

Narrativas midiáticas no mundo contemporâneo

Entrevista com Milly Buonanno

Milly Buonanno é professora de Estudos de Televisão na La Sapienza Universidade de Roma. Ela é fundadora e diretora do *Observatório de Drama da TV Italiana* e líder do programa de investigação GEMMA, sobre gênero e mídia. Sua linha de pesquisa inclui teoria e história da televisão, drama televisivo, estudos de mídia feministas e jornalismo. Ela é autora e editora de mais de cinquenta livros e sua obra foi traduzida para vários idiomas, como inglês, francês, espanhol e português. Publicações recentes são as monografias *Italian TV Drama and Beyond: stories from the soil, stories from the sea* (2012) e *The Age of Television: experiences and theories* (2008), ambos publicados pela Intelecto. Ela é coeditora do *Sage Handbook of Television Studies* (2014). Aqui a pesquisadora compartilha seu conhecimento sobre esses vários campos, culminando com uma discussão sobre o elo comum entre eles: as narrativas.

Entrevista realizada por Monica Martinez

Programa de mestrado em comunicação e cultura da universidade de Sorocaba (UNISO). São Paulo. SP. Brasil.
Contato com a autora: monica.martinez@prof.uniso.br

Tríade: A senhora é uma das pioneiras, entre os sociólogos italianos, nos estudos das narrativas televisivas. Neste campo, talvez mais do que qualquer outro, é possível acompanhar a evolução da mistura, por vezes, fusão, dos gêneros do entretenimento e da notícia. A linha entre realidade e ficção parece ser cada vez mais tênue. Como a senhora vê este fenômeno?

Milly Buonanno: A distinção entre ficção e não ficção está presente em toda a teorização sobre narratividade, de Aristóteles a Genette e Ricoeur. Não obstante tal dicotomia possa desagradar não somente aqueles que corretamente criticam o postulado de uma oposição polar entre fato e ficção, mas também os muitos que, de modo mais radical, asseveram que não se pode decidir entre uma coisa e outra ou que agora existe uma total confluência pós-moderna de fato e ficção. Contudo, não se pode evitar a distinção ao se reconhecer a natureza especial e o *modus operandi* singular da imaginação narrativa. Pode-se expressar essa dicotomia (a qual, de modo algum é irreconciliável) em vários termos; mas em qualquer caso estamos lidando com a diferença entre o verdadeiro e o plausível, o real e o possível. Sem dúvida, há cruzamentos, interseções e frequentes apropriações em múltiplas formas entre as duas categorias: dramaturgia televisiva histórica e reportagem dramatizada de notícias, biografias romanceadas, reconstruções históricas semelhantes a grandes romances,

drama documentário, não-ficção criativa e muito mais. No entanto, por mais que essas combinações demonstrem que fato e ficção possam encontrar-se em vários graus de aproximação ao longo de uma série contínua, um traço perceptível da diferença original sempre residirá nas distintas ‘reivindicações da verdade’, na diferente natureza das evidências que uma história requer em apoio à sua veracidade. Para uma narrativa factual ou histórica, a ‘reivindicação de verdade’ inevitavelmente envolverá a realidade empírica: onde ocorreram os eventos narrados, onde os personagens apresentados efetivamente moravam. A veracidade ou falsidade da história é medida em relação a este ponto de referência externo, o qual é implicitamente (ou, às vezes explicitamente) invocado, tanto pelo texto quanto pelos leitores ou espectadores, em todos aqueles casos em que há um entrelaçamento de história ou notícia e ficção na narrativa. Isto não se aplica à ficção, que é livre dos grilhões de natureza referencial, embora não do rigoroso condicionamento da verossimilhança. A credibilidade de *Guerra e Paz* não jaz na verdade histórica das Guerras Napoleônicas; tampouco se considera que o livro seja inverídico por não mostrar ou aludir a qualquer prova documental da existência de Natasha Rostova e Pierre Bezuchov. Ele é verdadeiro porque é plausível no mais alto grau, em consonância com a própria ordem da realidade simbólica e imaginada; de alguma forma, isto incorpora e subjuga o elemento histórico-factual à intenção primária da narrativa que, sem dúvida, continua sendo a narração da realidade possível. Pode-se protestar que a tendência moderna de fundir fato e ficção vai bem além dos limites de um romance histórico do século dezenove. Contudo, não há necessidade de se aceitar sem questionar a retórica pós-moderna e as estratégias promocionais que enfatizam práticas supostamente inauditas de hibridização entre formas culturais, que são e permanecem distintas e ainda abertas ao entrelaçamento e influência mútuos.

Tríade: No caso da Itália, é impossível não lembrar as propostas de Ítalo Calvino, as quais parecem servir tanto à ficção quanto ao jornalismo. O que a senhora pensa de suas propostas?

