



A biografia da tela¹

Debora Cristine Rocha²
PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP

Resumo

Recortadas da vida cotidiana e montadas na vida midiática, as histórias de vida de pessoas anônimas biografam muito mais que seus narradores. Ao serem inseridas nos sistemas de comunicação, elas migram da pequena história do cotidiano para a Grande História do funcionamento das mídias. Assim, na telenovela do horário nobre, a televisão exhibe depoimentos de anônimos que se fundem à ficção da trama, essa é a montagem que transforma a rotina diária em argumento para a persuasão.

Palavras-chave

Histórias de vida; etnografia; televisão; telenovela; montagem

O uso de histórias de vida como material de análise para as ciências humanas tem se difundido amplamente nas últimas décadas, da história oral à etnografia, passando pela psicologia social e pela pedagogia. Contrapondo-se às estatísticas e análises quantitativas de toda espécie, assim como ao objetivismo e ao racionalismo que sustentaram o positivismo científico, essas histórias conquistam espaço nos sistemas de comunicação que passam a exibi-las em diversos formatos. São os *blogs* e sites que cedem espaço a experiências pessoais, filmes, documentários, programas de rádio e quadros televisivos que tencionam contar a vida real.

Mas, se no âmbito das ciências humanas em geral, essas histórias têm sido vistas como fontes de informação que, muitas vezes, suprem lacunas deixadas por outras fontes, o que elas poderiam significar em particular na esfera midiática? Nos sistemas de comunicação, a atenção cada vez maior dada a essas histórias indica a apropriação do *método biográfico*, uma ramificação possível do *método etnográfico*. Nesta apropriação, coloca-se em destaque a subjetividade, a diversidade de experiências, o espaço do vivido que levam à possibilidade de adentrar o cotidiano, a vida privada do indivíduo. Dessa forma, é possível captar algo além do raciocínio que padroniza a experiência e

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas.

² Jornalista, mestre e doutoranda em comunicação social e semiótica pelo PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. E-mail: deborarochoa111@yahoo.com.br.



exclui suas variações, pois as histórias apontam para a diversidade do comportamento humano.

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

O espaço do vivido e o tempo da experiência pessoal são memória, são textos singulares que se expandem na coletividade e constroem um texto chamado *identidade*.

Histórias de vida nada mais são do que fragmentos do cotidiano e supõem o deslocamento da perspectiva macro de análise para o universo do pequeno, diminuto, o mundo do detalhe. São pequenos pedaços do dia-a-dia coletados aqui e ali que demonstram o fortalecimento da necessidade de incorporar múltiplos pontos de vista, romper com o paradigma linear, unívoco, no qual um grande narrador, um único narrador, investido de autoridade inquestionável, determina a forma pela qual deve ocorrer a leitura, a análise do objeto e o lugar do sujeito.

Ao atentar para o espaço do detalhe que reflete o individual, o particular, as ciências humanas abrem uma janela para que as histórias de vida possam ser consideradas evidências tão válidas quanto análises matemáticas e contábeis, gráficos, tabelas, censos, enfim, o levantamento de dados quantitativos de todo tipo. Como tais histórias muitas vezes se apresentam, na historiografia, sob a forma oral, os depoimentos orais passam a ser considerados evidências tão importantes quanto manuscritos, cartas, certidões de casamento e escrituras de propriedades.

Esse enfoque dado ao pequeno, ao espaço microscópico da vida diária e cotidiana que passa a influenciar as ciências humanas e a manifestação midiática como um todo, nasce, na verdade, com a perspectiva etnográfica. É o pensamento etnográfico que se interessa pelo específico, irregular, por diferentes modos e maneiras de vivenciar a rotina; é ele que busca inclusive microcosmos dentro da mesma cultura e efetua uma análise qualitativa do objeto, procurando dimensioná-lo em seu contexto e quebrar a padronização proposta pelos modelos quantitativos de origem positivista. Enquanto método, o chamado método etnográfico propõe procedimentos de coleta de dados além



