

O grotesco e o melodrama na obra de adaptação do real

Márcia Cristina Pimentel¹

Resumo

Este artigo discute as relações históricas travadas entre grotesco e melodrama, assim como seus entrelaçamentos com os reality shows. Analisa ainda a maneira como os atores se posicionam diante de seus personagens na tradição burlesca, no drama e em atuais representações midiáticas.

Palavras-chave: reality show, grotesco, melodrama, ator, personagem, persona midiática.

Abstract

This article talks about the historical relationships established between grotesque and melodrama, as also their connections with the reality shows. It still analyses the way as the actors place themselves before their characters in the burlesque tradition, in drama and in current media's representations.

1- Introdução

Parece existir, hoje, um razoável consenso de que reality shows como o 'Big Brother' e a 'Casa dos Artistas' pautam-se sobre os mesmos princípios das telenovelas. Isso significa constatar que atores (sujeitos) são transformados em personagens (objetos) de uma construção melodramática que se confunde com o real. Tal constatação nos dá o indicativo do quanto o melodrama pode se prestar ao embaralhamento das categorias 'ator' e 'personagem', 'sujeito' e 'objeto', 'realidade' e 'ficção'. Da mesma forma, referendando a suposição levantada pela afirmativa anterior,

¹ Márcia Cristina Pimentel é jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: marciapimentel@uol.com.br

personagens fictícios do melodrama autoral têm sido confundidos com os respectivos atores que os interpretam, de forma que o apagamento dos limites entre os mundos ‘ficcional’ e ‘real’ parecem mesmo ser uma característica dos atuais folhetins.

Antes de prosseguirmos com o próximo raciocínio, é necessário explicar a nossa definição sobre reality show. Muito embora esta nomenclatura venha sendo relacionada aos programas em que um grupo de indivíduos é confinado, entendemos o reality show como a inserção espetacular de indivíduos (pertencentes ao tempo histórico contemporâneo) em ‘apresentações’ midiáticas. A vida e a sorte material destes indivíduos estão em jogo e dependem exclusivamente de suas performances no espetáculo.

Seja a dona de casa que ganha R\$ 300 mil no ‘Show do Milhão’, seja o calouro que conquista um contrato com alguma empresa da indústria fonográfica no programa ‘Raul Gil’, seja o professor que fatura R\$ 1 milhão no ‘Big Brother’, todos pertencem a este mesmo princípio genérico. Um princípio diferente do jornalismo ‘tradicional’, onde a sorte dos sujeitos representados relaciona-se a uma realidade externa à representação. Muito embora, de nosso mirante, estes três tipos de programa se caracterizem como reality shows, a verdade é que programas como o ‘Show do Milhão’, ou o ‘Raul Gil’, não vêm sendo enquadrados como melodramas, nem novelescos.

Um dos vieses de análise da produção teórica brasileira sobre televisão tem enquadrado a maior parte da programação na categoria do grotesco, onde normalmente têm sido posicionados os programas de auditório. Esta perspectiva de análise se alicerça, principalmente, na percepção crítica de que eles se pautam “por recursos de rebaixamento de padrões” e de redução da “complexidade das mensagens”, com o objetivo de “facilitar a sua assimilação por um público mais amplo” (SODRÉ; PAIVA, 2002: 116).

Já um outro viés de análise reforça a presença do melodrama dentro da programação televisiva, mas enfoca basicamente as telenovelas que tanto sucesso fazem em nosso país e em toda a América Latina. É bom que se diga que o melodrama, aqui, não é visto como um gênero autêntico, mas como um híbrido que “mantém características do modelo originário, agora adaptadas às novas condições” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002: 260).

O fato, contudo, é que grotesco e melodrama aliciam-se em várias perspectivas. Sequer é preciso aprofundar-se tanto nos dois assuntos para perceber isso, quando se assiste aos tipos de programa que aqui classificamos como reality shows. Quem observar o programa de auditório ‘Raul Gil’, por exemplo, não demorará muito para detectar a melodramaticidade das lágrimas do apresentador, de alguns jurados, de vários candidatos e do público. No ‘Big Brother’, a simbolização e a redução das diversas condições humanas que ali se apresentam – personificadas em categorias de vilões ou de super-heróis - facilitam a assimilação da trama e dos personagens pelo público. A produção do programa creditou, inclusive, a esta ‘facilitação’ (transformação dos atores em personagens de desenho animado) um dos motivos que contribuiu para o grande sucesso de audiência da quinta edição, conforme várias matérias que pipocaram nas mídias.

