

# O docudrama televisivo

■ VALERIO FUENZALIDA\*

## RESUMO

Este texto analisa o formato do docudrama televisivo apresentado com sucesso nos canais do México e do Chile. O docudrama é um híbrido que ficcionaliza situações dramáticas reais. Portanto, são importantes as formas televisivas significantes da realidade nuclear narrada. Os resultados de estudos de recepção mostram uma resignificação educativa por parte da audiência.

**Palavras-chave:** formato, gênero, docudrama, significantes, identificação, entretenimento lúdico

## ABSTRACT

This text analyses the television docudrama format successfully featured in Mexican and Chilean TV channels. The docudrama is a hybrid format that fictionalizes real dramatic situations. Thus, the significant televised forms of the narrated nuclear reality are essential. The results of reception studies show an educational resignification from the audience.

**Key words:** format and type; docudrama characteristics; significant from reality; identification; ludic learning and entertainment.

\* Diretor do Curso de Pós-Graduação em Estudos de Audiência da Facultad de Comunicaciones da Pontificia Universidad Católica de Chile.

É MAIS FÁCIL DEFINIR o conceito de formato que o conceito de gênero quando se trata de programas televisivos. O «formato» é um termo habitualmente utilizado pela indústria televisiva, em especial desde que aumentou a compra e venda de formatos, na década de 90. O formato refere-se à produção e à realização de um programa televisivo. É um texto escrito (várias vezes acompanhado de assessoria e treinamento presencial) que descreve passo a passo o *know how* para realizar um programa televisivo, geralmente complexo e desconhecido para os novos produtores. A compra do formato pretende minimizar o aprendizado do novo produtor. Além de adquirir um programa muito bem recebido por um determinado público, a compra do formato permite a adaptação e a localização para uma audiência diferente.

O conceito de «gênero» é muito mais difuso; deriva de uma tradição pré-televisiva, vinda do teatro, da literatura e do cinema. As classificações são muito controvertidas (Schaeffer, 1999), especialmente com a tendência atual para o hibridismo dos gêneros. O conceito de gênero é mais amplo que as regras de produção (formato); alude à narrativa de alguma práxis humana que emerge através de temáticas internas à obra. São identificadas ao menos quatro grandes áreas de práxis humana: o crescimento e a transformação do *indivíduo*; a *relação* afetiva com o outro em termos de amizades, relação amorosa e filhos: amor, perda e ódio; a área profissional-social e a luta por uma meta: a épica do protagonista e do herói; transcendência: religião, mistério, desconhecido, ficção científica, medo, terror.

O gênero se apresenta como um organizador cultural temático com certa estabilidade, para proporcionar sinais de orientação ao receptor. Por essa razão surgem, cada vez mais, oficinas de aprendizado de dramaturgia, de roteiros em diferentes gêneros de TV, de literatura, de poesia etc. Mas o conceito de gênero evoluiu de uma concepção rígida, como paradigma fixo de assuntos e de características intratextuais, em direção a características diferenciadoras mais flexíveis, em termos de evolução e contaminação. A inovação mais frutífera foi talvez a ênfase da «inclusão do receptor» no conceito de gênero. Rompeu-se a clausura textual: os pactos ou as promessas de leitura entre o produtor do gênero e o receptor, os horizontes de expectativas e as competências culturais do receptor ante o gênero, com a representação do receptor dentro do texto, as reações ativas de identificação e entretenimento ou, pelo contrário, decepção e tédio diante uma promessa avaliada como deficiente pelo receptor.