MB: Dentre as seis propostas de Calvino (à época) para o próximo milênio, minha favorita é definitivamente a visibilidade porque nesta palestra, tomando a sugestão de um terceto de Dante, Calvino nos oferece reflexões filosóficas profundas sobre a imaginação, que ele define tanto como meio de obter conhecimento quanto como um repertório do que não existe, mas podia haver existido. Ele é um escritor e formula magistralmente sobre a fonte de

inspiração das narrativas. Algumas propostas, tais como exatidão, ajustam-se melhor ao jornalismo; a multiplicidade, que se refere ao esforço de apreender e traduzir a complexidade da experiência humana e dos eventos do mundo, em princípio pode servir tanto à ficção quanto ao jornalismo, mas deve ser levada em consideração especialmente por este último. Na verdade, o jornalismo contemporâneo tem se provado amplamente inadequado para responder às crescentes complexidades e meandros arriscados do mundo em que vivemos, e estou convicta de que a rápida proliferação de novos portais noticiosos e redes sociais online está causando mais mal do que bem quanto a este ponto específico. Finalmente, tenho que admitir que acho difícil concordar com a virtude da rapidez. A ênfase no imediatismo e na aceleração tem sido uma característica peculiar do pensamento moderno, e tem sido acentuada em tempos recentes, em paralelo à incorporação de tecnologias digitais em nossa rotina diária. Talvez a proposta de desafiar – em vez de apoiar – a não questionada cultura da velocidade atual deva ser mais apropriada para o presente milênio.

Tríade: Como uma das pioneiras italianas da perspectiva de gênero nos estudos sociocomunicacionais, como a senhora avalia a questão “mulheres e mídia”? O jornalismo está procedendo a boas coberturas deste assunto, tão complexo *per se*? Ou a crise que o jornalismo sofre desde o surgimento da internet, com a conseqüente redução das reportagens aprofundadas, está resultando em coberturas rasas e simplistas, que não dão conta de relatar o fenômeno? Da mesma forma, os acadêmicos do mundo estão produzindo pesquisas relevantes ou apenas fazendo *fast science*, isto é, produzindo artigos para serem apresentados em eventos e publicados em revistas científicas?

MB: Em 2010, implantei em meu departamento um programa de pesquisa que nomeei GEMMA, um acrônimo para “GEndeR and Media MATter”(Gênero e Mídia importam). O GEMMA declara abertamente minha posição em relação à importância crucial que se deve atribuir à tríade gênero e mídia. De fato, a relação entre os dois componentes da tríade talvez nunca tenha sido tão desafiante e complicada quanto no cenário contemporâneo, que se caracteriza pela dramática mudança na paisagem midiática e pela redefinição das fronteiras, bem como a pluralidade de identidades de gênero. Vive-se, como nunca antes, em um mundo midiático supersaturado, tributário da crescente proliferação e interconexão de tecnologias e formas culturais de comunicação. Esta situação pode não necessariamente implicar, por si mesma, uma intensificação generalizada do alcance das mídias em nossas vidas, mas cria

condições a um ambiente comunicacional ampliado no qual o poder das mídias, essencialmente o poder simbólico de definir e construir a realidade – “de impor a visão de divisões legítimas” nas palavras de Bourdieu –, encontra hoje extenso escopo e variedade sem precedentes de sites de produção e difusão.

Está-se preocupado precisamente com este poder quando se interrogam e investigam as dimensões de gênero e sexualização da mídia – como discursos, instituições, tecnologias e assim por diante – no intuito de apreender e entender o papel que elas desempenham, sempre em intersecção com outras forças sociais e culturais, ao influenciar processos de formação e desenvolvimento de identidades de gênero. Uma vez que tanto a noção quanto a experiência vivida de identidades de gênero encontram-se hoje em estado de fluxo e a dicotomia masculino/feminino (se predicada com base em posições essencialmente tradicionais ou em teorias de construção social de diferenças masculino/feminino) tem transcendido a um espectro mais amplo de identidades de gênero, fica evidente que o desafio intelectual de realizar estudos de gênero e mídia é mais estimulante, exigente e complicado do que nunca.

Quanto ao jornalismo em particular, pesquisas nacionais e internacionais fornecem reiteradas evidências de que a igualdade de gênero é difícil de aparecer na cobertura noticiária, embora isso avance a um ritmo diferente (lento) nos diversos países. A Internet não é a culpada, mas é importante que fiquemos atentos de que ela também não é a campeã de justiça quanto ao gênero hoje.

Inversamente, do lado acadêmico, testemunha-se em anos recentes um expressivo reavivamento dos estudos sobre gênero e mídia, conforme corrobora a ampla gama de monografias, artigos, dossiês de revistas científicas internacionais e conferências que enfocam e iluminam os diversos aspectos da relação entre gênero e meios de comunicação. Na Itália esta área de pesquisa foi um tanto marginal na agenda acadêmica durante a primeira década dos anos 2000, mas agora está recuperando a atenção e o interesse dos intelectuais. O GEMMA pode ser considerado tanto um testemunho quanto um condutor dessa mudança.

Tríade: Como a senhora vê a evolução da relação entre mulheres e mídias em décadas recentes? A imagem das mulheres tem evoluído, na televisão, assim como o tem feito no mundo real?