Além das considerações que fizemos no parágrafo acima, a definição que demos de reality show coloca programas de auditório como o ‘Raul Gil’ e o reconhecidamente folhetinesco ‘Big Brother’ dentro de ao menos mais uma perspectiva comum. Afinal, um e outro se fundam no princípio do jogo competitivo, onde suas regras criam uma ‘realidade própria’ e espetacular a partir da qual seus protagonistas – os atores-personagens – serão julgados. Essa característica dos dois programas, aliás, se alinha com um lógica dorsal e estruturante do drama: “o drama não é representação; ele se apresenta a si mesmo” (COSTA, 1998: 58).

Peguemos, então, as pistas contidas no manifesto ‘Do grotesco e do sublime’, escrito por Victor Hugo, em 1827, em defesa da estética dramática. Retrocedamos aos primórdios deste ‘casamento’, na busca de encontrar caminhos que nos ajudem a melhor desvendar a lógica de tais manifestações midiáticas: os reality shows.

2 - O enlace original

O melodrama, segundo Brooks, teria surgido por volta de 1780 e partido da pantomima dramatizada com o auxílio de uma melodia (1995: xvi). No mundo literário, contudo, o melodrama começou se esboçar algumas décadas antes. Os romances de Richardson, que instauravam tensões e atenções a partir das questões emotivas e

ordinárias da vida cotidiana, são compreendidos como os precursores do gênero (id.: 13).

O fato é que o romance e o melodrama se constituíram como espaços de articulação e discussão dos novos padrões morais e comportamentais que emergiam na época, padrões até então ditados pela ordem transcendente. Tais espaços abertos por esta nova literatura e dramaticidade mereceram, inclusive, atenção especial do iluminista Diderot. Afinal, a iminente ruptura entre estado e igreja apontava para a necessidade de novos espaços de articulação da moral, que não o religioso.

Diderot propôs, inclusive, uma reforma canônica nas representações teatrais, sugerindo que se criasse o ‘drama moderno’. Inspirado nas transformações que já vinham ocorrendo no mundo literário e teatral, este drama (1) deveria ser concebido a partir da catarse e da purificação das paixões, mas agora não apenas a partir da teoria aristotélica, ou seja, da catarse trágica, do pathos violento. Os novos gêneros deveriam ser capazes de provocar um efeito de “enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude” (ZUZUKI, 2001: 37).

O ‘drama moderno’ abria, na verdade, espaço para que a burguesia e os estratos sociais emergentes pudessem ser retratados já que, até então, a tragédia clássica só representava os nobres e a comédia a Molière só tratava os burgueses como objetos do riso e do ridículo (COSTA, 1998: 61). Ou seja, o drama abriu as portas para que tais estratos emergentes pudessem também se apropriar dos “exemplos edificantes da virtude”, em meio a uma realidade que também colocava em crise a ordem moral do Antigo Regime.

O drama, como lembra Brooks, já nasceu sob a forma de melodrama (1995: 13). Enfocando discussões e visões de mundo da nova ordem que emergia, o novo gênero, segundo o mesmo autor, floresceu em meio a grandes e amplas audiências e diversas classes sociais (id.: x, xvi). Contudo, foi Victor Hugo, em seu manifesto de 1827 – portanto já no novo cenário instaurado a partir da Revolução Francesa –, quem selou a articulação dos mundos oficial e culto – o qual ele pertencia – com o popular.

Ao escancarar as portas da ‘musa da arte’ para o grotesco – o burlesco, que tanto caracterizava a cultura de amplas camadas da população –, o manifesto contribuiu decisiva e definitivamente para a derrocada da estética clássica, assim como também de

outras manifestações da tradição oral. É como se o manifesto desvendasse uma lógica que permitia consolidar uma nova ordem simbólica.