A denominação mais habitual de docudrama televisivo sugere uma hibridização entre um gênero informacional (que documenta um núcleo

ocorrido apoiado em fatos sobre temáticas com desventuras cotidianas) e uma representação ficcional feita por atores. O aspecto de drama faz referência a certos conteúdos temáticos dolorosos (dramas da vida real), mas também à representação ficcional (não-documental dos indivíduos envolvidos) e interpretada por atores (drama, no sentido original). No presente texto, trataremos do conceito de formato e das características de produção desse tipo de programa. No entanto, recorreremos também às noções mais amplas relacionadas com o gênero e sua recepção, como a promessa de leitura da audiência, os signos orientadores intratextuais, a intertextualidade e as dificuldades de misturar gêneros diversos com pactos de leitura diferentes vindos da audiência.

### O FORMATO DO DOCUDRAMA

O «gênero ficcional híbrido» do docudrama cresceu nas últimas décadas nas telas da América Latina, alcançando (em ocasiões de realização cuidadosa) uma grande audiência em horários nobres. Comprovações feitas por estudos de recepção mostram que os docudramas são interpretados como programas «educativos» por grande parte do público.

Na América Latina, a origem massiva do formato começa com a produção de Televisa (México – 1986) *Mujer, casos de la vida real* (Mulher, casos da vida real), apresentado por Silvia Pinal. Transmitido na faixa vespertina, de segunda a sexta, tinha 70 minutos de duração, apresentando três casos por episódio. Depois o programa foi elaborado de maneira híbrida no formato de minissérie, exibida por cinco dias, entre segunda e sexta: o formato então evoluiu para uma mininovela em cinco capítulos.

Em 2000, a TV Asteca, também no México, produz *Lo que callamos las mujeres* (Sobre o que nós mulheres calamos) para a faixa de horário vespertino, de segunda a sexta. São episódios unitários de uma hora – sem narrador nem apresentadora.

Desde 1993, a TVN do Chile exhibe em horário nobre o docudrama policial *Mea culpa*, narrado e dirigido por Carlos Pinto. *Mea culpa* é uma dramatização de casos reais de delinquência, com participação freqüente dos culpados, arrependidos dos seus atos criminosos. O programa sempre teve muita audiência e, especialmente nos primeiros anos, gerou críticas antagônicas: algumas a favor, mas também foi classificado como programa sensacionalista etc<sup>1</sup>.

Em 2004, o canal Mega no Chile exhibe *Mujer rompe el silencio* (Mulher rompe o silêncio), inicialmente baseado no formato cedido por Televisa e produzido por Nueoespacio Producciones. A produção chilena era apresentada por Andrea Molina, apresentadora do programa de ajuda social *Hola*

1. Em 2005 foi vendido à Endemol – não o nome do programa mas o *know how* para produzir o formato.

*Andrea* (Oi Andrea), no mesmo canal. Foi ao ar no horário nobre das 10h da noite como um seriado, uma vez por semana, com vários episódios por temporada; cada episódio constituía uma unidade, que apresentava um caso de 60 a 90 minutos.

Em 2005, o canal Chilevisión lança *Histórias de Eva* em horário nobre, apresentado por Eva Gómez. Ela também apresentava o *talk show* feminino *El diario de Eva* (O diário de Eva), no mesmo canal.

### CARACTERÍSTICAS DO DOCUDRAMA

Do ponto de vista de conteúdos, o docudrama é um gênero híbrido, isto é, através da representação «ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de origem real». São situações cotidianas «limites ou extremas», que aconteceram com pessoas comuns, mas não são narradas no formato de documentário nem de *reality show*, mas sim de modo ficcionalizado e mais livre. Não se restringem exatamente ao caso referencial e ocorre a introdução de elementos ficcionais. A utilização de música para emocionar o relato é um elemento importante dessa maior liberdade narrativa.

O gênero está claramente aparentado com o melodrama da telenovela latino-americana: situações dramáticas basicamente sobre problemas pessoais gerados em torno da família e do lar; portanto o espaço cenográfico do lar é preponderante. O relato não tem o ritmo vertiginoso de um seriado de ação cujo herói busca decididamente atingir uma meta épica, é uma narração lenta cujos protagonistas tentam assimilar uma desventura, com fortes emoções envolvidas, e têm grandes incertezas ou obstáculos sobre a forma de resolvê-la. A temática do gênero é o reverso da comédia, que alude a erros e desventuras com um tom de alegria e otimismo.