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

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

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

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

E todo sistema tanto atua num contexto, quanto gera contexto. Na verdade, o sistema de cultura é o próprio contexto no qual estruturas de linguagem transitam e dialogam entre si para tecer textos diversos. Portanto, nenhuma análise que envolva sistemas de cultura pode ser considerada com seriedade sem levar em conta o contexto, no qual tais sistemas atuam, estão imersos, assim como o contexto por eles gerado. Considerar o contexto é, na verdade, uma operação que leva à homologia entre mente e natureza (Bateson, 1986), o que atualiza, na ciência, a idéia da unidade entre os diversos



sistemas culturais construídos pelo ser humano e a biosfera. Seja como for, não há dúvida: o método etnográfico toca a história pessoal, a história de vida do indivíduo, na qual se encontram imersos o cotidiano, os fazeres e saberes do dia-a-dia pelos quais tanto se interessam os etnógrafos. Assim como a festa, a cantiga, o cerimonial, ritos e rituais, a história de vida também se configura como texto da cultura, um texto resultante da experiência singular, reflexo do contexto que o inscreve, imagem da cultura na qual tem lugar.

Desse modo, captar experiências pessoais nos mais diversos campos, da religião à vida familiar, do exercício profissional às atividades de lazer, tanto é material para coleta direta de dados, quanto forma de aproximação no transcorrer da observação participante. Compartilhar histórias de vida aproxima contadores e pesquisadores, muitas vezes até mesmo facilita o acesso desses últimos a zonas culturais preservadas do olhar de estranhos. E tanto como forma de coleta direta de dados, quanto como estratégia de aproximação, o método etnográfico se atualiza em diversos campos do conhecimento, servindo-se para tanto de um outro método, o biográfico, que passa a atuar como uma ramificação possível do modo de trabalho etnográfico. Portanto, na etnografia, o método biográfico passa a comportar-se como o método dentro do método.

Enquanto biografias e memórias, as histórias de vida alimentam essa vertente biográfica da etnografia, uma vertente que lhe confere veracidade, fidedignidade científica de modo que seu método de trabalho pode chegar a ser denominado como *método biográfico-etnográfico*, tal a fusão operada entre os métodos biográfico e etnográfico. Além disso, os relatos pessoais de indivíduos anônimos se transformam em fontes para estudos e pesquisas em diversos campos, áreas contaminadas pelo ponto de vista microscópico inerente à etnografia. É assim que a etnografia dialoga com outras disciplinas e atualiza sua forma de trabalho em outras áreas do conhecimento. Isto ocorre nos sistemas de comunicação da atualidade, caso da televisão, rádio, cinema, Internet, dentre outros. Sistemas nos quais as histórias de vida são tomadas como pormenores, fragmentos da rotina diária recuperados dentre a avassaladora quantidade de informação gerada pela modernidade.

Televisão

Em sistemas de comunicação de massa, como a televisão, as histórias de vida, enquanto pormenores e fragmentos do dia-a-dia passam a servir, por vezes, como

argumentos para um discurso pré-determinado, a elaboração de um conceito, um valor moral. Trata-se da veiculação da idéia feita, do lugar-comum frequentemente empregado pela televisão com vistas à comunicação instantânea, à transmissão de conceitos e valores que não costumam ser questionados, dado o seu convencionalismo, conceitos e valores com os quais o senso comum tende a concordar. É assim que a construção da espacialidade midiática se mistura ao espaço do vivido.

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

Na verdade, a televisão “*Está perfeitamente ajustada às estruturas mentais do público*” (Bourdieu, 1997: 64), ou seja, ao senso comum e não busca nada mais do que preservar tais estruturas, utilizando-se de lugares-comuns para construir uma forma de comunicação rápida, fugaz, essencialmente fática. Uma forma de comunicação que evita despertar o senso crítico, oferecer outros modos de considerar quaisquer questões, uma forma de comunicação que evita a complexidade a todo custo e simplifica a existência humana, expondo-a como uma série de clichês. Eis a comunicação instantânea que tanto visa a economia de tempo, caríssimo na TV, quanto impossibilita aprofundar o raciocínio e transmite conceitos e valores convencionais para evitar a polêmica, a discussão, o debate e reiterar uma espécie de moralismo. Portanto, na televisão, a troca de lugares-comuns não ocorre de forma casual, fortuita, ela é construída cuidadosamente por dispositivos, elementos de montagem.

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



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

Portanto, por um lado, se o método biográfico-etnográfico é atualizado nos sistemas de comunicação, entre os quais está a televisão; por outro, durante o processo de montagem, o método é descaracterizado pelo abandono da premissa de que o fragmento só pode ser avaliado adequadamente em seu contexto originário. Afinal, o fragmento é uma parte de um todo mais amplo, que deve ser considerado em algum momento, ainda que o centro das questões etnográficas seja a particularidade.

