar, constroem uma memória sobre aquele artista biografado e, quando é o caso, reparam uma identidade que possa ter sido machucada (podemos citar novamente o caso do programa-piloto sobre Elis Regina, cujos filhos não permitiram que se relatasse que a mãe morreu de *overdose*, tentando com isso, podemos dizer, reparar essa identidade machucada e mostrar apenas o lado heroico da personagem).

As lembranças dos entrevistados permeiam toda a narrativa do programa *Por toda minha vida* e também permitem que o telespectador tenha acesso a histórias sobre o biografado que talvez ele não conhecesse, já que a ideia é que o entrevistado relembre os bons momentos vividos ao lado do personagem exemplar. Ao analisar alguns episódios do programa, vamos entender por que as entrevistas muitas vezes são vistas, citando Sarlo (2007), como “um ícone da Verdade” ou como “recurso mais importante para a reconstituição do passado”, o que dá à narrativa apresentada, assim como os demais elementos já analisados neste capítulo, a desejada credibilidade.

É preciso, porém, perceber que as entrevistas, apesar de terem a credibilidade pela fala do sujeito que viveu aquele momento ou conheceu aquela pessoa, ganham esse efeito de real principalmente porque são muitas – e cada entrevistado reitera o que o outro falou – e fazem parte de um discurso que, conjugado com as imagens de arquivo, ganha ainda mais força de verdade. É essa repetição que faz com que se comprove que o que uma pessoa falou é verdade porque outras tantas também afirmaram o mesmo (e ainda existem imagens de arquivo que comprovam a veracidade do discurso).

No episódio sobre Chacrinha, por exemplo, os entrevistados são artistas que conviveram com o personagem exemplar no programa Cassino do Chacrinha, pessoas que trabalharam com ele, além dos filhos e da viúva do apresentador biografado. Nessas entrevistas, todos os depoentes exaltam as qualidades do biografado – o que já analisamos no Capítulo 2 – e relembram os momentos que passaram junto com o personagem exemplar, momentos que só essas pessoas poderiam contar. Ao repetirem determinada característica pertencente a Chacrinha

– como o fato de ele ser tímido fora dos palcos –, fazem com que se acredite que Chacrinha realmente era assim, já que a figura pública que o telespectador conhece é o “velho palhaço”.



Figura 10 - Leleco, Elke Maravilha e Florinda falam sobre Chacrinha

Para dar credibilidade a esse relato, logo no início do episódio, no momento de entrevista, um dos filhos do Chacrinha, Leleco Barbosa, afirma que o pai era uma pessoa, em casa, muito diferente da que aparecia na televisão: “O José Abelardo Barbosa de Medeiros era uma pessoa em casa; e o Abelardo Chacrinha Barbosa era outra pessoa no palco”. Em seguida, a viúva de Chacrinha, Florinda Barbosa, reitera o que o filho acabara de falar: “Antes do programa ele era uma pessoa e na hora do programa ele era outra”. O cantor Sylvinho Blau Blau complementa: “Não tinha nada a ver com aquele Abelardo que era um pai de família, que era um senhor extremamente distinto. O Chacrinha era uma bagunça”. E Elke Maravilha finaliza, dizendo: “Ninguém acredita, pra quem viu os programas dele, que ele era a pessoa mais insegura – antes de entrar em cena – que existia”. São essas declarações – de pessoas que conviveram com o personagem exemplar – que permitem que o relato tenha credibilidade.

No episódio sobre As Frenéticas, a lógica do uso das entrevistas se repete. Como as integrantes ainda estão vivas e podem elas mesmas contar sua própria história, o programa é estruturado a partir das entrevistas com cada uma delas. As integrantes de As Frenéticas, então, relembram como foi a carreira de sucesso do grupo nos anos 1970. Cada uma fala dos bons e maus momentos vividos, em entrevistas feitas individualmente num estúdio. O fato de estarem sozinhas para relembrar uma trajetória coletiva também confere credibilidade ao discurso, já que é possível verificar que as lembranças sobre determinados momentos da carreira do grupo são as mesmas e vão se complementando. Assim, com a reiteração das falas das integrantes, há a intenção de mostrar ao telespectador que o que está sendo dito é verdadeiro.



Figura 11 - Integrantes de As Frenéticas no momento de entrevista

Um exemplo dessa característica está logo na abertura do episódio que mostra, na reconstituição ficcional, um dia em que o Rio de Janeiro teve um trânsito pesado por conta do *show* que As Frenéticas fariam na cidade. Logo a seguir, vemos o momento de entrevista das integrantes do grupo, que relembram esse dia histórico para elas. Regina Chaves, uma das integrantes da banda, relembra o porquê do trânsito: “Aquele trânsito parado, aquela multidão, aquele policiamento, tudo aquilo era para nós”. Sandra Pêra, integrante e biógrafa do grupo, relembra como se sentiu na época: “Eu não posso acreditar. Tudo isso pra me ver? Pra ver Lidoka?”. Ruban Barra, músico e compositor do grupo, também fala sobre esse dia: “Parece que Deus estava ali em cima da gente regendo. Vamos assim, vamos ali. Maravilhoso”.

Essa estrutura é seguida em todos os episódios do *Por toda minha vida*. A seguir, veremos como a reconstituição ficcional é mais um elemento do documentário que contribui para a credibilidade do discurso apresentado pelo programa.

3.5

Reconstituição ficcional de acontecimentos passados

Dolores Duran toma banho com sua filha adotiva, Fernanda. As duas brincam muito na banheira. Depois, a cantora vai dormir. E nunca mais se levanta. Durante o sono, sofre um infarto e morre.

Os Mamonas Assassinas cantam pela última vez no estádio Mané Garrincha, em Brasília. Após o *show*, entram no avião particular. Dinho, o vocalista, liga para a namorada e avisa que já está voltando pra casa. Ele nunca chega. O avião cai e todos os integrantes da banda morrem.



Figura 12 – Reconstituição Ficcional de Dolores no banho com a filha poucas horas antes de morrer; integrantes dos Mamonas Assassinas caminham até avião

Essas são duas cenas da reconstituição ficcional do programa *Por toda minha vida*. Elemento presente na linguagem documental desde os seus primórdios, a reencenação de momentos reais é usada tanto no cinema quanto na televisão.

Considerado o primeiro documentário, *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, faz a reconstituição de práticas da vida dos esquimós utilizando não atores para reencená-las. O interesse de Flaherty, no caso de *Nanook*, era mostrar práticas dos esquimós que haviam ficado no passado, mas que eram conhecidas pelos habitantes daquela região e, se fossem reproduzidas (ou reencenadas), poderiam chegar ao conhecimento das novas gerações. Para isso, no filme, os esquimós dramatizam situações do passado – constroem, por exemplo, iglus, tal como os antigos –, dando a sensação para o espectador de que se vê a verdade sobre aquele momento.

Era o que Grierson chamava de “tratamento criativo da realidade”. Para ele, os documentários deveriam ser mais do que uma simples descrição, fazendo arranjos e rearranjos da realidade de maneira criativa. Segundo Winston (2006), Grierson acreditava que o documentário teria licença poética para fazer reconstituições, intervenções e manipulações das imagens do mundo real. Ou seja: que esse “tratamento criativo” poderia ser “usado como sinônimo para dramatização” (Winston, 2008, p. 107).

Uma narrativa que, mesmo mostrando um acontecimento do mundo real, poderia contar a história seguindo a estrutura do drama. No caso de *Nanook*, como afirma Winston (2008, p.110), dos eventos que escolheu colocar em sequência,

“Flaherty constrói um perfeito clímax melodramático, trazido pelas sucessivas atividades de Nanook na caça da foca ou dando o que comer a seu cachorro quando a tempestade estoura²⁵”.

Segundo Winston (2008), o desenvolvimento do documentário sempre dependeu da descoberta de formulações dramáticas para tornar a realidade em drama.

(...) documentário são todos os métodos de gravação com qualquer aspecto de realidade interpretado tanto pela filmagem factual ou *pela sincera e justificada reconstituição*, para apelar para a razão ou emoção, com o propósito de simular o desejo e de alargar a compreensão e o conhecimento humano e, verdadeiramente, colocar um problema e suas soluções na esfera econômica, cultural e das relações humanas²⁶. (Barsam, 1973, apud Winston, 2008, p.129-130)

Se olharmos para o *Por toda minha vida*, ele segue exatamente essa lógica usada desde os primórdios do documentário. A reconstituição de momentos da vida do artista biografado é feita usando recursos dramáticos. E, assim como *Nanook*, o programa da Rede Globo faz isso de maneira melodramática, para que a história de vida do personagem chegue a um clímax.

A diferença do *Por toda minha vida* é que, ao reconstituir o passado, há a utilização de atores, que seguem um roteiro pré-definido cuja produção usa cenários e figurinos para recriar um acontecimento real. Esse uso da dramatização com atores profissionais, nas narrativas baseadas em fatos reais, é conhecido como docudrama²⁷, gênero muito usado pela televisão. Na opinião de Rosenthal (1999), o docudrama, com histórias tentadoras e sensacionais, tem o objetivo comercial de entreter o público televisivo.

A televisão britânica, por exemplo, começa a usar o docudrama para reconstituir investigações policiais. Já os norte-americanos preferiam utilizá-lo nas biografias ou em histórias de escândalos. Nos dois casos, a escolha pelo

²⁵ Flaherty constructs a perfect melodramatic climax, brought on by Nanook's successive activities in hunting de seal and feeding his dog as a storm blows up.

²⁶ (...) documentary film is all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or *by sincere and justifiable reconstruction*, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations. (Barsam, 1973a, p.1; emphasis added)

²⁷ Não há apenas uma definição para docudrama. No livro organizado por Rosenthal (1999) com diversos artigos sobre o tema, o termo é usado para definir tanto narrativas que são baseadas em fatos reais e totalmente dramatizadas, quanto narrativas cujas reconstituições ficcionais se dão em

docudrama seria feita para, segundo Corner (1999, p.35), “alcançar o mais amplamente poderoso efeito popular e imaginativo”²⁸.

No caso do *Por toda minha vida*, para que essa reconstituição ficcional, com cunho melodramático, não pareça algo descolado do real, há uma preocupação em colocá-la ou interligada às imagens de arquivo – quase como uma continuação destas –, ou relacionada com o que o entrevistado acabou de contar – representando quase que literalmente o que foi dito –, ou ligada a uma fala da narradora-apresentadora Fernanda Lima.

No episódio sobre Dolores, por exemplo, após Fernanda Lima dizer que a cantora nasceu no bairro da Saúde, vemos na reconstituição ficcional a atriz que interpreta a cantora ainda criança, naquele mesmo bairro, com roupas de época, cantando e costurando. Em seguida, a entrevista da irmã de Dolores revela que a artista brincava pouco e gostava de bordar e cantarolar.



Figura 13 - Reconstituição Ficcional da infância de Dolores e entrevista com a irmã da cantora

Já na história do grupo Mamonas Assassinas, imagens de arquivo são constantemente sobrepostas às imagens da reconstituição ficcional e, por vezes, parecem que são a mesma coisa. A fim de dar credibilidade ao que foi reencenado, muitas vezes há fotos de arquivo em que é possível ver os integrantes com roupas iguais as que estavam na reconstituição ficcional, permitindo ao telespectador perceber que a reconstituição foi feita a partir de um documento real.

apenas partes da história. Este último conceito pode ser aplicado ao programa *Por toda minha vida*.

²⁸ (...) a more broadly popular and imaginatively powerful effect.