A origem factual da situação apresentada supõe uma grande pesquisa prévia dos casos: entrevistas com as pessoas, autorização para representar o caso ficticiamente, medidas para preservar a privacidade e o anonimato etc.

As fontes desses casos podem ser jornais, consultórios clínicos de saúde e psicologia, arquivos de violência familiar, policiais e outros. Às vezes, os canais pedem ao seu público que enviem casos para serem dramatizados.

A exigência de casos extremos pode provocar escassez e repetição na seleção e, por conseguinte, um esgotamento textual e na audiência. Já foram testadas algumas soluções, como encurtar os episódios para 40 minutos televisivos. Já foi proposta também uma especialização das temporadas em temáticas segmentadas; assim poderiam abordar temas relacionados com jovens e crianças, que quase não aparecem nos docudramas; geralmente concentrados nas mulheres e na família.

## FORMAS SIGNIFICANTES DE REALIDADE

A «realidade nuclear do caso» ficcionalizado é representada e é lembrada ao público através de «algumas formas significantes televisivas internas ao texto».

Comumente, o docudrama é programado num ciclo seriado, com episódios unitários ou autônomos, com atores diferentes em cada episódio. Muitos realizadores trabalham com «atores não-profissionais e desconhecidos» para tentar produzir um efeito de realidade na audiência: justamente «inscrevem corporalmente o caráter não-ficcional da história ficcional». O temor é que com atores conhecidos do *star system* a «ficcionalidade» de casos nuclearmente reais ficasse sobrecarregada. As personagens ficcionais representadas por não-atores profissionais significam corporalmente o caráter não-ficcional da narração; é uma forma significativa híbrida do caráter híbrido do gênero. Os diferentes atores e desconhecidos também pretendem acentuar a «identificação potencial» da representação textual com os espectadores, cada um em seu próprio cotidiano: «se essa situação (ficcional/real) acontecesse comigo, como eu agiria?».

A realidade nuclear é representada também com o «gênero factual de entrevistar» as pessoas reais. É um jogo lúdico, onde as personagens «saem» brevemente da história ficcionalizada e pedem ajuda às pessoas reais para recordar ou esclarecer decisões tomadas em sua vida real.

O docudrama transmitido seriadamente tem em geral um mesmo apresentador(a) reconhecido(a) por sua participação em outros programas televisivos de conteúdo social. É um apresentador real, não-ficcional; trabalha-se com a «leitura intertextual da audiência e a aura emocional potencial», gerada com a audiência em outro programa. O apresentador introduz e encerra o episódio, assim como a narração em *off* e as entrevistas com as pessoas reais que participaram no caso (narrado ficcionalmente). A intervenção da voz em *off* é de caráter variável; *Mea culpa* foi caracterizado pela forte presença narrativa da voz em *off* do seu realizador, Carlos Pinto, que, em minha opinião, tem o ritmo narrativo, o tom intimista e envolvente dos antigos contadores de contos.

Nos docudramas, os apresentadores podem também significar em sua corporalidade a função de conduzir seus espectadores em direção a uma leitura realista-emocional-educativa (e para isso, os realizadores podem testar previamente quais rostos provocam melhor identificação e leitura intertextual com o público). Essa forma televisiva de apresentação contribui para uma interpretação «educativa» por parte da audiência.

No docudrama, o «caso narrado pode terminar sem um final feliz» e em busca de solução. O gênero é uma ficcionalização dramática de casos reais e daí o pacto de leitura da audiência não incluir necessariamente o

final feliz da narração ficcional clássica. Essa é também uma forma dramática que acentua o caráter «realista» da ficção narrada. No docudrama, o critério de avaliação da audiência não é tanto a exatidão referencial (é uma narração representada de maneira ficcionalizada), mas o que seria «uma conduta adequada/errada em relação às situações extremas» (e com certeza o correto da realização televisiva segundo a cultura televisiva da audiência). A apresentação colabora no registro de uma leitura emocional-educativa sobre graves problemas existenciais.