Telenovela das nove

Exibida em horário nobre, às 21 horas, na Rede Globo de Televisão, *Páginas da vida* é uma telenovela de Manoel Carlos, escrita por Manoel Carlos e Fausto Galvão, com direção geral de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti. O primeiro capítulo foi ao ar em 10.7.2006 e a exibição do último capítulo está prevista para 2.3.2007. Como telenovela das 21 horas, conta com um elenco de estrelas, entre as quais, Regina Duarte que vive Helena, médica obstetra com 25 anos de profissão que adota a menina Clara, portadora da síndrome de down e personagem de Joana Morcazel.

A trama principal da telenovela se desenvolve justamente nesse núcleo: Nanda, mãe de Clara, encenada por Fernanda Vasconcellos fica grávida de gêmeos na Holanda. Mas, ao retornar para o Brasil, é atropelada e seu parto realizado às pressas pela médica Helena. Seus dois filhos, Clara e Francisco, sobrevivem, mas Nanda não consegue se salvar. É Helena quem informa a mãe de Nanda, Marta, vivida por Lília Cabral sobre o falecimento da filha e apresenta-lhe o diagnóstico de síndrome de down para Clara. Ao falecer, Nanda não mantinha mais contato com Léo, o pai dos gêmeos que desaparece



sem assumir a paternidade das crianças, portanto, os responsáveis legais pelos bebês passam a ser os avós maternos, Marta e Alex, personagem de Marcos Caruso. Porém, em segredo, enquanto o marido Alex se recupera de um enfarte, Marta cede a guarda de Clara para Helena, ela acredita que uma criança com síndrome de down seria um problema em sua vida. Para dissimular a sua atitude, Marta conta ao marido, assim como a amigos e demais familiares que a menina Clara também havia morrido no parto. A trama principal irá se desenvolver com o retorno do arrependido Léo em busca dos filhos.

Páginas da vida, como toda telenovela, conta com inúmeros outros núcleos que aqui e ali assumem o papel principal no capítulo do dia. Esses outros núcleos falam sobre alcoolismo, relacionamentos, família, anorexia e entrelaçam-se de segunda a sábado, porém, com uma peculiaridade: ao final de cada capítulo são exibidos, na seqüência do trabalho dos atores, depoimentos de pessoas anônimas que relatam experiências pessoais. Os depoimentos mostrados abordam os mesmos temas encenados pelos atores, abrindo um diálogo entre a ficção televisiva e a realidade cotidiana. Na verdade, são construídos dentro da telenovela dois espaços que muitas vezes confrontam as atitudes dos personagens e as ações dos entrevistados. O primeiro espaço é dado pela performance dos atores ao interpretarem seus personagens, enquanto o segundo, dedicado aos depoimentos, é gerado pela câmera constantemente fechada em meio primeiro plano e *close-up*, às vezes contando também com o plano médio, mas sempre com a imagem emoldurada no alto e no rodapé da tela por faixas coloridas, cheias de grafismos, um artifício para delimitar o plano do real e o plano da ficção.

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

É, eu casei com 16 anos, tive duas filhas, né? O meu relacionamento durou um certo tempo, eu me separei e refiz minha vida com outro homem. E esse homem tinha três filhas, na qual uma delas tinha síndrome de down. Como é que você pode pegar um problema desse? Só que pra mim, ela não é um problema. Eu era uma mulher muito agitada, ansiosa e com a Letícia, eu tive que parar, andar um pouquinho na marcha a ré pra poder acompanhar o ritmo dela. Quando a Letícia chega numa festinha, algumas mães recolhem seus filhos, isso é muito triste, isso é deprimente, as pessoas ainda pensarem que uma criança porque vim... nós temos cinco dedos na



mão e os cinco são diferentes, então, todos nós somos diferentes e a gente tem que aprender a lidar com essas diferenças.

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

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

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

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

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

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

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

Isso não quer dizer que a intenção dos narradores anônimos, ao conceder suas entrevistas, tenha sido originalmente reprovar essa ou aquela atitude de quem quer que seja. O que realiza a idéia da existência de um modo politicamente correto de proceder diante da situação de ver-se responsável por uma criança especial não é a fala dessas pessoas, pois os narradores apenas relatam experiências pessoais, compartilham situações vivenciadas e pontos de vista. O que condena a atitude de transferir a guarda da criança para outrem é a montagem realizada pela televisão num processo que extrai um pequeno trecho, uma ínfima parte da entrevista total concedida pelo narrador anônimo e cola esse recorte num contexto bem diferente.