Figura 14 - Reconstituição Ficcional e Imagem de Arquivo do grupo tocando Robocop Gay

No episódio sobre Chacrinha, há um *pout-pourri* de imagens de arquivo dos programas de Chacrinha na Rede Globo e logo a reconstituição ficcional de momentos da vida do personagem, narrado por entrevistados do episódio. Dessa maneira, mesmo sabendo que o que se vê é uma interpretação do que teria sido aquele momento na vida do personagem exemplar, a reconstituição, junto com os demais elementos – depoimentos, imagens de arquivo e narração da apresentadora Fernanda Lima –, dá o efeito de real do programa *Por toda minha vida*.

Essa proposta do programa, acreditamos, visa mostrar que a reconstituição está ali também como um documento e que existe como possibilidade de ampliar o engajamento do espectador na narrativa. Como veremos no próximo capítulo, a utilização do melodrama tem um papel importante na empatia que o espectador tem com a narrativa. E o melodrama está presente tanto na reconstituição ficcional quanto nos demais elementos documentais do *Por toda minha vida*, como veremos a seguir.

4

O engajamento emocional do telespectador

Neste capítulo, vamos entender como a narrativa do programa *Por toda minha vida* constrói um vínculo emocional entre o telespectador e o artista biografado – vínculo este que mantém o telespectador interessado pelo o que está sendo contado na narrativa. Para isso, iremos analisar como se dá a identificação do telespectador com o personagem exemplar e de que forma os elementos narrativos do programa – narradora-apresentadora e sua voz *off*, entrevistas com pessoas que conheceram o artista, imagens de arquivo e reconstituição ficcional – contribuem para criar emoção nesse relato biográfico.

Além disso, vamos partir da reflexão de Foucault sobre o nascimento da biopolítica para discutir o desejo dos indivíduos em aprimorarem seu capital humano e de que forma o programa da Rede Globo contribui para reiterar os ideais contemporâneos do sucesso e da felicidade.

4.1

Melodrama e o engajamento emocional

Tom Jobim, sentado ao piano da Rádio Nacional, mostra aos amigos sua mais nova composição. Dolores Duran, ao escutar aquela melodia, tira um lápis de sobancelha de dentro da bolsa, pega um pedaço de papel e escreve a letra de “Por causa de você”.

O telespectador do *Por toda minha vida* escuta, em seguida, o áudio original de Dolores cantando a letra que fez para a melodia de Tom. Neste momento, o público já sabia que a cantora tinha um grave problema de coração, tinha sofrido um infarto aos 25 anos e que o maestro Antonio Carlos Jobim achava a letra de “Por causa de você” uma das melhores que alguém fez pra uma música dele.

O público, então, nesse ponto da narrativa, está completamente envolvido com a história de Dolores e pode se deixar emocionar por estas cenas. O engajamento emocional é construído, neste caso, porque o telespectador se identifica com a cantora, ora admirando-a, ora simpatizando com todo o seu sofrimento.

A admiração e a simpatia são apenas dois dos padrões que Jauss (1982) reconhece como possibilidades de identificação com o herói – os outros são a identificação associativa, catártica e irônica – e estão presentes na narrativa do *Por toda minha vida*. Segundo o autor, a identificação admirativa tem relação com o herói perfeito, o santo ou o sábio, e coloca o espectador na posição de contemplação do personagem. Já a identificação simpática se refere ao herói imperfeito, “gente como a gente”, provocando a simpatia ou a compaixão.

A partir desse engajamento com a narrativa, o público, segundo Jauss (1982), pode adotar algumas normas de conduta e padrões de comportamento. Ao admirar o herói, ele passa a vê-lo como exemplo e pode querer imitá-lo de maneira positiva, ou seja, refletindo sobre o que foi feito pelo personagem e seguindo seus passos de maneira crítica.

Já quando a narrativa suscita a simpatia do espectador, as ações do herói provocam uma atitude de solidariedade ou de compaixão. É possível, por exemplo, se compadecer de uma dificuldade vivida pelo herói. Esse padrão de comportamento elimina a distância entre público e personagem que existe na admiração e inspira sentimentos que levam o telespectador a se sentir solidário com o sofrimento do herói, que se mostra alguém também imperfeito, assim como aquele que assiste à sua história.

Segundo Jauss (1982), essas experiências estéticas da admiração e simpatia estão, quase sempre, juntas num mesmo relato. No caso de Dolores, por exemplo, é possível admirá-la por seu talento e garra, e, ao mesmo tempo, ter simpatia pelo modo como ela sofre por conta de sua doença do coração. Se, num momento, ser como a cantora pode nos parecer algo impossível, logo em seguida vemos que ela também é de “carne e osso” e nos aproximamos ainda mais dela.

Esse dois modos de identificação apontados por Jauss (1982) são, então, o ponto de partida para o engajamento do espectador na narrativa. Mas, para criar esses tipos de identificação entre público e personagem, ao contar a história da vida de artistas da MPB, o programa *Por toda minha vida* utiliza estratégias narrativas que intensificam o modo como esses sentimentos de admiração e compaixão aparecem, mostrando-os muitas vezes de maneira exagerada. É usado o modo do excesso, uma das características do melodrama que, segundo Brooks (1995), está ligada a uma estética expressionista e tem afinidades com certas formulações psicanalíticas, como o uso da música e outros signos não verbais.

De acordo com Baltar (2007, p.91), o excesso melodramático, que tem sua origem em outras narrativas de matriz popular – como espetáculos de feira, pantomima, literatura de cordel e folhetim –, também está presente no grotesco, no terror, no fantástico e no erótico e é estratégico para um amplo processo de “pedagogização através da ativação de um universo e um saber sensório-sentimental” (Baltar, 2007, p.92).

Tal sentido pedagógico se afirma em dois movimentos: de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um certo sentido de pedagogização, e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade. (Baltar, 2007, p.91)

O melodrama é conhecido como um gênero que remete a um forte sentimentalismo, uma moral polarizada e esquematizada, extremos estados de ser, vilania, perseguição do bom, recompensa da virtude, expressão extravagante e suspense. E são essas características de excesso que intensificam os efeitos de engajamento sentimental do espectador.

Para entendermos como o melodrama constrói uma narrativa de excesso que visa a ensinar formas de sentir e modos de atuação moral do homem moderno e contemporâneo, é preciso, como afirma Brooks (1995), lembrar que a origem desse gênero narrativo está na Revolução Francesa do século XVIII, quando há o nascimento da burguesia e o aparecimento do que o autor chama de uma “imaginação melodramática”, que dá conta de um complexo de obsessões e escolhas estéticas centrais da modernidade e que precisa tanto do documento (realidade) quanto da visão (imaginação).

Segundo o autor, o melodrama é uma forma da era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização das forças em conflito representam uma necessidade de tornar evidentes as maneiras de escolha dos modos de ser, uma vez que não se acredita mais que derivamos de um sistema transcendental de crenças. Essa marca da moralidade faz parte da estrutura melodramática, inaugurada pelo teatro popular francês no século XVIII e, posteriormente, adotada pelo cinema narrativo clássico e pela televisão.

Embora o melodrama tenha sido desqualificado ao longo de muito tempo por sua origem popular, o trabalho de Brooks destaca como esse gênero organizou uma ordem moral que, a partir daquele momento, não mais seria definida pelo transcendental, mas pela interação dos homens num novo tipo de sociedade. A

categoria “melodrama” passaria, então, a permitir a análise de um conjunto de produções ficcionais, inclusive do cinema e da televisão. (Kornis, 2008, p. 48)

Brooks (1995, p.viii) afirma que o melodrama tem uma “moral oculta”, ou seja, um domínio de valores escondidos – mas existentes – com origem nos nossos desejos e interdições inconscientes, pertencentes a um reino de significação e valores dessacralizados que, através da sua intensificação, tornam-se presentes. E essa intensificação das sensações, essa “dramaturgia da hipérbole, do excesso, da excitação e do “agir para fora” – no sentido psicanalítico – pode ser a essência do melodrama”²⁹.

A moral oculta é, então, fundamentada no maniqueísmo do relato – o bem e o mal; o herói e o vilão –, e sua forma de intensificação das emoções vai construir um modelo capaz de dar sentido a uma dramatização da existência.

Esses enunciados, como as situações que os representa, possuem o “sublime” da retórica melodramática: a articulação enfática de verdades e relações simples, o esclarecimento do sentido moral cósmico de gestos cotidianos. Estamos perto do início de uma estética moderna, em que Balzac e James participarão plenamente: o esforço para tornar o “real” e o “comum” e a “vida privada” interessantes através do enunciado dramático elevado e do gesto que desnuda as verdadeiras participações³⁰. (Brooks, 1995, p.13-14)

Para o autor, o modo hiperbólico do relato melodramático pode mostrar melhor como é o personagem do que um retrato acurado de suas condutas. “Pela qualidade da performance narrativa nós sabemos o essencial do personagem; nós estamos, se não no domínio da realidade, no da verdade” (Brooks, 1995, p.9)³¹.

Brooks (1995) afirma que o melodrama do século XIX, que atualmente recebe releituras para o cinema e para a televisão, por mais sofisticado que tenha se tornado, continua sendo central na nossa cultura. Isso porque há, na contemporaneidade, uma melodramatização da esfera doméstica, individual, que acontece, segundo Brooks (1995), em materiais de entretenimento popular para nos dar “nossa taxa imaginativa diária”.

²⁹ (...) a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and “acting out” – in the psychoanalytic sense – may be the essence of melodrama (...).

³⁰ These enunciations, like the situations that frame them, possess the precise “sublimity” of melodramatic rhetoric: the emphatic articulation of simple truths and relationships, the clarification of the cosmic moral sense of everyday gestures. We are near the beginnings of a modern aesthetic in which Balzac and James will fully participate: the effort to make the “real” and the “ordinary” and the “private life” interesting through heightened dramatic utterance and gesture that lay bare the true stakes.

³¹ by the quality of the narrative performance – we know the characters essentially; we are, if not in the domain of reality, in that of truth.

Esses relatos da vida privada de indivíduos, tão caros ao Romantismo do século XIX, explicitariam também hoje, ao lançar mão da estética do melodrama, as maneiras de ser e de viver de certos personagens – no caso do *Por toda minha*, celebridades do mundo contemporâneo –, além de ensinar ao público normas de conduta que podem (e devem) ser seguidas. A valorização da virtude pelo melodrama – no caso do *Por toda minha vida*, do talento e sucesso do artista porque ele se esforçou para “vencer na vida” – é apenas uma das formas do que Baltar (2007) chama de “pedagogização” dos sentimentos contida nas narrativas melodramáticas contemporâneas.

Para Arnold Hauser (1995), o melodrama é um gênero esquemático e artificial, um cânone que representa o triunfo da virtude e a punição de um vício, no qual dificilmente é possível encontrar elementos novos. É uma trama com personagens bem definidos. No caso da produção televisiva, como afirma Kornis (2008), soma-se a isso a estrutura do folhetim. Tratando-se da Rede Globo, que é referência em matéria de telenovela, podemos perceber que o programa *Por toda minha vida* tem grande influência do folhetim, já que mostra o artista biografado em diversas fases da sua vida, incluindo seus romances, suas vitórias, alguns poucos fracassos e o fim de sua carreira, geralmente com sua morte de maneira trágica.

Mas, mesmo alvo de críticas, o melodrama, para Brooks (1995), tem uma função psicológica no sentido de permitir o prazer da pena e da experiência de completude a partir da identificação com uma emoção (podemos perceber aqui os modos de identificação com o herói já apontados por Jauss (1982).