A verdade é que, depois do manifesto de Hugo, a dramaturgia mudou, o mundo teatral se transformou. Neste sentido, interessa-nos ver o manifesto não só na sua premissa de sublimação do grotesco, mas também na sua proclamação em prol do drama, consolidando-o como ‘poesia emergente e condizente com os tempos modernos’. Poética que sustentará estreitos laços com a construção do individualismo e que - posteriormente, já com algumas feições transformadas - estabelecerá também vínculos estruturais com a cultura de massas. Para Brooks, a permanência do melodrama, por mais de dois séculos, se deve à sua capacidade de operar as vastas maneiras e opções de ser em tempos de individualismo e de crença não-transcendente (1995: xvii).

2.1 - Aproximações e divisas

É importantíssimo que se observe que a maneira como Hugo operou o grotesco em sua obra carrega largas diferenças formais em relação à tradição burlesca. Aqui, as máscaras eram claras e assumiam tipos genéricos que mais continham uma crítica e um traço sociais do que um desenho psicológico individualizado. Os traços dos personagens burlescos sempre foram bem delineados formalmente e nitidamente distintos do ator.

Já o drama se sedimenta sobre uma tendência psicologizante, que, pouco a pouco, vai subtraindo os aspectos formais do personagem em nome de uma pessoa. Não se pode esquecer que a tradição literária que surge a partir do movimento romântico “constrói-se em torno do núcleo-personagem ao qual se atribui as características e os comportamentos de um indivíduo comum”, assimilando o “personagem a uma pessoa, e todas a um modelo implícito reconhecido por nós” (RYNGAERT: 1996: 127/8). Dessa forma, o (melo)drama emerge como ‘poesia’ intimamente coadunada com as crenças históricas que vão deslocando a máscara dos personagens para o rosto do ator, processo que tão bem descreve Sennett em ‘As tiranias da intimidade’.

Em função das distintas possibilidades e facetas que foi assumindo no decorrer do processo histórico, Brooks prefere, inclusive, compreender o melodrama contemporâneo como “modo melodramático”, ou de “excesso”, ou de “concepção”, ou ainda “de imaginação” (2). Isto porque sua dimensão extrapola o conceito de gênero, questão, aliás, preconizada pelo próprio Hugo que se colocava inteiramente contra as amarras teóricas e as regras canônicas (2002: 57). O “modo melodramático” funciona, assim, como uma espécie de lógica de operação temporal e simbólica que atravessa inúmeras manifestações culturais.

As diretrizes e chaves dessa lógica parecem-nos alinhavadas no manifesto hugoliano. Um dos seus aspectos dorsais está no entrelaçamento entre drama, sublime e o grotesco, este proclamado como “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (2002: 31). Ao contrário do belo, “que tem somente um tipo”, o feio é definido por Hugo como “um grande conjunto que se harmoniza, não só com o homem, mas com toda a criação” (id.: 33). O grotesco se eleva, assim, à categoria de “suprema beleza do drama” (id.:45) e se torna sublime porque é natural e integra a razão do criador. A natureza é dual, é terra e céu. O homem é duplo, é corpo e alma, é carnal e etéreo. E como “o caráter do drama é o real”, não cabe a ele ratificar Deus, criador da natureza (id.: 41/3).

Por trás desta dualidade instaura-se, na verdade, uma metafísica que permite articular valores ao corpo e à alma, à matéria e ao espírito, em uma esfera simbólica que já não pode mais ser encabeçada pela estética clássica, pela tradição, pela ordem transcendente. O grotesco Triboulet (*Le Roi s’amuse*), por exemplo, apesar de sua horrenda deformidade física, era portador do mais puro e sublime amor paternal, ao contrário da rainha Lucrecia Bórgia (*Lucrece Borgia*), que, a despeito de sua beleza, riqueza e superioridade de classe, possuía uma monstruosa e deplorável deformidade moral.

A lógica dessa dualidade permitiu, assim, aos indivíduos e camadas sociais antes condenados à feiúra, a apropriação do belo e da virtude pelo julgamento moral. Da mesma maneira, e pelas mesmas operações de julgamento, os lindos e poderosos podiam ser atirados ao vício. Na verdade, a articulação da dualidade entre grotesco e sublime permite que os valores possam ser operados de forma flutuante, móvel. O belo ou o feio pode até estar na pura forma, só que não apenas nela. Deve-se também

apreciar os valores sentimentais, afetivos, espirituais, morais e políticos que estão por trás da forma.