MB: Deixe-me primeiramente esclarecer que, a despeito de ser uma feminista convicta, nunca compartilhei da postura feminista de hostilidade a que Carolyn M. Byerly adequadamente nomeou ‘o paradigma dos meios misóginos’. Encapsulada neste paradigma

está a visão da mídia, principalmente a televisão, enredada por ideologias de gênero conservadoras que incluem políticas representacionais que enfraquecem e trivializam os ganhos das mulheres na sociedade, enquanto fingem estar levando-as em consideração. Embora tal visão certamente capture uma das mais insidiosas inflexões da relação mulheres-e-mídia – e uma que exige alto nível de atenção e crítica –, ela precisa ser transcendida de modo a permitir que se considerem e entendam os complexos padrões desta relação a partir de perspectivas analíticas mais amplas e matizadas. O desafio que vale a pena aceitar hoje implica ir além (sem negligência ou reducionismo) da sexualização e do desempoderamento feminino e confinamento na cultura popular: visando a investigar também o potencial progressivo e empoderador da mídia, em maior ou menor grau, de integrar elementos do feminismo. Ao menos alternativamente, os estudos de gênero e mídia poderiam levar em consideração o papel da mídia em ajudar a naturalizar as ideias e os desejos feministas e, assim, melhorar o *status* das mulheres. Se e como a mídia toma parte em apoiar o progresso, e não meramente no que tange à questão do gênero, é um aspecto que interessa aos estudiosos da comunicação que estão (ou deveriam estar) voltados à capacidade da mídia de produzir mudança.

Nessas premissas, eu sustento que a televisão pode operar em dadas circunstâncias como um recurso para o empoderamento das mulheres. Por exemplo, em seu excelente estudo sobre a televisão estadunidense, Amanda Lotz demonstrou que a mudança para um ambiente multicanal permitiu desafiar o “epicentro masculino” e pavimentar o caminho a uma diversidade de produção televisiva feminino-centrados, bem como definições sem precedentes de gênero e de identidade mais novas e complexas. Pelo mesmo referencial, deve-se ter em mente a possibilidade de que a natureza híbrida e contraditória da cultura pós-feminista, que informa em variados graus as construções discursivas de gênero na mídia atual, pode permitir interpretações mais verídicas da igualmente híbrida e contraditória natureza da identidade e subjetividade das mulheres. Um número razoável de intelectuais feministas tem empreendido trabalhos profícuos nessa direção, produzindo análises matizadas e abrangentes de dramaturgias televisivas populares em que heroínas personificam ambivalência e conflito, progresso e desafio que as mulheres contemporâneas realmente experimentam em sua vida cotidiana. Obviamente deve-se ter cuidado em conceber a televisão como uma sala de espelhos; a televisão é um ponto em que as definições e representações de gênero são construídas, mantidas, alteradas, remodeladas. Sem que isto seja uma reprodução mimética da realidade em evolução, as imagens das mulheres na televisão estão evoluindo também.

Triade: No contexto dos novos ambientes digitais, como a senhora vê o papel e o lugar da mídia televisiva no mundo contemporâneo?

MB: O desaparecimento da centralidade, a obsolescência da televisão aberta em sequência à proliferação de canais pagos e a propagação das novas mídias digitais têm se tornado uma questão chave nos estudos sobre mídia contemporânea, tornando ‘o fim da televisão’ (com ou sem ponto de interrogação) um termo familiar nos discursos acadêmicos e abrindo o caminho a uma redefinição da fase televisiva atual em termos da era pós-transmissão e pós-redes. A televisão está mesmo morrendo? Em certo sentido, pode-se dizer que a televisão nunca esteve tão saudável e triunfante quanto atualmente: ela tem adentrado à idade da ‘abundância’, caracterizada pela incessante proliferação de canais, disseminação incontrolável de conteúdos por meio das mídias, telas, plataformas e o fenômeno nacional e transnacional da imersão total e aditiva dos fãs que era impensável em tempos passados, quando os espectadores eram conhecidos como ‘batatas de sofá’. Por outro lado, pode-se dizer que a televisão como a concebemos aproxima-se do fim precisamente devido à transformação em curso na era da mídia digital. A proeminente pesquisadora de estudos culturais Graeme Turner recentemente cunhou as definições ‘pessimismo de transmissão’ e ‘otimismo digital’ para encapsular duas instâncias diametralmente opostas concernentes ao destino da televisão. Os proponentes do pessimismo de transmissão argumentam que se está testemunhando a inexorável obsolescência da televisão tradicional – a televisão compartilhada, agregadora da família – sob o impacto de ruptura e desunião da mídia digitalizada; os otimistas digitais, ao contrário, saúdam a ascensão da era pós-transmissão que – por expor uma gama sem precedentes de conteúdos e possibilitar tempo, espaço e modos de acesso irrestritos a uma série de plataformas, telas, produções – é tida como satisfatória para atender democraticamente as necessidades e demandas individuais de livre escolha e controle na esfera da experiência televisiva. As duas perspectivas antitéticas convergem à produção do mesmo diagnóstico de que a televisão acabou. Conseqüentemente, informações acerca do fim da televisão têm se tornado uma forte tendência nos estudos midiáticos e culturais e tem emergido certa ortodoxia, especialmente na alçada do ‘otimismo digital’. Mas há também instâncias resistentes a essa ortodoxia da parte de acadêmicos (incluindo, mas não se limitando, a Graeme Turner, Toby Miller, John Ellis, Paddy Scannell, eu mesma) os quais, contudo – sem obviamente negar os processos e fenômenos de mudança substancial desencadeados pela conjuntura de expansão de tecnologias digitais e outros fatores sociais