Ainda, notadamente, como espectadores, nós podemos duvidar do melodramático – achar isso digno de vaia, algumas vezes – e ainda assim ser seriamente emocionado por ele. O excesso pode ele mesmo ser emocionante, mesmo quando é um pouco exagerado, mesmo quando – como na arquitetura pós-moderna – ele é mais uma citação dos sistemas anteriores de significado do que um sério investimento na realidade presente (Brooks, 1995, p.ix)³².

O melodrama, portanto, tem uma relação – mesmo que hiperbólica – com o real, com a vida ordinária. Para Brooks (1995, p.xii), mesmo reconhecendo que existem limitações no melodrama, que muitas vezes seus efeitos são fáceis e suas

³² Yet, remarkably, as spectators we can demur from the melodramatic – find it a hoot, at times – and yet still be seriously thrilled by it. Excess can itself be thrilling, even when it is somewhat campy, even when – as in postmodern architecture – it is more a citation of past systems of meaning than a serious investment on present reality.

emoções inautênticas, ainda assim ele tem flexibilidade e é um “modo que pode fazer coisas por nós que outros gêneros e modos não podem”³³.

Talvez o melodrama sozinho seja adequado para o afeto psíquico contemporâneo. Ele tem a flexibilidade e a multiplicidade para dramatizar e explicar a vida de uma forma imaginativa que transgride as restrições tradicionais e a demarcação tradicional da alta cultura de entretenimento popular. O estudo do melodrama se tornou um compromisso com uma forma inevitável e central da nossa vida cultural³⁴. (Brooks, 1995, p.xii)

Ao analisar as narrativas melodramáticas, podemos identificar essa forma de imaginação moderna, calcada no excesso e na provocação do contato do indivíduo com as emoções de personagens que têm uma vida parecida com a sua ou que ensinam uma forma de transformar a realidade vivida.

Sendo assim, a partir dos produtos produzidos pela cultura de massa, seria possível, segundo Brooks (1995), perceber que o melodrama tem um coerente sistema ético, com características expressivas e dispositivos que podem ser objetos de análises – formal, sociológica e psicanalítica.

No caso do programa *Por toda minha vida*, exibido num canal aberto de televisão, podemos perceber que a estética do excesso melodramático aparece de forma a tentar mostrar a trajetória do personagem – biografado pelo programa – e suscitar no telespectador a identificação e a emoção com aquela vida cuja história está sendo contada.

Cada um dos elementos narrativos do *Por toda minha vida* – arquivo, entrevista, reconstituição, narrador – estão pautados na estética do excesso e é dessa maneira que provocam a emoção no público. Baltar (2007), ao analisar a utilização do melodrama nos documentários contemporâneos, identificou três modos de tessitura do excesso: a antecipação, a simbolização exacerbada e a obviedade. A seguir, analisaremos de que forma esses modos de intensidade melodramática aparecem nos relatos exibidos no programa da Rede Globo.

³³ (...) mode that can do things for us that other genres and modes can't.

³⁴ Perhaps melodrama alone is adequate to contemporary psychic affect. It has the flexibility, the multifariousness, to dramatize and to explicate life in imaginative forms that transgress the traditional generic constraints, and the traditional demarcations of high culture from popular entertainment. The study of melodrama has come to be an engagement with an inescapable and central form of our cultural lives.

4.2

O excesso na narrativa do *Por toda minha vida*

A dramaturgia do excesso é útil, segundo Baltar (2007), ao evocar os confrontos que cada indivíduo tem ao longo da vida e as escolhas que precisa fazer. No caso do programa de televisão estudado nesta dissertação, o relato melodramático calcado no excesso intensificaria não só as qualidades dos artistas biografados como os momentos de dor passados por eles ao longo da vida, seja através das imagens de arquivo e da fala da narradora, seja pelas entrevistas ou reconstituições ficcionais utilizadas pelo programa.

Segundo Brooks (1995), é a partir do excesso contido na voz da narrativa – com suas grandiosas perguntas e hipóteses – que o espectador é colocado num movimento através e além da superfície das coisas. O autor afirma que “o desejo de expressar tudo parece uma característica fundamental no modo melodramático” (Brooks, 1995, p.4)³⁵.

Nada é poupado porque nada é deixado de ser dito; os personagens estão no palco e expressam o indizível, dão voz aos seus mais profundos sentimentos, os dramatizam através da intensidade e polarização de suas palavras e gestos todo o aprendizado dos seus relacionamentos (Brooks, 1995, p.4)³⁶.

No *Por toda minha vida*, a entrevista do cantor Leonardo é um exemplo disso. Num local que parece ser sua casa, Leonardo relembra a vida do irmão Leandro, que morreu de câncer aos 36 anos. Ele conta como foi a infância dos dois na lavoura de tomates no interior de Goiás, lembra o início da carreira, fala sobre a amizade com o irmão, as conquistas, os amores. Nada parece escapar ao relato de Leonardo. Ele fala sobre a vida íntima de Leandro e, além de ser o entrevistado que mais aparece – seu depoimento permeia todo o episódio –, parece ser o que melhor deixa transbordar os sentimentos.

É um depoimento de extremos. Vemos Leonardo passar do sorriso às lágrimas. Entre uma fala e outra, imagens de arquivo com os dois irmãos cantando em diversos programas de televisão, em palcos de todo o Brasil. E o ápice do melodrama, calcado no excesso, se dá com a montagem paralela feita com

³⁵ The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode.

³⁶ Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.

imagens de Leonardo cantando sozinho no Brasil enquanto Leandro está nos Estados Unidos tratando do câncer.



Figura 15 - Leonardo em show no Brasil, Leandro nos EUA para tratamento do câncer

A construção narrativa desse momento começa com a entrevista de Leonardo, que diz que queria cancelar todos os *shows* para que o irmão pudesse se tratar, mas que o próprio Leandro foi contra isso. Na reconstituição ficcional, Leandro pede para Leonardo cantar sozinho enquanto ele se recupera da doença. Os dois se abraçam e choram muito.

Uma imagem de arquivo mostra o primeiro *show* de Leonardo sem o irmão. Ele sobe ao palco sozinho, aponta para o telão e diz que Leandro tem uma mensagem para o público: vemos Leandro, já bem magro, pedindo que a plateia fizesse a sua segunda voz. Em outra imagem de arquivo, Leandro, em Nova York, dá uma entrevista ao *Fantástico*. Em certo momento, a repórter liga a televisão e mostra a transmissão do *show* que Leonardo está fazendo sozinho. Silêncio. Leandro assiste àquelas imagens atentamente. Não diz nada. Não chora.

Outra repórter, no Brasil, pede para Leonardo mandar um recado para o irmão. O cantor, após o *show*, pede para Leandro voltar logo e começa a chorar muito. De volta ao momento de entrevista, Leonardo relembra esse dia. E, de novo, se emociona.



Figura 16 – Com repórter da Rede Globo, Leandro vê Leonardo cantar sozinho e entrevista emocionada do irmão após o show

O redator final do programa, George Moura, diz ser este um momento de “construção dramática do melhor cinema americano. Montagem paralela. Um irmão à beira da morte, um irmão continuando no palco. Um negócio assim, do ponto de vista do melodrama, perfeito, de alta voltagem dramática”. Por isso, diz George, quando ele se deparou com essas imagens de arquivo, pediu que o repórter, ao entrevistar Leonardo para o episódio, perguntasse como foi esse *show* pra ele. “E [o repórter] foi, entrevistou, e obviamente ele se emociona com isso”.



Figura 17 - Leonardo se emociona ao falar sobre o primeiro show que fez sem Leandro

A obviedade do choro de Leonardo, a antecipação de um momento que marcou a trajetória do cantor – cantar sem seu irmão – e a simbolização exacerbada deste momento, mostrada a partir dos diversos elementos narrativos (arquivo, entrevistas, reconstituição), fazem deste um relato construído a partir do excesso.

Segundo Baltar (2007, p.113), o cinema e a televisão, ao utilizarem os procedimentos do melodrama, podem expressar numa tecnologia de

entretenimento “a grandiosidade das falas, a visualidade das encenações e a condutividade da música, de maneira a exacerbar um preceito ilusionista da construção narrativa”.

Assim, esse modo de excesso, segundo a autora, diretamente ligado à exacerbação da cena, pode provocar o engajamento e reações sensório-sentimentais ao público. É essa explicitação da emoção, contida nas entrevistas com pessoas que conheceram o artista, nas imagens de arquivo e na reconstituição ficcional, que permite que o telespectador se emocione com o relato apresentado, uma vez que, me arrisco a dizer, o exagero contido na maneira como a história é contada – seja pela antecipação, simbolização exacerbada ou obviedade –, mesmo podendo ser compreendido como algo artificial, não deixa de proporcionar a identificação do público com o personagem.

Outro momento de excesso capaz de provocar a emoção no telespectador pode ser percebido na maneira como é narrado o tema do amor, também caro às narrativas melodramáticas. No *Por toda minha vida*, invariavelmente, o amor ganha importância no relato, já que, além de humanizar o herói, demonstra um ideal moral moderno, o do amor romântico e da felicidade.

Para Baltar (2007), o amor é um tema de um cenário de intimidade e da vida privada trazido a público num momento em que a vida dos indivíduos e sua conduta moral passam a ter um interesse maior na vida moderna e contemporânea. O par amoroso, então, mostra ao público um ideal de esperança e felicidade que facilita a identificação com aquele personagem e mobiliza a emoção do espectador, que vê alguém que também ama, sofre e busca a felicidade. O par amoroso seria a forma de fazer, como nomeia Jauss (1982), com que o público estabeleça uma identificação simpática com aquele herói. E a maneira como o *Por toda minha vida* conta o enlace amoroso vivido pelos personagens, ao utilizar o modo do excesso melodramático, se aproxima muito também da linguagem da telenovela brasileira.

Tema de todos os episódios, o amor paralisa o personagem, que fica em suspensão. Escutamos uma música, que simboliza que ele se apaixonou naquele exato momento. Podemos exemplificar esse modo de representar o amor com o programa dedicado a Chacrinha. Há, no episódio, a seguinte cena: numa rua do Centro do Rio de Janeiro, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, vê Florinda no meio da multidão. O tempo para, uma música romântica com andamento lento começa a

tocar, e ele imediatamente abandona o palco onde estava dando uma palestra sobre o trânsito e vai correndo atrás da moça.



Figura 18 – Na reconstituição ficcional, momento em que Abelardo Barbosa (Chacrinha) vê Florinda e corre atrás da moça

A continuação da cena segue a estrutura das histórias clássicas de amor: Chacrinha alcança a moça que o encantou, os dois se olham, e o telespectador já sabe que, nesse momento, acaba de nascer um grande amor. E pode esperar o desenlace óbvio que acontece nas narrativas clássicas melodramáticas: o casamento de Abelardo e Florinda, que é logo confirmado pela entrevista que a mulher de Chacrinha dá ao programa.



Figura 19 - Chacrinha tenta conquistar Florinda, que se encanta com ele

Neste trecho do *Por toda minha vida*, além da *exacerbação simbólica* do tratamento do tema amoroso – Abelardo ao colocar os olhos naquela moça se apaixona imediatamente e o tempo para quando ele encontra seu grande amor –, esperamos o desenlace *óbvio* – o casamento – que nos é *antecipado* pela entrevista de Florinda. Identificamos, assim, os três modos do excesso

(*antecipação, simbolização e obviedade*) apontados por Baltar (2007) que vão, segundo a autora, arrebatar a plateia.