Não seria por esta lógica, que poderíamos, por exemplo, compreender o sucesso de personas como o Ratinho? Ele pode até posicionar-se como inculto, ou ‘casca grossa’, mas, em contraponto, aos olhos de muitos (e aos dele mesmo), é um defensor, um aliado do povo humilde. Tal como o apresentador Raul Gil que, a despeito do pouco estudo, da feiúra física e da origem humilde, se apresenta como um homem bom e sensível, vitorioso, protetor dos talentosos que sonham em ser estrelas.

No processo histórico, o enobrecimento do grotesco e a dualidade inerente à sua sublimação propiciaram, de forma decisiva, que o mundo oficial e culto estabelecesse um pacto com o popular, com o universo burlesco, ainda que este não assimilasse de imediato a lógica melodramática de construção da narrativa e dos personagens. O pacto, contudo, permitiu a consolidação de vários estados nacionais, inclusive o nosso, na primeira metade do século XX, onde o rádio teve função preponderante no intento de construção da chamada ‘cultura nacional’. Basta ver sua programação que absorvia e elevava duplas como Jararaca e Ratinho, com seu repertório dos universos sertanejo e circense; comediantes da tradição do circo de ponta de rua, com suas galerias de personagens típicos da comédia dell’arte; músicos e cantores populares e eruditos; além de dramaturgos e atores que escreviam e atuavam nas melodramáticas novelas radiofônicas; etc.

3 – Máscaras naturalizadas

É visível como a maneira de se conceber o ser pela ótica dramática foi penetrando nos territórios que outrora pertenciam à tradição burlesca. Nos antigos programas de auditório, por exemplo, os membros do júri costumavam representar personagens-tipo, ao estilo da tradição farsesca e da commédia dell’arte, tal como Pedro de Lara, que sempre interpretou ‘O Moralista’, ou Márcia de Windsor, que interpretava ‘A Boazinha’, ou Décio Pitinini, ‘O Crítico’.

Ainda que o aprofundamento das percepções e crenças históricas associadas ao individualismo pudesse, efetivamente, já confundir o personagem ‘O Moralista’ com o ator que o interpretava, o fato é que Pedro de Lara sempre agia e opinava conforme a lógica do tipo. Por mais que uma caloura pudesse ter sido impecável em sua interpretação, ela ganhava zero, ou outra nota baixíssima, caso se apresentasse de minissaia, ou qualquer outro figurino que o personagem classificasse como “indecente”. Da mesma forma, por mais que o calouro desafinasse, ‘A Boazinha’ achava a interpretação uma maravilha e dava nota dez.

Já no atual quadro de calouros do programa ‘Raul Gil’, os jurados não mais se representam como tipos, se apresentam como pessoas, como individualidades. Até mesmo Rafaelzinho, jurado fixo do programa nos idos de 2001, ainda que fosse anão – o que poderia ser uma componente burlesca -, se comportava e opinava a partir de sua suposta personalidade natural que, a princípio, não estava comprometida com nenhum tipo social. Ou seja, ele não interpretava um ‘outro’. Teoricamente, comportava-se a partir de sua própria personalidade e opinião individuais e não a partir de um personagem-tipo. O mesmo acontece em relação aos demais jurados do programa, incluindo José Messias que, hoje, apresenta a si próprio, embora outrora, também como membro de júri, já tivesse se representado como ‘O Implacável’.

No programa de calouros que Sílvio Santos tem apresentado em 2005, as duas maneiras de conceber o ser parecem conviver. Pedro de Lara continua representando-se como tipo, embora as opiniões que emita não tenham mais muito compromisso com o personagem e sim com ele, o ator. Décio Pitinini também vacila entre a representação e a apresentação de si, enquanto as demais juradas apenas se apresentam.