influentes –, desafiam as reivindicações universalizantes de que a televisão aberta acabou; e atraem atenção aos múltiplos sinais e evidências de que a transmissão ainda está viva e bem – a despeito da queda de audiência em muitos países ao redor do mundo – e até mesmo mantém posição central ou dominante em muitas localidades densamente povoadas (como China, Índia, Brasil, México...). Nem é necessário sair do mundo Ocidental para encontrar, por exemplo na Itália, um mercado televisivo no qual os canais de transmissão abertos ainda agregam quase três quartos da audiência. O mercado italiano encontra-se hoje na fase de segmentação moderada de audiência que, de acordo com Denis McQuail, corresponde ao ‘modelo centro-periférico’. Neste momento, não obstante a multiplicação de canais possibilite desfrutar uma ampla gama de programas de TV tanto fora quanto dentro da corrente do *mainstream*, as redes continuam a ocupar posição central na cena televisiva e auferir índices que excedem dois terços da audiência.

Na verdade, não se pode prever o que a televisão se tornará no futuro em um incontável número de países pelo mundo e o que a televisão é hoje responde em grande medida a fatores estruturais e contingentes específicos de cada localidade, não obstante o inegável impacto de tendências transnacionais globalizantes. Pensando novamente na Itália, a estrutura demográfica da população, que compreende um alto índice de cidadãos idosos juntamente à (em declínio, mas ainda considerável) resiliência da tradição mediterrânea da ‘família forte’, desempenham importante papel em assegurar à televisão aberta uma posição ainda dominante. Assim, deve-se ter cautela quanto a outorgar replicação e normatividade a apenas um único padrão de desenvolvimento televisivo, que geralmente coincide com o modelo norte-americano.

Isso não significa negar que a televisão aberta tenha sido desafiada e enfraquecida, em vários níveis, pelas novas e fortes tendências que emergiram e espalharam-se rapidamente no contexto e sob o impacto do que veio a ser conhecida (admitida, na verdade) como a ‘era da convergência’. Nesta era, especialmente tributária ao advento e crescimento de plataformas *online* e ao crescente número de dispositivos e serviços digitais disponíveis, as condições de possibilidade têm sido criadas não somente de um excedente inaudito de escolha – que não desapareceu sem sua própria retórica de libertação e controle – mas, sobretudo, de práticas diversificadas de acessar e assistir à televisão. Uma vez que essas novas práticas aproveitam-se tanto das opções de alteração temporal e espacial que as tecnologias digitais possibilitam, elas escapam tranquilamente à chamada ‘tirania da programação’ e do monopólio da tela televisiva, possibilitando padrões de uso midiático customizados (e muito celebrados) do tipo ‘*anytime-anywhere*’ (‘qualquer hora/qualquer lugar’). Contudo, deve-se atentar à confusão de

condições de possibilidade com determinantes, tendências com mudanças, adições com substituições. Para que se materializem as condições de possibilidade – muito além da ‘mágica da tecnologia’ – muitos fatores sociais, culturais e econômicos devem ocorrer. E está por se constatar se as tendências emergentes, que foram inicialmente adotadas com entusiasmo, pavimentarão o caminho a novas mudanças paradigmáticas de longo prazo ou permanecerão como um fenômeno minoritário ou situacional: isto é, um fenômeno principalmente pertinente às fases relativas aos adolescentes e jovens adultos. No que tange às substituições, o fato é que as novas televisões não substituem as funções da televisão mais antiga de meados do século vinte, mas as complementam, conforme Paddy Scannell nos lembra. Se se resiste à tentação de conceber a televisão como um choque entre o velho e o novo, em que o velho, mais cedo ou mais tarde, se renderá ao avanço esmagador do novo, pode-se encontrar evidência de que, nas paisagens televisivas contemporâneas, tecnologias há muito estabelecidas e formas culturais coexistem com suas emergentes contrapartes, colocando à disposição da audiência recursos diferentes e, ainda assim, compatíveis e complementares, capazes de satisfazer a desejos e demandas igualmente diferentes e compatíveis. Além disso, devem-se procurar as continuidades, não apenas as rupturas, entre o velho e o novo. Por exemplo: há forte evidência de que o desejo e a prática de compartilhar experiências midiáticas permanecem cruciais, mesmo no ambiente digital.

No início dos anos noventa Herbert Schiller escreveu um artigo intitulado “Ainda não à era pós-imperialista”. Refraseando o título de Schiller, conclui-se: “Ainda não à era pós-televisiva”.

Tríade: Por quais gêneros e formatos a televisão italiana é hoje conhecida no mundo?

MB: Lamentavelmente, a narrativa televisiva italiana há algum tempo está numa fase criativa um tanto quanto estagnada, o que impõe omissão e descuido à ficção doméstica pelos críticos, intelectuais, acadêmicos, telespectadores mais jovens e instruídos que parecem estar apaixonados, em maior ou menor grau, pela chamada ‘quality TV’ estadunidense; está em plena atividade na Itália um ‘romance transatlântico’ com a (frequentemente excelente e inovadora, reconheço) dramaturgia de TV dos Estados Unidos, principalmente no ambiente televisivo a cabo – mas deve-se acrescentar que este fenômeno estende-se muito além da Itália. Entretanto, não há poucas exceções. Primeiro e principalmente, a grandemente bem sucedida *Il Commissario Montalbano*/Inspetor Montalbano (RAI, 1999 –), uma série policial de longa duração ambientada em um ensolarado, barroco canto da Sicília, lar de uma figura de

detetive fascinante e inconvenção criada pela escritora Andrea Camilleri; a série foi amplamente exportada e tem até mesmo atendido às exigências estéticas de telespectadores ingleses. Digno de menção também é o *Romanzo Criminale*/Romance Criminal (Sky, 2008-2010), a primeira dramaturgia italiana direcionada aos assinantes de canais via satélite, que reconstruiu, com inusitado e severo realismo, a história da ascensão ao poder durante os anos 1970 de um famoso *gangster* que reinou em Roma por quase duas décadas.