A exacerbação simbólica também pode ser percebida nos gestos feitos pelos personagens do *Por toda minha vida*. Principalmente na reconstituição ficcional, quando um ator interpreta o personagem biografado, vemos na interpretação dramática gestos exagerados que têm o objetivo de simbolizar algo, muitas vezes, *óbvio*. É o caso da reconstituição do momento em que Dinho, vocalista do grupo Mamonas Assassinas, vê sua ex-namorada pela primeira vez numa boate de São Paulo, para no meio da pista de dança, tira os óculos escuros e olha com mais atenção para aquela moça que dança com as amigas. A ação de tirar os óculos escuros simboliza que ele quer prestar mais atenção na outra pessoa, examiná-la com mais cuidado para ter certeza da atitude que irá tomar logo depois. No caso de Dinho, ele obviamente vai falar com a moça em seguida.



Figura 20 - Dinho vê sua namorada pela primeira vez

Ao se deparar com as ações dos personagens-heróis, o espectador, segundo Baltar (2007), vai criar uma relação fundada na empatia, no *pathos*, que será a estratégia do melodrama para mobilizar o engajamento do público. Mesmo com uma narrativa pautada na *obviedade*, na *antecipação* e na *simbolização exacerbada*, o espectador acaba por se envolver e se emocionar.

A antecipação, por exemplo, é um elemento que pode dar certo suspense à trama, já que o público, após ter um assunto antecipado pelo relato, fica à espera do que está por vir e começa a sofrer junto com os personagens. No caso do *Por toda minha vida*, a antecipação é mais claramente identificada no programa a partir das falas da narradora-apresentadora Fernanda Lima.

Sendo a narradora-apresentadora por si só uma figura que convoca a empatia do público, o texto falado por Fernanda Lima – que coloca em seu tom de voz uma entonação que conduz o público, falando em tom de alegria, quando trata

das vitórias do personagem, e de tristeza quando é necessário –, por ser a costura do episódio, muitas vezes, antecipa os acontecimentos que serão apresentados para o telespectador.

Essa função dada à narradora-apresentadora Fernanda Lima é o que a pesquisadora Mariana Baltar (2007) ressaltava como um dos modos de tessitura do excesso. Para Baltar (2007, p.122), o elemento da antecipação – uma das instâncias do melodrama – também mobiliza o engajamento da plateia, “catalisando as reações, a dimensão participativa, tão importante para o melodramático”.

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

Segundo a autora, a antecipação funciona na narrativa melodramática quando o público detém um saber em relação ao que vai acontecer que os personagens não detêm. Sabendo mais, o espectador antecipa o que está por vir, projetando na narrativa algo que não está totalmente claro, mas que já está indicado. “As lágrimas são o desaguar final de um sentimento que vem sendo construído em pequenas doses ao longo da narrativa através das pequenas pistas que nos fornecem” (Baltar, 2007, p.126-127).

No caso do *Por toda minha vida*, os telespectadores – pelo menos a maioria deles – já conhecem grande parte da história de vida do personagem biografado, que é um artista famoso da MPB. O que importa, neste caso, é saber alguns aspectos novos sobre o personagem e se emocionar ao lembrar como foi a vida daquele artista. A narradora-apresentadora Fernanda Lima ajuda, então, ao antecipar o que está por vir, a criar expectativas no telespectador que o levem à emoção e, quem sabe, às lágrimas.

No episódio sobre Leandro, logo no início da narrativa, Fernanda Lima afirma que o cantor tinha o sonho de se tornar rico e ajudar sua família, a dupla Leandro e Leonardo lançou 16 discos e já antecipa que Leandro morreu no auge de sua carreira, aos 36 anos, deixando seu irmão, com a missão de cantar sozinho.

Rapidamente, a narradora faz um resumo de tudo o que será mostrado para o telespectador.

Neste momento, o público fica sabendo que será contada a história de vida de Leandro até o momento de sua morte. O telespectador se vê num suspense que, como afirma Baltar (2007, p.127), é “como colocar-se em suspensão – e, por isso mesmo, com uma descarga emocional que pode vir mais comumente através das lágrimas, mas que será mobilizada como um elemento de ativação da empatia”. O suspense aqui se dá em relação à maneira como a história será contada, uma expectativa sobre o que os entrevistados falarão, que imagens de arquivo aparecerão para contar a trajetória do artista, ou seja, de que forma os elementos narrativos aparecerão para emocionar.

Ainda analisando o episódio sobre o cantor Leandro, podemos perceber a construção dessa emoção a partir da antecipação, na fala da narradora-apresentadora, de assuntos que serão tratados no relato biográfico. Para falar que a narrativa vai contar como foi toda a doença de Leandro, Fernanda Lima faz a seguinte passagem: “(...) em abril de 1998, Leandro foi surpreendido com uma dor que mudou seu destino”. É importante perceber que até esse momento não se diz nada sobre qual era a doença do cantor. Há, por isso, a criação de um suspense, seja para quem não sabe que Leandro morreu de câncer, seja para quem vai saber mais detalhadamente como a família e ele descobriram a doença, que só é revelada na entrevista com o médico que cuidou de Leandro, quando ele revela que o tumor estava bem avançado.

Essa mesma característica de antecipação do que está por vir também pode ser percebida no episódio sobre a cantora Dolores Duran, que começa com o segundo narrador – o jornalista Antônio Maria – falando: “Dolores morreu. Poucas vezes passou pela música popular uma mulher de tanta sensibilidade. Seu coração era um coração repleto de amor. Nunca a encontrei que não dissesse estar apaixonada. A primeira vez que a vi foi na boate Vogue. Faz muito tempo”. O narrador, que divide a função com Fernanda Lima, já antecipa que Dolores morreu e que vai contar a história daquela mulher que, segundo ele, foi muito importante para a música popular brasileira.

À Fernanda Lima coube antecipar para o público a causa da morte de Dolores: “Batizada como Adiléia, ela foi uma menina pobre, que não conheceu o pai, cursou apenas o primário e, aos 8 anos de idade, teve uma febre reumática

que comprometeu pra sempre seu coração. Romântica e à frente de seu tempo, ela amou tanto e tão intensamente que um dia seu coração não aguentou. Considerada uma das maiores compositoras da música popular brasileira, Dolores Duran morreu de infarto aos 29 anos. Mas sua voz doce e sua música emocionam até hoje os que sabem o quanto é doce e amargo viver um grande amor”.

Esse efeito de antecipação, assumido pela narradora, mas também pelos demais elementos da narrativa (entrevistas, imagens de arquivo e reconstituição ficcional também antecipam o que será exibido em seguida), é comum a todos os episódios do *Por toda minha vida*. Cada elemento narrativo acaba por reiterar e complementar o outro. Se Fernanda Lima antecipa em sua fala que o estado de saúde de Leandro é grave, por exemplo, é uma imagem de arquivo de Fátima Bernardes no Jornal Nacional que anuncia oficialmente sua morte e diz que milhares de pessoas foram dar um último adeus ao cantor, o que antecipa as imagens do velório que aparecem na sequência.



Figura 21 - Imagens de arquivo de Fátima Bernardes no Jornal Nacional, quando anuncia a morte de Leandro, e velório do cantor

Ao saber o que vai acontecer, o espectador se prepara para se emocionar com o modo como as ações vão se desenrolar. Espera-se ver Leonardo chorar ao falar do irmão que morreu; ver Dolores Duran viver intensamente sua vida já que sabe que pode ser acometida por um infarto a qualquer momento; saber que Chacrinha ou Dinho, vocalista dos Mamonas Assassinas, se apaixonou e conquistou uma mulher.

A obviedade do que está por vir já está dada no melodrama e o excesso já é esperado. Para Baltar (2007), o modo do excesso deve ser pensado como uma maneira de mobilizar reações sensoriais e sentimentais na plateia.

Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. Assim, a expressão visual está a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo, na maioria das vezes, de maneira exuberante e espetacular. (Baltar, 2007, p.91-92)

Por fim, um elemento característico do melodrama, que tem os três modos do excesso e que também pontua todo o programa, é a música, utilizada em vários momentos do *Por toda minha vida*. Não me refiro, aqui, apenas às músicas dos próprios artistas biografados, mas também àquelas que servem unicamente para simbolizar um sentimento. Presente em momentos-chave da história de vida dos personagens do *Por toda minha vida*, essas melodias evocam tristeza, dor, amor, perda.

Se, como nos ensina Brooks (1995), em sua origem, a palavra melodrama significa um drama acompanhado de música, o que parece ter sido usado pela primeira vez em relação a Rousseau – descrevendo uma peça na qual ele solicitava uma nova expressividade emocional através da mistura do falado, da pantomima e do acompanhamento de uma orquestra –, até hoje a música é peça fundamental nas narrativas melodramáticas para simbolizar o sentimento que se quer revelar naquele momento e, claro, provocar no público a emoção.

Além das músicas românticas usadas para simbolizar o momento que os personagens do *Por toda minha vida* se apaixonam, há as melodias lentas e tristes para o momento de suas mortes. O episódio sobre os Mamonas Assassinas, por exemplo, termina com uma série de fotos dos integrantes do grupo – da infância e da carreira – que são apresentadas ao público ao som de uma das músicas que ficou consagrada pelos Mamonas, “Pelados em Santos”, mas ralentada e com um arranjo que evoca o momento da perda daqueles jovens artistas.

Usar as canções dos próprios artistas biografados em arranjos que permitem criar a emoção desejada para cada contexto é uma prática comum do *Por toda minha vida*. No caso desse trecho final do episódio sobre os Mamonas Assassinas, a alegria contida nas melodias do grupo é ressignificada e expressa o sentimento oposto, o de tristeza, melancolia pela perda. Há, além da *simbolização exacerbada* – característica do modo do excesso –, a polarização alegria-tristeza, também comum no melodrama.

Como afirma Brooks (1995), o melodrama se tornou o principal modo para descobrir, demonstrar e tornar operativo a moral universal essencial da era pós-sagrada. E, como lembra Baltar (2007), o modo de excesso é a chave para exacerbar as emoções.

É utilizando o modo de excesso melodramático que o *Por toda minha vida* – além de conseguir promover o engajamento do telespectador pelo personagem, permitindo que ele se identifique com aquele herói – é capaz de criar na televisão uma narrativa condizente com os ideais morais da vida contemporânea, cujo homem busca seguir o bom caminho – podendo ter o outro como exemplo – para alcançar a felicidade e o sucesso.

Esse ideal contemporâneo tem suas bases na teoria do capital humano e na biopolítica, analisados por Foucault (1988). A seguir, veremos como essa ideologia permeia a narrativa melodramática do *Por toda minha vida*.

4.3 Engajamento e capital humano

Se, a partir do relato melodramático, o telespectador do *Por toda minha vida* se identifica com o personagem e, por isso, deseja seguir seu exemplo, o programa da Rede Globo, que está de acordo com os ideais contemporâneos, mostra ao público que, mais do que uma possibilidade, o sucesso conseguido pelos artistas biografados pode e deve ser perseguido também pelo telespectador.