É interessante, contudo, observar que a apresentação do próprio ‘eu’ não impede que os atores, os sujeitos, sejam transformados em personagens-tipo, ou mesmo em alegorias cuja imagem se associa a padrões quase sempre estéticos e/ou morais. O ex-calouro Robinson Monteiro, um dos maiores heróis que o programa Raul Gil já produziu, foi simbolizado como ‘Anjo’ pelo público e pelo programa, transformando-se numa espécie de alegoria naturalizada, de ser sublime que encarnava apenas as virtudes e as forças do bem. O médico Rogério, significado como ‘O Inacreditável Dr.Gê’, transformou-se no grande vilão da trama do Big Brother 5, uma espécie de ‘Kid Vigarista’, símbolo da trapaça, da moral que busca a vitória a qualquer preço, custe o

que custar. Configurava-se como uma espécie de Nazaré (Senhora do Destino) de calças, já que ambos atraíam para si os vícios e as forças do mal.

Com os desígnios do tipo, ou da alegoria, colados ao ‘eu’ dos atores, o que é simbólico se embaralha, inevitavelmente, com a realidade praxica e material. Os personagens da narrativa midiática se destituem do caráter de ficcionalidade, apagando os limites entre objeto e sujeito, o ‘outro’ e o ‘eu’. Personagem e ator fundem-se no papel que exercem, na instância que caberia a alguma máscara.

É bom observar que a tipificação ou alegorização dos atores passa pela conversação (3) que eles estabelecem com o público, ainda que esta possa ocorrer apenas no plano do imaginário. Desta forma, as construções do público (assim como as das mídias) vão se colocando ao ‘eu’ do ator, sobrecarregando sua personalidade com o peso do imaginário. Não é à toa que inúmeros atores reclamam da maneira como o público os rotula. ‘O Inacreditável Dr. Gê’ colou no ‘eu’ do médico Rogério. Ator e personagem se fundiram numa máscara-rostos, a qual chamamos de ‘persona midiática’ (4).

Dessa forma, o peso do imaginário sobre os indivíduos que se expõem midiaticamente é imenso, o que inevitavelmente acontece com os participantes de reality shows, e, rotineiramente, com cantores e apresentadores de programa. Muito embora a lógica do drama trabalhe em prol da identificação ator-personagem (5), os atores profissionais, por encarnarem personagens mais bem delimitados no plano da ficção, têm mais chances de resguardar seu núcleo individual. A não ser que efetivamente se identifiquem com seus personagens, ou coloquem o seu mundo íntimo e pessoal à disposição do espetáculo midiático, transformando-se em personagem dele.

4. Um novo tempo

O golpe fatal de Hugo à estética clássica não se deu apenas pela decretação de que a “tinta dramática” encontrava-se na “mescla do grotesco com sublime” (2002: 41). Mas também no seu ataque à regra e à forma de construção do tempo da tragédia que se fazia então. Aliás, este ataque respingava também nas poesias da tradição popular, muito embora o universo clássico fosse o seu alvo explícito (no manifesto, sua discussão era dirigida ao mundo culto).

“Os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos” (id: 37). Hugo queria dizer com isso que o projeto dramático se fundava numa concepção espaço-temporal em que as ações não deveriam mais ser contadas em férulas, e sim mostradas, para revelar o que acontece nos lugares íntimos ou de conspirações. As narrações e descrições deveriam ser substituídas por cenas a se desencadearem como no real (id.: 46/7). Ou seja, a ação do drama não deve ser narrada em tempo passado e, sim, acontecer no presente, no mesmo fluxo temporal que compõe a maior parte das atividades cotidianas, tempo que Pomian conceitua como “psicológico” (1984: 221). Desta forma, o projeto (melo)dramático também atingia a ‘arte de narrar e contar histórias’, enraizada na tradição oral e na experiência praxica, pontos que se constituíam como o verdadeiro “patrimônio da poesia épica”, segundo Benjamin (1993: 201).