Muito embora a capacidade produtiva da indústria televisiva doméstica tenha diminuído consistentemente ao longo da última década devido aos cortes orçamentários, a Itália revela-se como um grande produtor de minisséries na Europa. Uma forma limiar na fronteira entre filme e televisão, a minissérie – que na Itália é preferencialmente produzida em apenas dois episódios – detém um lugar especial na história cultural do drama televisivo, na medida em que personifica uma aversão pela periodicidade dentro da cultura televisiva nacional. Sistemáticamente, ao longo dos anos, a minissérie vem ocupando as dez melhores posições e construindo a ‘tradição de qualidade’ do drama televisivo italiano; tal tradição deve muito ao alto grau de respeitabilidade cultural geralmente associado às fontes históricas, biográficas, religiosas, literárias e sociais nas quais se inspira a maioria das minisséries italianas.

Triade: Há alguns formatos narrativos bem sucedidos na contemporaneidade, tais como os seriados e os filmes estadunidenses, bem como as telenovelas brasileiras. Ainda assim, narradores de todo o mundo buscam novos formatos e linguagens, como a da nova novela das seis horas da Rede Globo brasileiro, chamada “Meu Pedacinho de Chão”, cujo conceito é “Um pouco de fantasia pode tornar a realidade mais fabulosa”. Do ponto de vista narrativo, qual é a seu ver o potencial de evolução da narrativa midiática contemporânea?

MB: Há um campo em fermentação, como sempre acontece em fases de mudança: *web series*, *transmedia storytelling*, *shortcom* ou *sketchcom* e outras coisas mais estão tentando oxigenar o repertório estabelecido de formatos e gêneros, fórmulas e linguagens aos quais as narrativas midiáticas têm tradicionalmente recorrido e aos quais devem seu longo sucesso e popularidade. Estes experimentos de inventividade e criatividade devem ser recebidos com interesse na medida de sua propensão a expandir o leque de formas culturais no qual a imaginação pode encontrar expressão narrativa na mídia contemporânea. No entanto, até agora se há que se ocupar com instâncias de novidade: está por ser constatado se elas vão ou não produzir verdadeira inovação no campo da narração midiática, complementando e até

mesmo influenciando (e, em contrapartida sempre se tornando) formas narrativas bem experimentadas.

Tríade: A senhora fala sobre a figura do herói mítico na mídia contemporânea, lembrando da contribuição do mitólogo estadunidense Joseph Campbell (1904-1987), autor *O Herói de Mil Faces* (1949), em estudo enriquecido pela abordagem psicanalítica do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1885-1961) e do pragmatismo hollywoodiano do analista de roteiros estadunidense Chris Vogler, que adaptou a obra campbelliana à demanda de narrativas dos dias atuais, trocando o termo herói por protagonista da história. Como a senhora explica o paradoxo de que as histórias atuais, no contexto de uma cultura mundial voltada ao consumo e lazer, ainda retratem “heróis do cotidiano”, muitos deles exemplares? Por que, na sua opinião, o ethos heroico persiste, mesmo em uma sociedade dita anti-heroica ou pós-heroica?

MB: Quando anteriormente falamos sobre gênero e mídia e sobre a suposta morte da televisão, sugeri dois pontos que podem ajudar a esclarecer esta questão aparentemente paradoxal que você levantou. O primeiro ponto alude à capacidade de se definir realidade. A realidade é um local em disputa entre diferentes visões que competem para firmar sua própria definição; de tempos em tempos, o vencedor é o mais forte e talentoso competidor nas circunstâncias dadas, mas é difícil garantir que a mais abrangente e confiável visão prevaleça. O outro ponto alude à síndrome da obsolescência que parece recorrer sistematicamente no pensamento moderno, sempre que se encara a mudança; isto é, processos de evolução e formação são rapidamente classificados em termos de ruptura radical com o passado e o advento da era do pós-algo é prontamente reconhecido.

De volta aos heróis e ao ethos heroico da sociedade pós-heroica. Claramente não se pode negar a existência de intervalos e descontinuidades entre o presente e o passado até onde diz respeito às concepções e ações heroicas – novos tipos de heróis têm se juntado e obscurecido figuras mais velhas – e é igualmente inegável que a retórica do anti-herói suplantou a longamente mantida retórica do heroísmo. Entretanto, a compelida definição da sociedade pós-heroica que emanou dos círculos intelectuais e tem sido recebida hoje como sensata exprime somente a metade da verdade; de fato, ela não pode dar conta do cenário mais complexo e matizado resultante da presença, juntamente e em tensão com tendências culturais pós-anti-heroicas, de fenômenos de persistência e resiliência de figuras heroicas, feitos, vidas

e histórias heroicas, na realidade e ainda mais na imaginação. Talvez os heróis e o heroísmo não sejam mais o que foram outrora, mas eles ainda estão aqui conosco.