### DISCUSSÃO VERBAL-CONCEITUAL

Em alguns programas foi incorporado um «painel de debate» no final do episódio, com diferentes participantes: peritos e especialistas interagindo com o público. A conversa intratelevisiva buscava entender melhor as motivações e as condutas dos protagonistas, suas reações inadequadas ou em direção a uma solução correta.

As avaliações de pontos de audiência mostram que grande parte dos espectadores chilenos abandona o programa quando o debate começa. Os estudos qualitativos assinalam que uma grande parte da audiência, especialmente em setores populares, avalia a discussão como uma racionalização conceitual redundante e desnecessária, já que a narração ficcional seria auto-suficiente. O debate verbal analítico aparece como um agregado desarticulado e expresso numa linguagem técnica conceitual pouco compreensível; essa percepção se traduz em desinteresse e abandono do programa.

Posteriormente encontraram formas textuais para incentivar «a conversa familiar extratelevisiva», mas engatilhada desde o texto televisivo. Em algumas produções procurou-se acentuar o papel do apresentador(a) no interior do episódio; sua participação como narrador(a) em *off*, e especialmente com entrevistas curtas que se integram melhor na história ficcionalizada, surgiu um jogo lúdico com a hibridez do formato.

O programa *Pasiones* (Paixões) da TVN ofereceu «outra modalidade de integração do docudrama ficcional e do painel». Transmitido diariamente (de 2005 até 2008) em horário vespertino (por volta das 5h da tarde), possui como eixo central um consultório sentimental televisivo (no interior de um espaço folhetinesco mais amplo e com variedade de conteúdos). O objetivo é a «mediação em conflitos de casais»: ouvir, comentar, refletir e orientar aqueles que passam por problemas amorosos. Aparecem situações de ruptura e reencontro, que levam uma pessoa a querer um esclarecimento do seu parceiro, ou o perdão. No programa *Pasiones*, os conflitos amorosos reais são narrados através de uma «recriação dramática» com atores desconhecidos. O

formato de docudrama se integra como recriação dramática ou dramatização em uma seção importante do programa; mas também participam os próprios protagonistas, presentes no estúdio, ou através de contatos interativos, e com divulgação de notas gravadas ou ao vivo. O comentário e a opinião de um painel de convidados e especialistas durante o desenvolvimento do programa buscam aprofundar o olhar na situação vivida pelos protagonistas, em diálogo com eles. Em *Pasiones*, a temática aparece sob o formato de docudrama telenovelado, mas entretido com uma forma televisiva de painel para gerar mediação de conflitos. *Pasiones* é uma evolução mais elaborada (com altos níveis de audiência em sua faixa horária) em relação a outras experiências realizadas previamente pela TVN com programas de ajuda social (cf. Fuenzalida, 2005, cap. 3).

## A IDENTIFICAÇÃO

Em estudos de recepção constatou-se que o público realiza, em alguns casos, um processo ativo individual e de conversa familiar. «Comparam sua própria experiência de vida com a experiência ficcional» das pessoas reais/personagens representadas e muitas vezes discutem grupalmente sobre qual seria a própria atuação em situações similares. Aparece aqui o processo da «identificação emocional-cognitiva», tal como foi definido por Jauss para considerar a identificação do receptor com personagens ficcionais, isto é, a experiência de si mesmo (a audiência) na experiência do outro (ficcional).

Mas no gênero do docudrama é uma experiência de identificação com problemas e situações diferentes/análogas (e com as emoções envolvidas), em que cada membro da audiência terá que buscar seu próprio modo de solucionar o problema (ao contrário do conhecimento científico-racional que reivindica uma só forma de resolver os problemas).