No drama, o passado e a tradição são interditos, ou melhor, não podem jamais se constituir como algo que pese na caminhada do herói rumo aos seus objetivos. Da mesma maneira, a realidade material também não pode servir como limite ao exercício da liberdade e da criatividade. Nesse sentido, é necessário reconhecer as contribuições dos idealistas alemães, cujas receitas de drama rezavam que as classes menos favorecidas, que viviam sob “relações épicas”, ou seja, sob a pressão de condições injustas e reguladas por costumes de seu círculo, não eram apropriadas a produzir heróis dramáticos. Isso porque a pressão da realidade e a força da tradição não tornavam tais classes capazes de se transporem para o “discurso criativo” da maneira como o drama almejava (6).

Como se pode constatar o drama não tem exatamente compromisso com a representação da realidade da vida, mas sim com a apresentação de uma ‘realidade’ que permita a construção do “discurso criativo”. Ou seja, que permita que a vontade do herói se cumpra, que o bem vença o mal, que o melhor se sobreponha ao pior, sem que isso pareça inverossímil. Esta ‘realidade própria’, com regras próprias, comporta, assim, o exercício amplo da subjetividade, a realização da vontade e a operação de escalas de valores consoante as diversas maneiras e opções de ser e querer.

Pode-se compreender, assim, como o modo melodramático é estreitamente coadunado não só com o tempo gerúndio – o presente engendrando o futuro -, mas também com a construção de uma telerrealidade, de uma ‘realidade’ espetacular, que pode ser tanto ficcional como reality. Afinal, seus estatutos pressupõem a apresentação

de lugares e seres que, embora se refiram à realidade, mais têm compromisso com uma ‘realidade própria’ - capaz de viabilizar os valores que se almeja operar - que com a verdade da vida e do mundo.

Assim, o Rio de Janeiro e a Baixada Fluminense podem ser apresentados como dignas alegorias. Basta esquecer a realidade da opressão, da pobreza e das centenas de favelas e bairros deteriorados, e tudo o mais que não permita a construção do “discurso criativo”. Basta esquecer as mazelas da sobrevivência e glamourizar, elevar, sublimar os camelôs e o subemprego, ou o que mais se desejar. E como a ‘realidade própria’ do “discurso criativo” tem que ser verossímil à vida e precisa convencer que é ‘real’, melhor ainda que a atriz da novela não represente a ‘Bela’, mas que se apresente como a própria ‘Bela’, vivendo a personagem tanto na ficção como na realidade histórica. O Big Brother pode até interditar a realidade da vida - aquela extramuros à casa de confinamento - para criar a sua própria realidade, o reality, a partir do qual se constituirá a experiência praxica, o que efetivamente o faz confundir-se com a realidade histórica.

O reality nos parece, assim, uma espécie de radicalização da ‘realidade criativa’ do (melo)drama. Uma construção quase perfeita da realidade que se idealiza, que tanto pode servir para produzir a estratégia almejada pelo espetáculo, como também pode se constituir como um ponto de fuga da realidade não-ideal, a histórica, onde vivemos fisicamente e pagamos as nossas contas. Enquanto estratégia de espetáculo, a construção do reality tem propiciado, inclusive, novas possibilidades de folhetim.

O jornalismo especializado em fofocas e fuxicos, por exemplo, cujo foco atém-se à exposição da vida privada e do cotidiano das celebridades (ou candidatos a) vem se configurando como uma espécie de ‘reality folhetim’ que nos permite acompanhar a ‘novela real’ da vida de cada estrela, capítulo a capítulo, tal como ‘O nascimento de Sacha’, ‘O casamento de Ronaldinho’, ‘As loucuras de Britney Spears’, etc. Sua construção enquanto folhetim-realidade ultrapassa, contudo, a abordagem da subjetividade contada em capítulos.

Tendo em vista que esse jornalismo dá visibilidade aos ‘personagens reais’ que são enfocados, tem-se observado - por parte dos que almejam virar tais personagens, ou lucram com a fabricação deles - o forjamento de uma ‘realidade própria’. Fundam realities através da construção de ‘fatos’, festas, cenas e cenários que suscitam o interesse desse tipo de imprensa, de forma que o jornalismo atual não se constrói mais

apenas pela observação e relato da realidade histórica, mas também do próprio reality, estrategicamente construído para fins de comunicação.

Em ‘Cidade dos Artistas’, Sodré e Paiva descreveram e analisaram inúmeras experiências de forjamento do real. Este se torna, assim, uma espécie de ‘obra adaptada’ a partir de cada interesse, constituindo-se como um ponto de fuga da realidade histórica, aquela que não se tem interesse em desvendar, ou revelar ou manter contato.