Montar para persuadir

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

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

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



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

Portanto, as operações de seleção e combinação não podem ser consideradas aleatórias, mas realizadas de forma planejada. Tais operações correspondem a etapas de feitura, fabricação de idéias em linguagem audiovisual que, em *Páginas da vida*, justapõem duas atitudes, expressões de dois comportamentos possíveis: a atitude da personagem Marta e a atitude da mulher na vida real. O contraste dessas duas atitudes cria um conflito, o julgamento das partes envolvidas e transmite a mensagem de que a ação da personagem é reprovável. Então, ao invés de apenas veicular a performance do ator ou a fala de alguém do povo logo a seguir, o processo de montagem confronta dois modos de encarar a realidade e veicula a opinião de que a atitude tomada pela mulher na vida real é mais desejável do que a solução da personagem.

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

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



Nelly da Conceição

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

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

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

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

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

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



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

Desde então, os depoimentos sobre relacionamentos e sexualidade dão lugar àqueles que se detêm sobre outras edificantes *páginas da vida* dos personagens: histórias que retratam o pai que perde o filho num acidente dois dias depois do Natal, depoimento que vai ao ar no capítulo 23, em 4.8.2006, quando a personagem Nanda, vivida pela atriz Fernanda Vasconcellos, morre após ser atropelada. Da mesma forma, são veiculados os relatos da mãe que perde o filho com Aids no capítulo 34, em 17.8.2006 e da mãe que fala sobre a quimioterapia do filho pequeno e sua cura no capítulo 36, no dia 19.8.2006, assim como o relato do homem que fala sobre alcoolismo no capítulo 43, em 26.8.2006, quando o personagem Bira, interpretado por Eduardo Lago, é encontrado bêbado na rua pela filha Marina, papel da atriz Marjorie Estiano. Daí, ao lado da campanha para combater o preconceito contra a síndrome de down, enredo central da telenovela, surgem outras campanhas como a conscientização sobre os riscos do alcoolismo.

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

A biografia da tela

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

enquanto os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver. Enquanto, nos noticiários, o vetismo político ou farsesco se faz passar por realidade escamoteada pela empobrecida e *dramática* realidade que vivemos –, nas telenovelas, nas dramatizações semanais, é onde se faz possível representar a história (com minúscula) do que acontece, suas misturas de pesadelo com milagres, as hibridações de sua transformação e de seus anacronismos, as ortodoxias de sua modernização e os desvios de sua modernidade. (Martín-Barbero e Rey, 2004: 161, grifo dos autores)

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

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

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

Em *Páginas da vida*, as fronteiras entre o final do capítulo e o início do depoimento são demarcadas por uma vinheta audiovisual. No intervalo entre esses dois



espaços, capítulo e depoimento, soa o início da música *Wave* de Tom Jobim, *Vou te contar...*, com uma disposição de quadros que inclui a última cena do capítulo do dia e as cenas do próximo capítulo. Desse modo, o espaço da ficção e o espaço da realidade também são delimitados visualmente, porém, ainda assim, as fronteiras entre os dois espaços não são claras à recepção que, muitas vezes, termina por realizar uma fusão entre ambos.

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

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

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

É assim que, no contexto televisivo, as histórias de vida, recortadas da vida cotidiana e traduzidas em vida midiática, deixam de biografar seus narradores e passam a biografar a própria TV. Elas migram da pequena história de pessoas anônimas para a Grande História dos mecanismos de funcionamento da televisão. Ao combinar e montar a pequena história no horário nobre da telenovela, a televisão se autobiografa e revela o



modo de pensar e agir dos sistemas de comunicação de massa, sistemas que buscam a persuasão através da montagem o mais atraente possível.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

FOLHA DE SÃO PAULO. *Globo admite que "Páginas da Vida" apela e promete controle*. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62533.shtml>. Acesso em 17.7.2006.

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

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

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

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

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

O FUXICO. *Mulher do polêmico depoimento de Páginas da Vida ganha emprego*. <http://ofuxico.uol.com.br/Materias/Noticias/2006/08/30122.htm>. Acesso em 29.8.2006.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

WATTS, Harris. *On camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. São Paulo: Summus, 1990.