Junto com o processo de identificação aparece «uma relação cognitivo-emocional de reconhecimento». As pessoas reconhecem no docudrama algo «parecido» com sua própria realidade existencial; a trama ficcional/real «representa intratextualmente» situações significativas para suas próprias vidas – quer dizer, a representação tem analogia e verossimilhança. O reconhecimento não acontece com o estranho e o alheio, mas com representações que são reconhecidas como análogas e significativas. O texto em seu interior representa o seu público de maneira verossímil (Manetti, 1998).

A alusão a problemas análogos da audiência fez com que alguns canais introduzissem páginas complementares na Internet, que informam centros de ajuda para determinadas situações conflituosas.

**APRENDIZADO E ENTRETENIMENTO LÚDICO**

Segundo os estudos de recepção, a experiência comparativo-reflexiva é apreciada pela audiência, especialmente em setores e meios populares, como uma «maneira de aprendizagem» através da identificação/reconhecimento com a experiência real/ficcional narrada no texto televisivo. É a grande diferença do docudrama para o gênero da telenovela, que se reporta a um mundo lúdico ficcional, criação do próprio autor. O pacto de leitura com o docudrama inclui um mundo híbrido real/ficcional, que representa os dilemas de conduta diante situações análogas, inesperadas e extremas, atuais ou chocantes, e daí o reconhecimento da audiência e a leitura comparativo-reflexiva. A história de uma garota adolescente com as dolorosas conseqüências de uma gravidez indesejada suscita, com efeito, mais conversas familiares que um sermão sobre o bom comportamento ou a história de um «modelo virtuoso». Uma «péssima mãe» que descuida da saúde de seu filho até causar graves seqüelas provoca emoções de rejeição e uma reflexão factual mais interessante que o modelo de uma mãe exemplar.

Diferente do aprendizado formal, no docudrama, a audiência aprende «do interior de uma situação de recepção-entretenimento». É mais pela via de reconhecimento-identificação/emocional-reflexão do que pelo modo de raciocínio analítico-abstrato-conceitual. Também ocorre de «modo factual-casuístico», isto é, comparando as atuações no caso narrado com o caso pessoal e os possíveis percursos de ação da audiência, no lugar do aprendizado obtido pelo conhecimento geral das ciências, abstraído dos casos particulares.

A ficção híbrida do docudrama – como a ficção imaginária da telenovela – permite explorar modelos antecipatórios de solução de conflitos afetivos e de situações vitais que sentem no presente ou acreditam que podem chegar a viver no futuro, processos ativos que foram detectados especialmente em jovens (Fuenzalida & Hermosilia, 1989). Na ficção, podem ser imaginadas alternativas de condutas (função cognitiva antecipatória da imaginação, como sustentava Aristóteles – cf. Vigo, 2007), que permitiriam reorganizar a limitada experiência individual para encarar problemas ou situações vitais com um repertório de possibilidades mais diversificado.

Diferentemente da telenovela, o gênero híbrido do docudrama oferece formas televisivas que incentivam a comparação-reflexão na audiência: a «apresentação» que interage intratextualmente com as pessoas reais cuja situação está sendo ficcionalizada, mas também interpela implicitamente (com sua «aura» intertextual) ou/e explicitamente as audiências. Em outros casos, o «painel» interage com as pessoas envolvidas, mediando uma possível solução de um conflito que foi dramatizado, mas que ainda continua vivo e em processo (e nesses casos, a própria audiência pode interagir desde o lar). Essas formas intratextuais

incentivam o que seria mais importante: a «conversa extratelevisiva» entre os membros do lar provocada pela situação representada.