Na verdade, por trás do reality e dos ‘personagens-reais’, parece se consolidar uma ótica que constrói o indivíduo enquanto mercadoria simbólica. Depreende-se daí que não se trata mais de alienar a força de trabalho, mas o próprio ser. Ou seja, o apagamento dos limites entre realidade e ficção parece estar atingindo também a delimitação entre o sujeito e o objeto do trabalho.

5. Tendências

O sucesso e o crescimento cada vez maior dos shows e do jornalismo de realities vêm acompanhados de uma nova verdade: a de que existe hipótese de ‘redenção’ econômica para o pobre. Qualquer Maria da Graça pode virar ‘Rainha’. Qualquer Ronaldo pode virar ‘Fenômeno’. Esta possibilidade redentora vem da capacidade individual de se projetar enquanto símbolo – pode até ser do esporte, da medicina, ou qualquer outro campo.

A simbolização do indivíduo – e é bom lembrar que a simbolização do ser é uma característica primordial das construções melodramáticas - só se torna possível através do marketing permanente de si mesmo e de estratégias de comunicação que exponham o mundo que envolve o ‘eu’: o novo namoro, o casamento, a gravidez, a briga, a separação, a cirurgia plástica, etc. Ou seja, a redenção surge da capacidade individual de se transformar em ‘persona midiática’, numa máscara que agregue significados simbólicos ao rosto, ao corpo.

Construir um personagem é construir um objeto, é trabalho. A questão é que o trabalho de construção do ‘eu-personagem’ está na capacitação de simbolizar a si próprio e não a um ‘outro’, um ser fictício, como normalmente faz o ator profissional. Na construção do ‘eu-personagem’, apaga-se a percepção que distingue o sujeito do

objeto, de maneira que subjetivo e objetivo se diluem. A partir do momento que se fixa uma imagem ao ‘eu-personagem’, o conhecimento objetivo que exige a realização de determinada tarefa confunde-se a simbologia que se agrega ao ‘eu’. Tanto que, nos dias de hoje, muito mais bem pago que aquele que tenta agregar valor ao seu trabalho objetivo, através do aprofundamento do conhecimento acerca de determinada matéria, é aquele que agrega valor a si mesmo.

Para dar a bandeirada final em um grande prêmio de fórmula 1 - tarefa que poderia ser realizada por qualquer um, já que só exige um mínimo de capacidade motora -, Gisele Bündchen cobrou muito mais do que um doutor ganha em um ano ou dois anos de trabalho acadêmico e investigação da realidade, ainda que o resultado de tal pesquisa tenha custado, no mínimo, 25 anos de formação. Da mesma maneira, Jean e Grazieli, vencedor e vice do ‘Big Brother 5’, vinham cobrando entre R\$ 10 a 12 mil para irem a festas como ‘convidados vip’, pois suas simples presenças ajudavam a construir o reality planejado pelos promotores do evento.

Desta forma, o que se vende não é exatamente a força de trabalho é o ‘eu-personagem’, é o ‘eu-objeto’. O ‘eu’ é a própria mercadoria. E a hipótese de que estejam ocorrendo transformações no campo do trabalho e da produção se reforça quando da observação da própria história dos reality shows.

Nos reality shows de geração antiga, comandados pelos apresentadores mais velhos, como Sílvio Santos e Raul Gil, o sucesso era, ou ainda é – afinal, eles continuam existindo - mediado por alguma suposta eficiência ou habilidade mínima acerca de algo objetivo. Na década de 1960, Jota Silvestre, por exemplo, fabricava personagens como ‘A Noivinha da Pavuna’, sabatinando o afinco e a capacidade da candidata ao prêmio em decorar sobre determinada matéria. Algo parecido faz o ‘Show do Milhão’ e outros programas congêneres, embora os temas das perguntas tenham migrado. Se antes se perguntava preponderantemente sobre personagens históricos, hoje, a tendência é a de se fazer perguntas sobre personagens midiáticos.