Essa ideia de que um indivíduo deve buscar, pelo seu esforço, “vencer na vida” tem origem no que Foucault (1988) chama de biopolítica, cujo princípio é que as pessoas devem ser eficientes e únicas no que fazem. Dessa maneira, um relato sobre um personagem exemplar, um herói, alguém que “fez por merecer”, tem a função de incentivar esse tipo de desejo e um certo tipo de comportamento, calcado no esforço individual e no trabalho. Dessa forma, se o telespectador se esforçar como o personagem que viu na televisão, poderá ele também ter sucesso no que quiser fazer, na sua profissão. Ao se identificar com o herói e se engajar na narrativa televisiva, o público poderia, mesmo que inconscientemente, desejar os ideais do capital humano e da biopolítica.

(...) deveríamos falar de “bio-política” para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana (...) (Foucault, 1988, p. 155).

Para o Estado, é importante que os indivíduos sejam cada vez melhores, mais eficientes, mais saudáveis e mais produtivos. E para cumprir esse ideal biopolítico é preciso também que cada pessoa se responsabilize por sua vida e aprimore seu potencial cultural e biológico. Ou seja: invista em sua saúde, em sua educação, em seu trabalho etc – seu capital humano. Definitivamente, como vimos ao tratar dos conceitos de individualismo e celebridade no Capítulo 2, são os indivíduos – e não mais o rei ou Deus – e suas vidas que ganharam importância. Essa ideia, que começa no que Brooks (1995) chama de era pós-sagrada – pós-Revolução Francesa – se estende até nossos dias.

A crença de que cada um deve lutar para ser melhor do que o outro e para estar biológica e intelectualmente mais bem preparado é cada vez mais reiterada pelas artes, literatura e pela mídia, principalmente a televisiva. Para ser o melhor, o mais eficiente e alcançar o reconhecimento e o sucesso no que Deleuze (1992, p.216) chama de sociedade de controle, o indivíduo busca “uma terrível formação permanente”, já que vive num ambiente onde há “o tempo todo uma rivalidade inexplicável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um” (Deleuze, 1992, p.221).

A mídia, então, se encarrega de apresentar esses diversos “modelos” de vida, que serviriam para ensinar o público a como atingir os ideais biopolíticos ou, pelo menos, para entretê-lo um pouco. No caso do *Por toda minha vida*, essa “formação permanente” a que Deleuze (1992) se refere pode ser vista como o programa em si, já que, a partir dele, o telespectador “aprende” um modo de atuação, ou seja, vê que é preciso se esforçar e insistir no que se quer para conseguir o sucesso, assim como fizeram os personagens da atração.

Leandro só venceu porque insistiu na carreira de cantor, saiu do interior e trabalhou duro. Dolores cantava na noite para ganhar a vida, mesmo tendo um grave problema de coração. Chacrinha criou um novo programa de rádio e conseguiu depois levá-lo para a televisão. Os Mamonas Assassinas souberam fazer a mudança para um conteúdo musical humorístico e conquistaram o público de todo país. As Frenéticas continuaram ensaiando mesmo após o fechamento do Dancin’ Days porque acreditavam que podiam viver da música.

Mesmo o programa não mostrando especificamente os personagens em “formação permanente”, ele sugere que nada é dado a ninguém por acaso e que é

preciso correr atrás do sucesso. Por isso, a partir das histórias de sucesso, cada telespectador pode ter essa “motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um”, como disse Deleuze (1992).

Mas para entendermos como surgem esse ideal biopolítico e as formas de capital humano e ver como são legitimados pelo discurso televisivo (no caso deste trabalho, estamos falando especificamente do programa *Por toda minha vida*), vamos fazer um pequeno recuo histórico.

A partir do final do século XVII e início do século XVIII, a economia era regida pelas ideias mercantilistas, e a gestão dos Estados independentes modernos, baseada no poder da polícia. Segundo Foucault (2008), esse Estado de polícia deveria ter, em relação aos outros países, objetivos limitados, mas, em relação à sua população, objetivos ilimitados. Dessa forma, o judiciário, que durante a Idade Média ampliava o poder real, a partir desse momento seria usado como apoio de todos aqueles que quisessem limitar o poder estatal.

Em meados do século XVIII, essa forma de colocar limites na ação do governo é modificada. Nesse momento, segundo Foucault (2008), entramos na era da razão governamental crítica, ou seja, o Estado precisava saber que operações podia ou não fazer. Em última instância, era preciso saber “como não governar demais” (Foucault, 2008, p. 18).

E agora o problema vai ser: será que governo bem no limite desse demais e desse pouco mais, entre esse máximo e esse mínimo que a natureza das coisas fixa para mim (...)? (Foucault, 2008, p. 26)

Estabelece-se, então, que o Estado deve se preocupar em saber quais serão as consequências do que é decidido e empreendido pelo governo. Assim, é preciso deixar que a economia siga sua natureza, e não as regras rígidas de um governo. “Pois bem, acho que é isso que se chama, em linhas gerais, “liberalismo” (FOUCAULT, 2008, p. 28), que consiste no Estado mínimo como forma de organização, estabelecendo um governo frugal.

(...) vai-se reconhecer (...) que se deve deixá-lo agir com o mínimo possível de intervenções, justamente para que ele possa formular a sua verdade e propô-la como regra e norma à prática governamental. Esse lugar de verdade não é, evidentemente, a cabeça dos economistas, mas o mercado. (Foucault, 2008, p. 42)

O mercado é algo que obedece a mecanismos “naturais” e se torna um lugar de verdade, onde os preços são verdadeiros já que seguem uma ordem espontânea. Assim, segundo Foucault (2008), um bom governo é aquele que funciona com base no mercado, já que este é a verdade estabelecida. E, como é preciso ter uma autolimitação, o Estado mínimo vai funcionar na base do interesse, ou seja, um jogo entre a utilidade social (dos indivíduos e grupos) e o interesse econômico – “é um jogo complexo entre direitos fundamentais e independência dos governos” (Foucault, 2008, p. 61).

O governo controla até que ponto vai a liberdade dos indivíduos e deve intervir apenas quando o interesse individual constituir um perigo para o interesse coletivo ou vice-versa. E esses “perigos” individuais ou coletivos podem ser tudo aquilo que acontece na vida de alguém, seja uma doença ou até mesmo velhice, e que não deve, segundo Foucault (2008), constituir um risco nem para os indivíduos nem para a sociedade. Há, portanto, um jogo de liberdade e segurança na nova razão governamental, no qual o Estado deve garantir que a população fique o menos possível exposta aos riscos. É nesse momento, no século XIX, que se estabelece uma cultura do perigo.

(...) medo da degeneração: degeneração do indivíduo, da família, da raça, da espécie humana. Enfim, por toda parte vocês veem esse incentivo ao medo do perigo que é de certo modo a condição, o correlato psicológico e cultural interno do liberalismo. Não há liberalismo sem cultura do perigo. (Foucault, 2008, p. 91)

Dessa maneira, os governos liberais poderiam intervir no momento em que “alguma coisa não acontece como exige a mecânica geral dos comportamentos” (Foucault, 2008, p. 91). Foi o que aconteceu durante as guerras do século XX, quando os Estados fizeram uma série de pactos econômico-sociais – de segurança no emprego, segurança em relação às doenças, segurança na aposentadoria etc. – para manter certa ordem social enquanto alguns estavam dando suas vidas na guerra. Mas essa intervenção forte na economia gerou a crise do liberalismo, o que possibilitou o aparecimento de um novo projeto na arte de governar, o neoliberalismo, e com ele uma série de mudanças na ordem social.

Para os neoliberais, o essencial não é mais o mercado de troca, mas sim a concorrência, que só pode ser produzida por uma governamentalidade ativa. Por isso, no neoliberalismo, ao contrário do *laissez-faire*, haverá uma vigilância e intervenção permanentes do Estado. Esse sistema político e econômico não terá como preocupação principal a manutenção do poder aquisitivo da população nem o pleno emprego. Para os neoliberais, é preciso que existam pessoas que trabalhem e outras que não trabalhem, salários altos e baixos.

Vai-se pedir à sociedade, ou antes, à economia, simplesmente para fazer que todo indivíduo tenha rendimentos suficientemente elevados de modo que possa, seja diretamente e a título individual, seja pela intermediação coletiva das sociedades de ajuda mútua, se garantir por si mesmo contra os riscos que existem, ou também contra os riscos da existência, ou também contra essa fatalidade da existência que são a velhice e a morte, a partir do que constitui sua própria reserva privada. (Foucault, 2008, p. 197)

O que se procura com isso, segundo Foucault (2008), é estabelecer uma sociedade concorrencial, em que o *homo oeconomicus* não é mais o homem da troca, mas sim o homem da empresa e da produção. A política neoliberal incentiva que o homem tenha uma “forma-empresa”, deixando cada vez mais de lado um Estado com função pública e social.

Assim, a sociedade incentiva o indivíduo a viver de acordo com seus planos pessoais, a ser autossuficiente (um homem-empresa), a querer sempre mais e, o mais importante, a acreditar que o melhor certamente virá e dependerá exclusivamente de seu trabalho. Este é o princípio da chamada teoria do capital humano, que leva as relações humanas para o campo econômico e dá um novo significado ao trabalho. O objetivo, afirma João Freire Filho (2011, p.28), seria se ver como administrador de si mesmo – “pessoas com destreza para rentabilizar suas capacidades cognitivas, afetivas, sociais e morais”.

Se para Marx o capital retém do trabalhador a força de trabalho e o tempo gasto na atividade, os neoliberais adotam uma definição que Robbins cunhou nos anos 1930 e que diz que “a economia é a ciência do comportamento humano” (Foucault, 2008, p. 306). A economia estaria vinculada, então, à análise das estratégias usadas pelos indivíduos em seu trabalho. O que é fundamental saber é como o trabalhador utiliza os recursos de que dispõe, qual é o seu diferencial.

Para os neoliberais, o capital humano é, segundo Foucault (2008, p. 308), “o conjunto de todos os fatores físicos e psicológicos que tornam uma pessoa capaz de ganhar este ou aquele salário”. O trabalho comportaria um capital, ou seja, uma aptidão, uma competência, “um capital que é praticamente indissociável de quem o detém” (Foucault, 2008, p. 308).

(...) é uma concepção do capital-competência, que recebe, em função de variáveis diversas, certa renda que é um salário, uma renda-salário, de sorte que é o próprio trabalhador que aparece como uma espécie de empresa para si mesmo. (...) Uma economia feita de unidades-empresas, uma sociedade feita de unidades-empresas (...). (Foucault, 2008, p. 310)

O *homo oeconomicus* neoliberal é, então, o empresário de si mesmo, já que cada indivíduo é seu produtor e sua própria fonte de renda. Dessa maneira, na sociedade em que vivemos, é importante ter um bom capital humano. Mas como conseguir isso? Segundo Foucault (2008) há no capital humano elementos inatos (aqueles que são hereditários) e elementos adquiridos, que são aqueles “capitais” que vão melhorar o desempenho do indivíduo-empresa (por exemplo, o investimento na sua própria educação para conseguir trabalhos melhores, investimento na saúde para compensar uma genética nem tão privilegiada assim, investimento nas amizades para manter um melhor *networking* etc).

Há, portanto, nessa nossa sociedade, cujo indivíduo tem um comportamento econômico inclusive nas suas relações sociais, uma reconstrução de valores morais e culturais. E esse ideário socioeconômico e cultural, faz parte do que Foucault denomina biopolítica, e é massificado pela produção midiática.