Mas, em geral, o gênero alude à relação entre razão e emoção, relação que tem muitos conflitos na cultura ocidental. Segundo o racionalismo, desde Platão em diante, a emoção é contraditória com a razão e falseia a realidade. Para B. Brecht a emoção estética inibe a ação, seria um elemento alienador da conduta; segundo as concepções revalorizadoras da capacidade cognitiva da imaginação e da emoção, essa é uma forma de conhecimento diferente do conhecimento analítico-conceitual. Através da vivência das emoções, ocorre um conhecimento prazeroso mais pela via afetiva que conceitual. Esse conhecimento seria, além disso, um princípio motivador da conduta ativa. Segundo essa posição, a motivação emocional constituiria uma energia formativa básica para o desenvolvimento da pessoa e sua capacidade de ação na vida (Buck: 1984; 1988; Damasio, 1996).

### EDUCAÇÃO E TELEVISÃO

A pesquisa da recepção televisiva, em particular nesse caso do gênero do docudrama, exige que a relação TV aberta, entretenimento ficcional e educação seja reconsiderada. Tanto na Europa como no Japão, a TV, especialmente a TV pública, inicialmente foi concebida como educativa e ajudava a instrução formal da escola, em países devastados pela Segunda Guerra Mundial. A idéia inicial de escolarizar através da TV hoje evoluiu para o modelo mais complexo e eficiente da TV instrucional, operada por canais especializados e segmentados, inclusive com cobertura geográfica variável. Outros países, pelo alto custo e os problemas da TV instrucional formal, depositam suas expectativas de melhorar a qualidade do ensino através da Internet.

A pesquisa etnográfica das condutas práticas na situação de recepção televisiva no interior do lar latino-americano mostra outra expectativa educativo-cultural, muito marcante em setores e meios populares. São expectativas educativo-culturais que não se relacionam com a escolarização formal das crianças nem com a capacitação sistemática de jovens ou adultos – função instrutiva que se considera própria da escola e de outras agências didáticas formais. A expectativa educativa está associada com o aprendizado para a resolução de problemas, carências e adversidades que afetam na vida cotidiana do lar (Fuenzalida, 2005). É nesse contexto latino-americano que é possível compreender a leitura de aprendizados educativos em relação ao gênero do docudrama.

Aqui aparecem três mudanças muito importantes. Primeiro, «ocorrem a separação da sinonímia educação televisiva = escola formal» e a conseqüente troca, uma expectativa de aprendizado sobre situações existenciais no lar e problemas relacionados com a vida cotidiana.

Em segundo lugar, o «aprendizado ocorre do interior da situação espaço-temporal de recepção-entretenimento» e mais pela identificação emocional que pelo raciocínio analítico-conceitual. Diferentemente do ensino escolar e da capacitação profissional, essas expectativas educativas situacionais se entrelaçam com formas televisivas de entretenimento, e não com sistematizações padronizadas.

Em terceiro lugar, «o aprendizado requer a participação e o interesse ativo da audiência» em relação à temática exibida. A interação entre o programa realizado televisivamente e o envolvimento da audiência é um elemento-chave e não endossa o antigo suposto de um receptor passivo e alienado ante um texto de onipotência dominante e determinativa.

No gênero ficcional híbrido do docudrama, essas diferenças e potencialidades educativas aparecem claramente e com grande apreço afetivo dos telespectadores, inclusive demonstrado por altos pontos de audiência. Aparecem, no público, avaliações educativas relacionadas com a vida cotidiana no lar combinadas com entretenimento televisivo, no lugar de condutas que manifestam os benefícios da alta cultura burguesa e da escolarização. Tanto a linguagem lúdico-afetivo-dramática da TV como sua recepção cotidianizada no lar popular rompem com muita facilidade os compartimentos introduzidos pela cultura analítico-apolínea entre entretenimento-informação-educação.

### GÊNESE CULTURAL DO DOCUDRAMA DE CONFISSÃO

Como foi dito previamente, a Televisão Nacional do Chile exibiu durante anos – e com grande êxito de audiência em horário nobre – o programa *Mea culpa*, introduzido no Chile no início dos 90. *Mea culpa* é uma variedade particular dentro do gênero docudrama que dramatiza ficcionalmente casos reais de delinquência, muitas vezes com a participação dos culpados, arrependidos de sua atividade criminal.