Há uma abundância de heróis comuns e extraordinários (juntamente com o surgimento mais recente de anti-heróis) na cultura popular contemporânea, no cinema, na televisão, nas narrativas dos *graphic novels* (histórias em quadrinhos); e não há nem mesmo escassez de super-heróis e heróis lendários legados a nós pela mitologia e epopeias antigas. Apesar da definição recebida de realidade, a maioria de nós continua a aspirar a e desfrutar narrativas de heróis e heroísmo e a imaginação heroica que ainda inspira muitas das narrativas populares está lá para satisfazer nosso desejo. Ou deve-se razoavelmente pressupor – reconhecendo pelo bem do argumento a definição de sociedade pós-heroica – que, assim fazendo, a imaginação narrativa simbolicamente compense o empobrecimento da dimensão e do ethos heroico da vida cotidiana.

Tríade: Sobre o método das histórias de vida: quais são as tensões que o gênero narrativo da biografia sofre na contemporaneidade? Estudos como o de George Custen, (1992) indicavam que menos de 3% dos filmes produzidos eram narrativas biográficas. Este cenário certamente mudou, num mundo regido pelos ambientes digitais, pelas celebridades e pela crescente visibilidade de pessoas comuns na televisão e outras mídias? A seu ver, qual a repercussão deste incremento para o gênero biográfico e seus estudos científicos?

MB: George Custen teve boas razões para sustentar que “a fama publicamente definida” é o papel cultural do gênero biográfico; portanto, não há de surpreender que este gênero – tão popular entre o público em toda parte quanto o é desacreditado pelos críticos e ignorado pelos acadêmicos – seja influenciado por, e também sirva como indicativo, às mudanças de concepção da fama ao longo do tempo. Entende-se por fama uma forma de ‘reputação gloriosa’, tradicionalmente associada ao respeito bem merecido. A própria existência e razão de ser do gênero biográfico jaz no reconhecimento cultural e no apreço social auferido por homens e mulheres que externaram notáveis esforços e realizações nos mais diversos campos da ação humana. Tal exigência, que torna a fama um elemento relativamente escasso, certamente não desapareceu completamente do horizonte cultural contemporâneo; mas ela foi eclipsada e enfraquecida pela proeminência da cultura popular do entretenimento como domínio privilegiado em que a fama é perseguida e facilmente alcançada hoje em dia. As

chamadas celebridades são a personificação desta concepção reajustada de reputação, que torna a fama uma mercadoria largamente disponível e, mais importante, frequentemente desvinculado de qualquer realização ou excelência reconhecíveis.

Portanto, o gênero biográfico – ou *biopic* no jargão do cinema e da televisão – tem crescentemente propiciado amplo espaço a figuras famosas do mundo do entretenimento e de sua indústria, que se tem juntado e, até certo ponto, suplantado as figuras tradicionais dos grandes da história, política, artes, ciência. Mesmo pessoas comuns, indivíduos ‘não extraordinários’ que repentinamente e de modo passageiro são tirados do anonimato de suas vidas cotidianas devido a algum evento inesperado e de ruptura, em alguns casos têm se tornado protagonistas de *biopics* televisivos. A testemunhada democratização da agenda da fama ou, antes, a reverberação pelo gênero biográfico da crescente visibilidade de pessoas comuns – que Graeme Turner criticamente define como “virada demótica” – pode oferecer aos estudos televisivos um desafiante dilema sobre o qual discutir e refletir.

Quando tudo está dito e feito, permanece verdadeiro e digno de destaque que o gênero biográfico tem regularmente ajudado a indústria cinematográfica a alcançar sucessos notáveis e mesmo premiações de prestígio, nunca cessando de ser um recurso de popularidade e reputação igualmente aos canais abertos e pagos. Na Itália, por exemplo, os *biopics* são o símbolo da qualidade da ficção da televisão pública; biografias de papas e santos, de antinazistas e heróis da máfia, de líderes políticos, campeões do esporte, astros da música e até mesmo de chefes da máfia têm sempre obtido grande audiência. Sem aclamação crítica, no entanto (não se pode ter tudo).

Tríade: O pesquisador alemão Christoph Wulf, da Free University of Berlin, defende a narratologia como um método de pesquisa. Nesta perspectiva, narrar o objeto pesquisado é uma forma de iluminá-lo, isto é, de compreendê-lo melhor. Como a senhora vê a história de vida como um método ou técnica de pesquisa? Aliás, na sua visão, seria um método ou uma técnica?