Se a televisão se constituiu, segundo alguns, no novo espaço público, como evitar que sua fatura como suporte, seus recursos técnicos, seus gêneros discursivos, imponham seu próprio ritmo, seu *timing*, suas regras temáticas, compositivas, estilísticas, diríamos com Bakthin, a qualquer matéria, da política à intimidade? (Arfuch, 2010, p. 96)

No programa de televisão *Por toda minha vida*, por exemplo, os artistas biografados quase sempre têm uma história de superação. Podemos citar alguns episódios nos quais essa ideia está presente. No programa sobre Tim Maia, por exemplo, vemos que, antes de conseguir o estrelato, ele era conhecido como Tião

marmiteiro, pois, na infância, entregava quentinhas para seu pai. Mas nos é mostrado também que ele perseguiu seu sonho de cantar e – por causa de seu talento, do esforço e trabalho que fez – venceu na vida, obtendo o reconhecimento, o sucesso e a boa condição econômica.

Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, que é apresentado como alguém que teve uma infância pobre e trabalhou na plantação de tomate ainda criança, conseguiu entrar para a história da música sertaneja. Na narração em *off*, a apresentadora do programa, Fernanda Lima, explicita as conquistas do cantor: “Ao lado do irmão Leonardo, ele lançou 16 discos e formou uma das duplas sertanejas de maior sucesso de todos os tempos”.

Outra característica que remete ao pensamento do capital humano no *Por toda minha vida* é basear as histórias no fato de o artista ter seguido sua vocação. Ou seja: ele conseguiu o sucesso porque, ao descobrir sua verdadeira vocação, não deixou que nada o atrapalhasse, batalhou pela melhora de sua vida. Ao invocar a vocação, o público novamente é levado a acreditar que é possível alcançar algo melhor a partir de um destino que lhe é inato – já se nasce com uma vocação, só é preciso segui-la e trabalhar muito para levá-la adiante – e que pode operar uma ascensão social, como aconteceu com alguns dos artistas apresentados no programa.

(...) a exposição da existência de outras vidas possíveis, talvez menos cinzas do que as da maioria, em que a vocação triunfou e se traduz em sucesso, não exclui, muito pelo contrário, a ênfase no *trabalho* como o verdadeiro motor do devir humano. O trabalho árduo (...) será então a garantia – e a contrapartida – do sucesso pessoal. Mito fundador da modernidade, o vetor da produção, regente de toda economia, mesmo a da “realização” pessoal (...). (Arfuch, 2010, p. 202)

Dessa maneira, o público, mesmo se ignorar as origens da biopolítica e do conceito de capital humano pode, como afirma Freire Filho (2011, p.29), sentir-se estimulado “a agir programaticamente para acumular conhecimentos, habilidades técnicas (...) que o deixarão em posição de vantagem nas relações de concorrência”. Se seu sucesso não vier de um talento ou dom, sem dúvida virá por meio do trabalho duro e do investimento em potencializar suas competências.

Desde a metade do século passado, os *media* também começaram a configurar um subsistema dessa ordem naturalizante, levando alguns autores a falar em

Idade Mídia (Rubim, 2000), ou a nomearem a cultura midiática de nova forma de vida (*bios midiático*) (Sodré, 2002). O que isso significa? Que os *media* passaram a funcionar não apenas no capitalismo central, mas também no periférico, como dispositivos naturalizadores. A esse funcionamento naturalizado Debord chamou de “espetáculo” (Debord, 1997). Para que as modalidades biopolíticas dos enunciadores midiáticos, entre outras, funcionem como “ideologia espontânea do capitalismo” globalizado, há um trabalho cotidiano, por parte dos analistas simbólicos, de criação de narrativas ancoradas nos imaginários sociais. (Prado, 2011, p.58)

É mostrando histórias como as dos personagens de *Por toda minha vida* que a mídia coloca em questão o ideário biopolítico. Porque, segundo Prado (2011, p.53), há uma busca do efeito de realidade, “pois não basta apresentar as receitas biopolíticas para erigir seu capital; é preciso mostrar que ela funciona em casos concretos”. Para o autor, esse ideal biopolítico presente nas narrativas midiáticas “faz funcionar a roda do capitalismo globalizado (...): *tem valor quem consegue comunicar (e vender) seu capital humano*”. E é a naturalização desse pensamento que está presente em programas como o *Por toda minha vida*.

5 Conclusão

Se os relatos sobre a vida de personagens exemplares continuam sendo produzidos e consumidos no mundo contemporâneo – as biografias não cessam de ser assunto do cinema, da literatura e da televisão –, nos pareceu importante analisar de que maneira as narrativas midiáticas sobre esses personagens são construídas. E, para esta análise, optamos por fazer um estudo de um programa de televisão exibido na TV aberta brasileira: o *Por toda minha vida*. Isso porque identificamos que há neste programa a utilização de diversos elementos narrativos caros à linguagem do cinema, da literatura e da própria televisão, de forma a tornar o artista biografado um exemplo para o público que, assim como ele, deve querer atingir o sucesso e a felicidade.

Mais do que analisar propriamente a importância dada atualmente aos ideais biopolíticos, pretendemos com esta dissertação discutir os métodos narrativos utilizados para atingir a construção do personagem exemplar. Pareceu-nos importante, portanto, estudar a estrutura narrativa, o “como se faz” midiático, e procurar entender que elementos seriam fundamentais para atingir o telespectador de maneira arrebatadora, fazer ver o artista como um herói exemplar, querer ser igual a ele e, por isso, desejar o sucesso e a felicidade, ideais contemporâneos que talvez o próprio público não se dê conta de que faz cada vez mais parte da sociedade atual.

Para atingir esse objetivo de pesquisa, optamos por buscar as referências estéticas que fundamentam as escolhas narrativas do *Por toda minha vida*. Dessa forma, no Capítulo 2, identificamos que o programa da Rede Globo foi buscar sua estrutura nos contos heroicos canônicos e comprovamos tal hipótese ao analisar detalhadamente dois episódios.

Para além da análise da estrutura narrativa, achamos importante abordar também, nesse capítulo, de que forma surge esse interesse pela história de vida do outro, o que nos levou a contextualizar historicamente o surgimento do termo celebridade e a importância dos relatos biográficos. Optamos ainda por trazer uma breve discussão sobre memória coletiva, já que percebemos que, ao colocar o personagem biografado como herói, há um esforço por fazer o público reconhecer aquele artista como alguém muito importante para a história do país.

No Capítulo 3, analisamos como os elementos do documentário foram utilizados a fim de dar credibilidade ao relato apresentado no *Por toda minha vida*. Para isso, separamos em tópicos cada um dos elementos que identificamos: a narradora-apresentadora Fernanda Lima e a voz *off*, as imagens de arquivo, as entrevistas e a reconstituição ficcional. Em cada item dos subcapítulos, buscamos comprovar de que forma os episódios escolhidos para análise utilizavam esses elementos para construir a ideia de um personagem exemplar.

Novamente, procuramos fazer uma breve discussão histórica de como esses elementos, base narrativa do documentário clássico, também fazem parte da televisão brasileira e, mais especificamente, já foram utilizados em outros programas da Rede Globo. Dessa maneira, foi possível colocar o *Por toda minha vida* dentro de um contexto de produção televisiva.

Por fim, no Capítulo 4, analisamos de que forma o relato biográfico do *Por toda minha vida* faz com que o telespectador se prenda à narrativa, engajando-se no relato e se emocionando com ele. Aqui, percebemos que os mesmos elementos caros ao documentário também serviam para emocionar. E vimos que a forma de fazer isso passava pela identificação por admiração e simpatia, junto com a utilização dos elementos do melodrama, principalmente os do modo do excesso, como identificados por Baltar (2007).

A fim de contextualizar esse engajamento emocional com um objetivo também político dessa narrativa biográfica televisiva, discutimos os conceitos de biopolítica, capital humano e sociedade de controle, que nos permitem entender como nasceram os ideais do sucesso e felicidade e como eles são reiterados pela mídia contemporânea.

Após a análise desse tripé que estrutura a construção narrativa do *Por toda minha vida* – biografia do herói, credibilidade do relato e emoção –, acreditamos que o efeito de exemplaridade do personagem só se dá porque os três elementos estão juntos e a serviço do que se quer que o telespectador acredite: que é possível também alcançar o sucesso e a felicidade. É desejando esse ideal contemporâneo que o espectador pode reconhecê-lo no artista biografado, vendo-o como exemplo.

Ao utilizar a estrutura canônica do heroísmo, o programa enfatiza as qualidades do personagem e mostra a superação das dificuldades. Ao utilizar os elementos do documentário, o *Por toda minha* permite que o telespectador

acredite que aquelas qualidades dos artistas e suas vidas de sucessos são reais e possíveis, e não só um sonho distante, já que os biografados, antes de serem celebridades, eram pessoas comuns, como o público que está vendo o programa. Ao mostrar os pormenores do sofrimento do artista biografado, a narrativa o humaniza e emociona o espectador, que constrói um vínculo empático com o personagem e se deixa envolver pela narrativa. Sendo assim, cada elemento narrativo está ligado ao outro e é fundamental para a construção da história de vida dos personagens biografados pelo *Por toda minha vida*, verdadeiros heróis contemporâneos.

Se é, como afirma Barthes (1985, p.132), a história que transforma o real em discurso e “só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica”, já que o mito é uma fala histórica e que para entender o mito é preciso desconstruí-lo, esperamos com esta pesquisa ter conseguido desconstruir o relato desse herói (personagem exemplar), ao analisar suas partes, e ter dado a perceber como o mito do sucesso é criado e reforçado pelas narrativas midiáticas. As análises das implicações sociais da criação desse mito do sucesso, certamente algo que merece ser estudado em profundidade, esperamos encontrar em outros trabalhos.

6

Referências Bibliográficas

ARANTES, Silvana; MATTOS, Laura. Diretor de especial sobre Elis Regina critica Globo. IN: **Folha on line** – Ilustrada. São Paulo, 5 de janeiro de 2007, às 9h05. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml>. Acesso em: 14 jan 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AVELLAR, José Carlos. Dentro de um parêntese. **Catálogo da 13a. Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte, p. 22-22, jan. 2010.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa** - diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Niterói, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, 2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Editorial S.A., 1985.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e a imagem do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-192.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press, 1995.

CORNER, John. British TV Dramadocumentary: origins and developments. IN: ROSENTHAL, Alan. **Why docudrama?**: fact-fiction on film and TV. Southern Illinois University Press, 1999.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed.34, 1992.

FILIZOLA, Anamaria; RONDELLI, Elizabeth. **Equilíbrio distante**: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. In: Lugar-Comum: estudos de mídia, cultura e democracia, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 209-226, jul.-nov. 1997.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA, Andréa. Globo-Shell Especial e Globo Repórter: o documentário entre a efemeridade e a tomada de posição, in: GOMES, Itania. **Análise de telejornalismo**: desafios teóricos-metodológicos. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 143-165.

FREIRE FILHO, João. Sonhos de grandeza: o gerenciamento da vida em busca da alta performance. IN: FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças (Orgs.). **A promoção do capital humano**: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. IN: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.), **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 109-136.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990 (primeira parte).

JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Colección Memorias de la represión. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. IN: **Revista Galáxia**, São Paulo, n.21, p54-67, jun. 2011.

MATTOS, Carlos Alberto. Heróis do real. In: **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 51, p. 24-28, jul. 2010.

_____. **Heróis da realidade**. [S.l]: ...rastros de carmattos, 2011. Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/08/18/herois-da-realidade>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MOLE, Tom. **Byron's romantic celebrity**: industrial culture and the hermeneutic of intimacy. Basingstoke: Palgrave, 2007.