Até mesmo nos shows de calouros, supõe-se que o aspirante a estrela deva ter um mínimo de afinação, capacitação vocal e preparo técnico. Porém, reality shows como o ‘Big Brother’ ou a ‘Casa dos Artistas’ estão longe de prestigiar qualquer forma de saber objetivo, sequer o mais superficial deles: o decorativo.

O que está em foco nestes reality shows é a capacidade do indivíduo de expor o seu 'eu', de maneira a suscitar o interesse, ou a adesão do público em torno de si. O que vale é promover valorações, é trazer o foco para si, é saber jogar com a subjetividade do outro no processo de sociabilização. Não importa tanto ter competência sobre algo objetivo, e sim agregar e manipular valores que sirvam a uma simbolização favorável de si, ao menos por uma fatia razoável de público. Afinal, a grande meta é se transformar em persona midiática, é ser ator-personagem da vida concebida enquanto espetáculo.

Notas:

(1) Embora muitos autores usem o termo 'drama' de forma genérica, quase como sinônimo de peça teatral séria, o primeiro registro da palavra aparece apenas em 1762 no Dicionário da Academia Francesa, conforme registra Costa (1998: 59). Tal fato, dentre outros que veremos adiante, leva vários autores a compreenderem o drama como representação que carrega as particularidades da nova ordem que surge a partir do Antigo Regime.

(2) Para Peter Brooks, o melodrama é uma forma que se ajusta à era pós-sagrada; sua característica de polarização e hiperdramatização de forças em conflito representa a necessidade de localizar, tornar evidente, legível e operativa as vastas maneiras e escolhas de ser dentro de um sistema de crença não-transcendente. Por este fato, "por mais sofisticados que tenhamos nos tornado, o apelo do melodramático permanece um fato central de nossa cultura". Para ele, o melodrama atravessa a contemporaneidade. E não necessariamente como um gênero em si, mas como um "modo melodramático", um "modo de imaginação", "de excesso" ou "de concepção" (1995.: xvii).

(3) Segundo Aristóteles, a empatia era produzida tanto pelo processo de catarse (ocorrido no plano do pathos) como também de 'dianóia', uma espécie de conversação estabelecida entre o 'pensamento' da personagem e o 'pensamento' do espectador que ocorre no plano do ethos. (in BOAL, 1974: 109).

(4) Persona, palavra latina que pode designar tanto máscara como pessoa. O conceito 'persona-midiática' foi proposto por Luís Carlos Lopes em 'O culto às mídias'.

(5) Conforme Costa, através de relações de identificação, o drama deve fazer coincidir todas as vontades: a do autor, a do ator, a do personagem e a do público (1998: 65).

(6) Segundo Costa, o manual de Gustav Freytag, escrito na segunda metade do século XIX, se empenhava para que a Alemanha produzisse obras-primas dramáticas. Para ele, era indispensável que o herói do teatro moderno participasse em larga medida da cultura da época, pois só assim ele teria “liberdade de pensamento e de vontade”. É por isso que, “em nome desta liberdade”, as classes sociais que ainda permaneciam “sob as relações épicas”, cuja vida era “especialmente regulada pelos costumes de seu círculo”, classes que ainda viviam “sob a pressão de circunstâncias injustas”; enfim, tais classes, na medida em que não eram “particularmente capazes de transpor, de maneira criativa, seus pensamentos e emoções para o discurso”, não eram “qualificadas para produzir heróis de drama”, por mais poderosas que fossem “as paixões que moviam sua natureza...”. Ou seja, para Freytag, como “a arte não é irmã da caridade”, um herói dramático não pode nem ser limitado pelos interditos da tradição, nem pelas circunstâncias materiais. (1998: 64/5).

FONTES BIBLIOGRÁFICAS:

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política. 6ª.Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

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

COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOPES, Luís Carlos. Culto às mídias. São Carlos: EdUFSCar, 2004.

LOPES, M. Immacolata Vassalo; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. Vivendo com a telenovela. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

POMIAN, Krzysztof, L'orde du temps. Paris: Gallimard, 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público. As tiranias da intimidade. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SODRÉ, Muniz ; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

_____. Cidade dos artistas. Rio de Janeiro: MAUAD, 2004.