MB: A narrativa, qualquer tipo de narrativa, é muito complexa para ser interpretada em termos de mera técnica. Em vez disso eu concordo plenamente com a assertiva que narrar é um modo de melhor esclarecer as coisas do mundo; ela revela o potencial inexplorado da realidade e suas perspectivas que passam despercebidas, põe às claras abertamente

experiências reprimidas, joga luz sobre coisas que não enxergamos e antecipa outras inesperadas que não podemos prever, fixados que estamos na repetitividade da vida cotidiana. A capacidade da narrativa de tornar-se um instrumento de conhecimento e produzir significados tem inquestionavelmente ajudado a nutrir o tipo de ‘vício da história’ que parece ter sido uma constante universal e ubíqua na história humana. A própria etimologia da palavra é eloquente nesse respeito; o termo ‘narrativa’ origina-se da raiz do antigo sânscrito – ‘gna’ significa ‘conhecer’ – e que então se dividiu nos termos latinos ‘narro’ (eu conto) e ‘gnarus’ (conhecimento). Promover conhecimento, o que implica compreender as coisas e experiências humanas, construindo um mundo compreensível e comunicando-o em forma de uma história estruturada: estes são os dois valores inextricáveis da narrativa. Sobre estas premissas, não há dúvida que as histórias de vida podem ser um instrumento de valor na promoção de acesso às profundezas e diversidades das individualidades humanas, revelando ao nosso entendimento ações e sentimentos, mentes e almas de pessoas notáveis. Não por acaso, a abordagem biográfico-narrativa tornou-se amplamente reconhecida como um método consolidado e fecundo de pesquisa qualitativa no campo da pesquisa social. Obviamente, a biografia como um gênero de ficção narrativa não é o mesmo que um método científico no que concerne às exigências de correspondência fiel com a realidade objetiva. Mas a imaginação possui seus próprios e convincentes modos para a construção de conhecimento e verdade e para fazê-los ressoar em nossa consciência.

Tríade: A partir de sua perspectiva, qual a importância dos estudos comunicacionais italianos na arena da comunidade científica mundial? As pesquisas italianas são mais influentes na Europa, em particular na esfera de idioma latino?

MB: Não posso afirmar que os estudos de comunicação italianos em geral tenham surtido impacto no cenário científico global; certamente isso não se deve à falta de originalidade, importância ou excelência das teorias e pesquisas produzidas na Itália, mas sim à baixa visibilidade de grande parte de nossos trabalhos. O fato é que a língua italiana não permite grande circulação além das fronteiras restritas do país. Não por acaso, quando os intelectuais italianos conseguem publicar trabalhos em outras línguas (principalmente inglês, desnecessário dizer) em locais internacionais diversos, eles são propensos a causar grande impacto nos estudos daquele campo. Minha própria experiência testemunha isso e eu não sou

uma exceção única (pense, por exemplo, em Paolo Mancini nos estudos de jornalismo). Entretanto, a situação está em evolução e eu estou confiante de que no futuro próximo os estudos de comunicação italianos alcançarão reconhecimento em escala transnacional mais ampla, pois os intelectuais italianos das gerações mais jovens hoje competem com sucesso pela visibilidade em revistas científicas e conferências, pavimentando assim o caminho para que os estudos italianos tenham um papel mais significativo e influente na arena científica global.

Tríade: Qual o cenário da comunidade comunicacional italiana hoje? À semelhança do mundo científico anglo-saxão, as pesquisas qualitativas estão enfrentando restrições na aceitação para publicação nas revistas científicas internacionais? Seus cientistas enfrentam também o dilema do publiquem ou pereçam? Como os cientistas italianos estão enfrentando este desafio?

MB: Como você deve saber, ao longo dos últimos anos a academia italiana vive um clima de tempestade devido ao estabelecimento de um sistema nacional de ‘avaliação da qualidade’ da produção científica de cada intelectual. A alocação de recursos do Estado às Universidades e Departamentos públicos (absoluta maioria na Itália) e a carreira e o salário dos professores e pesquisadores dependem, ao menos em parte, dos resultados dessa avaliação, que é conduzida por pareceristas, recorrendo também a indicadores bibliométricos quando apropriado. Não surpreende que isso tenha ajudado a desencadear, nos círculos acadêmicos, sintomas da ‘síndrome do publicar ou perecer’ à qual a comunidade científica italiana já era anteriormente imune em larga escala. O campo dos estudos em comunicação não passou incólume a esta síndrome. Consequentemente há pressa em publicar também porque, em alguns casos, é a quantidade que conta em detrimento da qualidade; por exemplo, na falta de pelo menos cinco publicações ao longo do último quinquênio, não se pode permanecer mais filiado a programas de doutorado. Estamos testemunhando repercussões positivas e menos positivas acerca do recentemente propagado imperativo de publicar para que se sobreviva na academia. Em minha opinião, uma consequência preocupante é a de que os intelectuais estão agora menos – ou nem um pouco – motivados a produzir monografias. Como se leva mais tempo para escrever uma monografia do que um artigo ou um capítulo para um livro, o compromisso de tempo prolongado que ela demanda prova-se inadequado

para os estudiosos que lutam para cumprir as quotas de publicação. As monografias são ainda mais desencorajadas devido aos critérios de avaliação que postulam a equivalência entre qualquer tipo de escrita acadêmica, seja um tratado ou um artigo. Conseqüentemente, a presente corrida para publicar destina-se aos artigos, mais que qualquer outra coisa; e uma vez que a ‘internacionalização’ é o critério de avaliação mais proclamado, os intelectuais da comunicação italianos começaram a direcionar um fluxo sem precedentes de submissões a periódicos internacionais. Algumas revistas italianas, por seu turno, tanto impressas quanto *online*, disponibilizam agora espaço para artigos escritos em inglês a fim de ampliar o número de leitores. Essas táticas combinadas estão tornando os estudos de comunicação italianos mais visíveis além das fronteiras nacionais, o que eu destaquei em minha resposta anterior como um movimento positivo.