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

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran**: essai sur le principe de réalité documentaire. Éditions De Boeck Université, 2002.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

POLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos históricos*, n.3, Rio de Janeiro, 1989.

PRADO, José Luiz. De navios a estrelas na construção biopolítica do eu capital. IN: FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças (Orgs.). **A promoção do capital humano**: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Chiquinha Gonzaga**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/chiquinha-gonzaga/ficha-tecnica.htm>>

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Dalva e Herivelto, uma canção de amor**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor/ficha-tecnica.htm>>

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Globo de Ouro**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/globo-de-ouro/formato.htm>>

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Maysa – Quando fala o coração**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/maysa-quando-fala-o-coracao/ficha-tecnica.htm>>

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Por toda minha vida**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/por-toda-minha-vida/formato.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Romance na Tarde**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/romance-na-tarde.htm>>

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Sorriso Novo**. (MEMÓRIA GLOBO, 2014). Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/sorriso-novo.htm>>

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

ROSENTHAL, Alan. **Why docudrama?**: fact-fiction on film and TV. Southern Illinois University Press, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: a construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____. **A ética da autenticidade**. São Paulo: Editora É Realizações, 2011.

VAUGHAN, Dai. **Television Documentary Usage**. IN: ROSENTHAL, Alan. (org.). *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

WINSTON, Brian. **Lies, Damn Lies and Documentaries**. London: British Film Institute, 2006.

_____. **Claiming the real II**: documentary: Grierson and Beyond. London: BFI; New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Episódios do *Por toda minha vida* analisados e citados:

As Frenéticas. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1 de abril de 2011. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=t8BAa6-lk-U>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=THfKiW4clts>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=Tu5HeKCxrAg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=xv2DPrrncEc>> em 10 jan. 2015.

Cazuza. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 19 de novembro de 2009. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=V22fCGhyh74>> em 10 jan. 2015.

Chacrinha. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 24 de agosto de 2008. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=LUYC031mX6M>> em 10 jan. 2015.

Dolores Duran. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 17 de julho de 2008. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=59ilMpDmsbg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=ZIHpJSTwvFE>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=ExMgcLs4AKA>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=Lc-udAuFuTo>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=gHKybldb-rQ>> em 10 jan. 2015.

Elis Regina. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 26 de dezembro de 2006. Programa de TV. Acesso pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=d6L_7RfM9zs> em 10 jan. 2015.

Leandro. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 22 de junho de 2007. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=o89icM88pnU>> em 10 jan. 2015.

Mamonas Assassinas. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 10 de julho de 2008. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=avenuhv78bM>> em 10 jan. 2015.

Tim Maia. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 14 de dezembro de 2007. Programa de TV. Acesso pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=dMykHOO-hXU>> em 10 jan. 2015.

7

Anexo 1 - Entrevista com George Moura, redator final e idealizador do programa *Por toda minha vida*

(Entrevista realizada no Rio de Janeiro, no dia 24 de novembro de 2014)

Qual é a sua formação acadêmica?

Eu sou jornalista formado pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas), no interior de São Paulo. Tenho mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Na verdade, esse cruzamento se deu por dois motivos: porque eu tinha um interesse em dramaturgia já desde a época do jornalismo e também porque eu trabalhei como crítico de teatro em São Paulo, na Revista Visão. Minha dissertação de mestrado é sobre o crítico de teatro Paulo Francis, quando começou a carreira nos anos 50, no jornal, aqui do Rio de Janeiro, chamado Diário Carioca. Ele foi um crítico que mudou o cenário da crítica brasileira na maneira de abordar os espetáculos teatrais. Minha dissertação foi publicada em livro pela Editora Objetiva. Chama-se *Paulo Francis: o soldado fanfarrão*.

Como iniciou sua carreira de roteirista?

Eu tive uma carreira de jornalismo de televisão e também trabalhei um pouco na imprensa escrita. Trabalhei na Veja, um pouquinho em jornal, mas terminou que eu recebi um convite para tirar umas férias numa televisão e aí fui picado por essa mosca e continuei na TV. Até que o Luiz Fernando Carvalho, diretor de televisão que eu conheci no Recife, foi fazer um trabalho lá e precisava de alguém que o recebesse e que conhecesse um pouco do universo da cultura pernambucana, conhecesse Ariano Suassuna. Eu fui indicado pra fazer isso. A partir daí a gente estabeleceu uma relação de trabalho e de amizade, e ele me convidou pra vir pro Rio de Janeiro. Eu sou do Recife e estou aqui no Rio há 17 anos. E eu vim pra ser assistente de direção dele numa novela chamada *O Rei do Gado*, gravada em 1996 e 1997. Trabalhei com ele nesse período, depois eu saí da Globo pra fazer um filme com ele, mas já com uma paquera muito grande pela escrita. Terminou que eu voltei pro jornalismo depois dessa incursão como assistente de direção. No jornalismo, trabalhei alguns anos no *Fantástico* e eis que recebi um convite para implementar um programa, na Rede Globo, que era uma

mistura de dramaturgia e jornalismo. Chamava-se *Linha Direta*. E aí eu fui delegado pra ser o redator final desse programa por conta da minha experiência em novela, por ser assistente de direção, e por conta da minha carreira em jornalismo na televisão. A partir daí, foi nesse encontro do jornalismo com a dramaturgia que se abriu um espaço para eu definitivamente me bandear para o roteiro. Trabalhei alguns anos no *Linha Direta* e depois fiz *Cidade dos Homens*, com Fernando Meirelles, *Carga Pesada* e outras coisas até eu criar o *Por toda minha vida*.

Como surgiu a ideia do programa *Por toda minha vida*?

O diretor de núcleo Ricardo Waddington me convidou para fazer um filme ou um programa de televisão que contasse a história do Cartola. Ele queria alguma coisa ligada à música. E eu disse que iam lançar um documentário sobre Cartola, do Lirio [Ferreira]. E ele me disse pra fazer alguma coisa na televisão, para que as pessoas entendessem quem são as pessoas relevantes da música brasileira. Aí ele jogou isso e eu fiquei pensando e, junto com o Sergio Goldenberg, que é um colaborador meu, a gente começou a trocar umas ideias e eu cheguei a esse formato do docudrama, que era de contar um pouco da história da música brasileira através de personagens relevantes da música popular brasileira que já tinham morrido. E aí o *Por toda minha vida* já nasceu com essa ideia de um programa que tem três camadas narrativas: a dramaturgia, que são as encenações com atores; a parte documental, que são as entrevistas, em geral com pessoas que conviveram com esses artistas; e tinha uma apresentadora que representa uma figura que era do teatro do século XIX, que se chama *raisonneur*, uma tradução literal seria o raciocinador, ou seja, uma pessoa que organiza o raciocínio do conteúdo daquela peça, um personagem que encara quase que o raciocínio do dramaturgo. Então essa apresentadora, que era Fernanda Lima, conduzia, ajudava o telespectador a situar aqueles depoimentos e aquela dramaturgia naquele universo. Ela contextualizava. Ela era, vamos dizer assim, um braço mais explícito do aspecto documental que as entrevistas tinham. E aí a gente começou fazendo o primeiro programa sobre Elis Regina, que ganhou o Emmy Internacional, que é um prêmio muito importante, o Oscar da televisão mundial. O programa teve uma aceitação muito forte de audiência, muito forte

junto à crítica e se comunicou, porque foi seis vezes indicado ao Emmy, sucessivamente, como programa de arte.

O *Por toda minha vida* era para ser apenas um especial?

Teve uma época que a TV Globo testava alguns programas na grade do final do ano. Chamavam-se programas-piloto. Se esses programas tivessem uma boa resposta de crítica, de audiência, eles poderiam se tornar programas de grade. E de fato o *Por toda minha vida* foi assim. Estreou com o programa da Elis [Regina] no fim do ano e deu, se não me engano, 32 de Ibope, um ibope incrível. E aí ele passou a ter temporada. Ele tinha temporadas. A dinâmica do programa era um programa que fugia do desenho. Porque ele nem era um programa de variedades, de auditório, nem era um programa de dramaturgia pura. Ele precisava das duas coisas. Então era um programa mais caro para produção e um programa que levava mais tempo para ser feito.

Quanto tempo levava para ser produzido?

Entre começar a gravar e exibir, cerca de dois meses.

Como era a estrutura de produção? Como era constituída a equipe?

A equipe foi se formatando. Mas basicamente ela tinha o seguinte: eu como roteirista e redator final. Eu tinha uma equipe de três roteiristas colaboradores e tinha uma equipe de dois repórteres, que iam fazer as entrevistas, os depoimentos. E junto com esses dois repórteres, eu tinha uma pesquisadora, que fazia todo o levantamento das imagens, de matérias. A gente fechava o personagem, a pesquisadora fazia o levantamento de todo o material que se tinha de imagem, dentro e fora da Globo. Leandro e Leonardo, por exemplo, a memória recente era da TV Globo. O programa de Nara Leão, nós achamos imagens da cinemateca francesa. Mesmo com um custo mais alto, a gente ia atrás desse material. E chegamos a ponto de decidirmos fazer um programa sobre a Dolores Duran e, quando fomos pesquisar, não encontramos imagem nenhuma dela.

No programa sobre Dolores Duran, a construção narrativa é um pouco diferente dos outros programas. Há um outro narrador, além da Fernanda Lima. E ainda foram utilizadas essas imagens que eu achei que fossem de

filmes antigos, mas agora você me diz que não encontraram arquivo em movimento sobre ela. Queria entender melhor como foi a construção narrativa desse programa.

Esse programa tem um desenho diferente. É um dos meus programas queridos. A gente aprova o programa de Dolores Duran, levanta os possíveis entrevistados, tem uma pessoa que está fazendo a biografia e se propõe a dar uma entrevista para o programa. Na paralela, eu solto o repórter pra fazer isso e solto a pesquisadora, que não acha imagem. Ela diz que só tem duas imagens da Dolores Duran cantando músicas de outras pessoas e que não têm nada a ver com o universo musical pelo qual ela ficou conhecida, que é uma cancionista brilhante e romântica. Fiquei desesperado. Como faria esse programa só com entrevistas e dramatização? E o outro tripé do programa? Três dias de insônia, numa madrugada eu abro o olho e penso assim: e se a gente fabricasse o documento? Então a gente, junto com o João Jardim, a gente filmou, em Super 8, imagens da atriz, que é a Nanda Costa, então uma desconhecida. Fabricamos a memória. Então aquilo ali é tudo de mentira para revelar uma verdade. É um documento fabricado. Junto com isso, para dar verossimilhança a essa memória fabricada, como se fosse arquivo, a gente colocou imagens de cinema de fato de arquivo. E essa fricção, essa montagem quase dialética do arquivo e do que produzimos, gerou uma situação que deu verossimilhança ao falso documentário. E aí é um pouco lá do Orson Wells em *F for fake*, que é um documentário que ninguém sabe o que é verdade e o que é mentira. Mas só que deu uma organicidade ao programa inteiro. Esse programa da Dolores Duran tem uma unidade estética e de acabamento incrível. Claro, foi tudo filmado por nós. Não pegamos aqueles arquivos derrubados, mal filmado. Não era essa intenção, mas ele ficou com um acabamento estético mais polido do que era feito normalmente.

Você lembra que filmes foram esses que vocês misturaram às imagens que vocês produziram?