No que concerne ao outro ponto que você levantou em sua pergunta, é minha firme convicção que o que está em jogo hoje em nosso campo de estudos não é tanto a velha (e de novo, eu concordo) oposição entre abordagem quantitativa e qualitativa, mas a divisão prejudicial estabelecida entre as supostas velhas mídias e as assim chamadas novas mídias. As últimas agora proporcionam nosso campo com objetos privilegiados de estudo – pela virtude de sua novidade, modismo e a aura do digital – e também apresentam a maior fatia da alocação de fundos de pesquisa. Eu estou seriamente preocupada com esse crescente desequilíbrio de interesses na agenda de pesquisa dos estudos midiáticos contemporâneos que encontra a reflexão e, em certo sentido, canonização de muitos periódicos nacionais e internacionais.

Tríade: Apesar de todos os desafios, as narrativas, em suas variadas formas, continuam seduzindo e encantando os leitores, ouvintes, telespectadores, internautas e cinéfilos. Em sua opinião, no que reside o poder da narrativa?

MB: Narrativas são um deleite em nossas vidas: elas são nossos contos de fadas e nossos mitos; nossas fábulas morais, o fogo ardente da imaginação cuja chama, como Walter Benjamin disse, aquece nossa vida fria e miserável. Isto se aplica a todos os sistemas e formas de contação de histórias que têm se sucedido e se juntado uns aos outros na história das sociedades humanas. Cada época tem inventado e narrado seus próprios contos de imaginação nas formas expressivas e midiáticas disponíveis no momento. Com magnífica simplicidade,

Roland Barthes reconheceu e nos fez conscientes de que jamais existiu lugar ou povo sem narrativa: ela está simplesmente aí, como a própria vida.

As histórias da imaginação têm importância cultural significativa, oferecendo precioso material para a compreensão do mundo em que vivemos. Sem espelhar fielmente a realidade nem tampouco distorcê-la, as histórias selecionam, remodelam, discutem e comentam questões e problemas de nossa vida pessoal e social. Independentemente de fórmulas e gêneros, linguagem e estética, sua natureza fundamental é a das ‘práticas interpretativas’. É assim que os antropólogos definem todas as formas de criação simbólica e narrativa, a começar pelos mitos e lendas por meio dos quais os seres humanos de todas as eras têm expressado sua própria visão do mundo e atribuído significado à vida cotidiana.

Sobre este último aspecto, o conceituado psicólogo cognitivo Jerome Bruner afirmou que a estrutura narrativa é o instrumento fundamental para atribuir ordem e significado ao fluxo de eventos que, de outra forma, seria caótico, cognitiva e emocionalmente fora de controle. Longe de ser uma prerrogativa única de especialistas – contadores de história, autores de todos os tipos de ficção, veiculados por qualquer forma de mídia –, a estrutura narrativa constituiu-se e ainda constitui-se um recurso coletivo da humanidade. Não fosse a narrativa capaz de oferecer a possibilidade de reconstruir uma representação inteligível da experiência mundana, nós estaríamos perdidos, nós estaríamos perdidos nas trevas da experiência caótica. Portanto devemos levar as narrativas a sério. Outra boa razão para fazê-lo é a de que elas proporcionam um estágio de realidade social e organizam e expõem a dramaturgia por meio da qual a sociedade representa-se para si mesma. Histórias individuais podem ter sido mais ou menos bem sucedidas e eficazes nesse respeito, na medida em que os modos de representação podem ser realistas ou fantásticos, cômicos ou dramáticos; entretanto, narrar a sociedade, representando-a para si mesma, é, em cada caso, o que os sistemas narrativos fazem.

Contudo evidentemente o que torna as narrativas poderosamente fascinantes é a liberdade para transcender a realidade – que é um privilégio da imaginação – e dotá-la de uma força disruptiva, cativante. Esta liberdade proporciona a revelação de possíveis mundos de vida e ação, onde os eventos sendo narrados pudessem ter ocorrido e onde se pudesse viver (e, simbolicamente, se vive, quando estamos imerso na história). Narrativas da imaginação transfiguram a realidade, atribuindo-lhe em certo sentido subjuntivo o verbo *mood* (humor, estado de espírito, ânimo), que expressa um fato ou um estado como sendo não real mas possível, suposto, desejado ou temido. Cria-se uma lacuna entre o mundo do cotidiano – frio e miserável conforme Benjamin, empobrecido pela rotina diária de acordo com Gadamer – e o

mundo da ficção; de tal forma as histórias da imaginação nos tentam a pensar em alternativas para além da vida real. Por vezes, quando a força de ruptura da imaginação está em seu máximo, estas alternativas fantasiosas conseguem transfigurar a vida à medida que se a vive, produzindo ‘sementes de subversão’ disseminadas na história narrada que está a germinar.

Mesmo quando isso não acontece, nós devemos às narrativas o acesso à pluralidade de mundos possíveis que ajudam a expandir os horizontes de nossa experiência vivida, satisfazendo simbolicamente ao insaciável desejo humano de viver muitas vidas. Citando a poderosa afirmação de Paul Ricoeur: narrativas multiplicam as experiências da eternidade.