Filmes de cinemateca, brasileiros e estrangeiros. A gente fez uma coisa parecida, anos depois, com o especial de Luiz Gonzaga no *Fantástico*. A gente fez quatro programas usando a dramaturgia do filme sobre Gonzaga e usando arquivo e entrevistas também. Fizemos um *Por toda minha vida* de um mesmo biografado em quatro episódios dentro do *Fantástico*. Eram quatro programas de 10 minutos.

Como foi a escolha do outro narrador no episódio sobre Dolores Duran?

Esse outro narrador é uma pessoa muito querida, Antônio Maria, um jornalista pernambucano. Uma pessoa que viveu aquele universo do Beco das Garrafas, um grande contador de causo, bebedor, morreu de infarto numa mesa de bar; uma figura maravilhosa. E ele era muito próximo da Dolores e apaixonado pela Dolores também. Então, me pareceu, do ponto de vista dramático, uma pessoa muito adequada para narrar a história daquela mulher. Assim, tinha um narrador interno e a narradora Fernanda Lima, externa. E acho que deu uma conjugação ali interessante.

Depois de muitos programas sobre pessoas que já morreram, o *Por toda minha vida* conta a história de vida do grupo RPM e de As Frenéticas. Por que sair do âmbito dos artistas já falecidos?

As Frenéticas já é uma atualização do formato do programa. Chegou um dado momento que a gente achou que valia a pena também biografar os vivos. Aí é quando nasce As Frenéticas, RPM.

Como era a escolha dos diretores de cada episódio?

O Ricardo Waddington escolhia os diretores, mas nós trocávamos ideia sobre isso. Tanto que o convite do João Jardim – para ir pra lá – foi uma sugestão minha, que o Ricardo se entusiasmou. João já havia trabalhado na televisão como montador de *Agosto*, a minissérie do Rubem Fonseca dirigida pelo Paulo José. Foi um casamento ótimo, porque João fez vários programas do *Por toda minha vida*.

Como era o processo de feitura de cada episódio?

O processo era o seguinte: pesquisa. Diante da pesquisa, elenco de entrevistados. Cinquenta nomes. Chegava em quinze. Entrevistas. Recebe-se as entrevistas, faz-se a decupagem das entrevistas. O roteirista escreve o roteiro a partir do material das entrevistas. Feito isso, grava-se a dramaturgia. Grava-se as cabeças da Fernanda Lima. Monta-se o capítulo. Era eu que acompanhava a montagem junto com o diretor da dramaturgia. E ao final, o Ricardo [Waddington] chegava, já quando o programa estava pronto, e ele dava junto comigo o corte final.

Você escrevia a dramaturgia?

Sim, junto com os colaboradores. O roteiro nascia do documento. E também, às vezes, a gente construía uma cena para chegar na imagem de arquivo. Um exemplo: Leandro e Leonardo. Tem um *show* que é a primeira apresentação que ele faz depois da morte do irmão. Melhor: o *show* que ele dá quando o irmão está se tratando da doença nos Estados Unidos. Gente, é um momento de construção dramática do melhor cinema americano. Montagem paralela. Um irmão à beira da morte, um irmão continuando no palco. Antes de começar o *show*, ele mostra um vídeo do irmão [Leandro] que pede pra plateia cantar junto com o irmão [Leonardo] porque ele [Leandro] não pode, porque está doente. Um negócio assim, do ponto de vista do melodrama, perfeito, alta voltagem dramática. Quando a gente recebe esse material de arquivo, eu disse ao repórter, você tem que perguntar ao Leonardo como foi esse *show*. Porque eu sabia que nós íamos chegar num ponto que a gente ia encenar isso. Porque a gente tinha imagem de arquivo desse *show*. E [o repórter] foi, entrevistou, e obviamente ele [Leonardo] se emociona com isso. Assim como se emociona quando ele faz o primeiro *show* em Paris sozinho, após a morte de Leandro. Ele diz “eu acho que não vou ter forças”. Aí corta para ele no palco, e começa a cantar e começa a chorar. Então, essa dramaturgia escrita da ficção, que conta a realidade, só era possível ter essa coesão de montagem se feita depois. Você não pode escrever essa dramaturgia sem saber se vem essa sonora ou se vem esse arquivo.

Mas a dramaturgia sempre estava ligada também com as imagens de arquivo?

Também. A locomotiva eram as entrevistas. Agora, o arquivo também mandava.

Essa estrutura é muito parecida com a do *Linha Direta*. O que você pegou do *Linha Direta*? A Fernanda Lima, que é uma espécie de âncora, como no jornalismo. Essa ideia vem do *Linha Direta*?

O docudrama existe anterior a isso, e a gente bebeu nessas fontes todas. Eu brincava dizendo o seguinte: que o *Linha Direta* era um programa que era uma ode à morte. Porque a ideia era mostrar um momento dramático, um assassinato, e

incentivar as pessoas a denunciar, para que se procurasse quem cometeu aquele crime, para ser preso. Era uma ode à morte. Tudo era construído para chegar no ponto que uma pessoa matava a outra. E eu digo que o *Por toda minha vida*, embora em geral fosse biografia de pessoas mortas, era uma ode à vida, porque era um legado da obra que permanece para além da vida dos que a produzem. Mas, do ponto de vista estrutural, eles têm muitas semelhanças: as entrevistas, a dramaturgia, o apresentador.

Como vocês chegaram aos nomes desses artistas que foram biografados pelo programa? Vai de Claudinho e Bochecha a Elis Regina.

A escolha tinha dois vieses. O primeiro era o viés da relevância da obra, da popularidade. Às vezes essas duas coisas não estão juntas, às vezes estão. E a outra coisa era: “essa vida tem drama”? Vou dar um exemplo: Chico Buarque. Uma obra extraordinária. Mas a vida do cara é uma vida meio como a sua, como a minha. Agora, Leandro e Leonardo, Tim Maia, essas pessoas tiveram uma vida atribuladíssima. Elis, Mamonas... Tinha uma enorme lista para fazer, como um programa de Cassia Eller.

Como era a negociação com a família dos personagens?

Difícilima e, em geral, conduzida por mim. Claro, com toda a mediação da Globo. No de Elis, por exemplo, o Ricardo conversou com todos os herdeiros. Mas, em geral, eu que ia atrás pra conversar, pra convencer.

Os familiares do artista tentavam restringir o que vocês iam falar no programa?

Eu vivi de tudo. Em geral, as pessoas no início temiam. Mas com as edições do programa, as pessoas perceberam que o *Por toda minha vida* é um programa do bem, que ia falar dos feitos do personagem. Não porque era chapa branca, mas porque não nos interessava ficar espezinando. Agora, se vamos falar de Elis Regina, vamos falar que ela teve problemas com drogas. O Tim Maia também. A Elis era mais tabu. Mas o Tim Maia não.

O João Jardim disse para a Folha de São Paulo que não foi deixado mostrar no programa que a cantora Elis Regina morreu de *overdose*.

No caso da Elis, teve esse problema. Os filhos não queriam. E a gente, era o primeiro programa, e a gente chegou num momento em que ou era isso ou o programa não ia ao ar. Então a gente optou por tirar isso. Em todos os outros não teve nenhum tipo de ingerência.

Gostaria de saber um pouco mais sobre a construção narrativa do programa sobre o Chacrinha, que me parece mais poético e lúdico.

O Chacrinha foi um programa que foi idealizado fugindo do perfil dos artistas biografados. Não era músico, mas todo tempo ele gravitou na música brasileira. Então, a maneira de contar se fez necessária ser diferente por causa disso. Não era ele o biografado. Ele era testemunha da biografia de uma cena musical brasileira. Isso que empurrou o roteiro para uma outra direção.

A Fernanda Lima está em *on* e em *off* no programa. Quando ela deveria aparecer?

O princípio é o seguinte: a Fernanda Lima ancorando o programa – o fato de ela aparecer era sempre bom quando ela aparecia no cenário real dos acontecimentos. Que dá aquele calor jornalístico. Quando a gente foi fazer o Elis, a gente foi lá na cidade dela. E o *off* era porque entrava por uma questão documental, jornalística. O mais importante não era a Fernanda aparecer, mas sim o recorte de jornal, o arquivo.

A Fernanda Lima entrevistava as pessoas também ou eram só os repórteres?

Fazia muito pouco no início, depois foi deixando de fazer pra fazer só as cabeças.

A escolha da Fernanda Lima como apresentadora passou por uma preocupação de ter à frente do programa alguém ligado ao entretenimento?

A Fernanda Lima tinha feito o Mochilão MTV. O *Por toda minha vida* foi o primeiro programa dela, e ela dava um ar jovem.

Havia, na hora da escrita, uma preocupação em construir o personagem como um herói?

Quando a gente elege o cara, já a escolha o coloca numa condição de herói. Então inevitavelmente se faz ali uma jornada de herói. E a construção é para isso. O *Por toda minha vida* é aquela biografia clássica: do feto ao túmulo. Então, à medida que ele ia morrendo, com a morte dele a gente usava a apoteose da obra. A redenção da narrativa é o grande sucesso.

Havia pessoas que não serviam de exemplo pra nada. Tinha o Tim Maia que era um doido. O Tim Maia, eu me lembro que vendo as entrevistas, quando eu vi aquele arquivo que ele enfarta no palco, eu disse assim: “o que esse cara pensou naquele momento? Pode ser que ele tivesse pensado a vida dele”. Então começamos e terminamos o episódio com essa imagem de arquivo.

No caso dos Mamonas, há a interrupção da história de sucesso. O instrumento que os leva para o sucesso é o mesmo que os destrói. A tragédia está em torno do avião. Começamos com o avião. São coisas do roteiro.

Vocês tinham uma preocupação em trazer para uma linguagem mais de cinema esse programa?

Não. Eu acho que o programa tinha um acabamento que era acima da média do acabamento dos produtos da televisão aberta. Mas isso era uma preocupação nossa de realização. Por exemplo: toda vinheta de abertura do programa, os créditos, era feita por uma empresa contratada fora da Rede Globo. Eram os Radiográficos. Esses caras faziam todo o conceito do *design* visual do programa. Era muito diferente do material que um Hans Donner apresentaria para um produto como aquele.

A Rede Globo, com o *Por toda minha vida*, tinha alguma preocupação em competir com programas do mesmo gênero da TV a cabo?

Não tinha competição. Mas a ideia de perseguir a qualidade de realização acreditando na inteligência do telespectador é um desejo que a gente tem há bastante tempo. E o *Por toda minha vida* chegava a dar 30 pontos. Eu diria que o *Por toda minha vida* é o documentário possível dentro de uma televisão aberta. Porque ele tem alguns truques da linguagem da televisão, que é uma linguagem mais hegemônica, que é da telenovela. Então, quando você bota a dramaturgia e você dilui o documentário, que são os depoimentos e o arquivo, você torna mais palatável para o público menos avisado e menos treinado, que não vê BBC, a

entrar naquilo. Tanto que a gente, quando foi indicado para o Emmy, viu que não tinha nenhum programa da América Latina – concorrendo a Programa de Arte – que tivesse o mesmo grau de acabamento que o *Por toda minha vida*. Por isso que, todos os anos que a gente se inscreveu, conseguiu indicação. E eram 30 a 40 programas do mundo inteiro para quatro vagas, e a gente sempre estava lá. Porque o programa tinha um grau de acabamento que era incomum na América Latina e páreo para a TV internacional.

Por que o programa acabou?

Acho que num dado momento, não era um programa barato, tinha um custo acima da média, eu fui fazer outras coisas. Era um programa que a gente tinha que lutar pra que existisse.

Pode voltar numa hora dessas aí se eu bater na porta e falar que quero vender.