A característica do docudrama é a presença da forma testemunhal: desde o núcleo de realidade que origina a história ficcionalizada até a presença em câmara, com as declarações dos sujeitos reais. Mas o caso de *Mea culpa* é uma variante na qual não aparecem depoimentos sobre problemas e desventuras cotidianas, mas a confissão testemunhal do crime e do delito.

Conhecer o gênese cultural pré-televisivo desse tipo de docudrama confessional «ajuda a compreender o forte atrativo» que desperta em alguns setores da audiência «assim como a resistência» que gera em outros telespectadores.

Esse gênero dramático televisivo aparece como resultado secularizado em um longo processo evolutivo que vem desde uma forma cultural originariamente de expressão religiosa.

## MODIFICAÇÃO DA CONFISSÃO RELIGIOSA

Segundo a historiadora de arte Gregor Goethals (1985), a Reforma protestante em distintos momentos modificou a estrutura da confissão religiosa envolvida na missa católica. Na liturgia romana, a comunhão sacramental com a presença eucarística constitui a culminação da comunicação religiosa; a leitura e a predicação da palavra constituem uma preparação para o sacramento eucarístico; os ritos iniciais de confissão possuem o caráter de breves introduções purificadoras para a posterior recepção da palavra e da eucaristia.

Mas os reformadores religiosos, «ao minimizar ou negar a presença sacramental, a deslocaram da sua centralidade e a substituíram pela preeminência da predicação da palavra». Os reformadores suíços Calvino e Zwinglio foram mais radicais em suas reformas da comunicação litúrgica, eliminando sistematicamente as imagens e os signos religiosos de comunicação e desnudando também a arquitetura nos templos, para destacar ainda mais a autoridade interpelante da palavra e a experiência individual de comunicação religiosa somente pela fé, sem necessidade de símbolos visuais e sacramentos.

Essas formas litúrgicas de comunicação influenciadas pelos reformadores suíços chegaram nos séculos XVII e XVIII à América do Norte através dos imigrantes puritanos e de outras denominações religiosas. Segundo Goethals, no continente americano, a estrutura da comunicação religiosa reformada experimentou uma «nova alteração ainda mais decisiva; a confissão comunitária dos pecados deslocou-se para o final do serviço litúrgico», outorgando assim à leitura das Escrituras e ao sermão a nova função dramática de conduzir ao crente a um clímax espiritual de confissão de seus pecados e a sua salvação pela fé. «Essa confissão testemunhal diante da comunidade da experiência individual de pecado e redenção passou a constituir a culminação do culto.»

Assim, depois de uns três séculos de evolução na estrutura dos signos de comunicação religiosa, a centralidade da «presença sacramental» na liturgia católica foi substituída pela «confissão testemunhal» na tradição evangélica pentecostal. E essa confissão, de um rito breve e genérico e introdutório à presença sacramental na liturgia católica, ao se amplificar, foi transformada no «clímax do culto» pentecostal sob a forma de um testemunho de pecado e de redenção diante da comunidade.

O predador carismático adquiriu uma enorme importância nessa tradição religiosa americana (humoristicamente refletida em muitos filmes de *Hollywood*). A introdução da tecnologia do rádio no século XX apareceu como um novo instrumento providencial para difundir massivamente o sermão conducente para o depoimento de conversão.

**CONFISSÃO SECULARIZADA TELEVISIVA**

A estrutura pentecostal básica passou rapidamente para a televisão nos anos 50 e é conhecida entre nós por vários programas americanos ou porto-riquenhos. Um predicador ilustra sua palavra de salvação com as confissões testemunhais de pessoas redimidas de suas condutas pecadoras anteriores.

Essa respeitável tradição religiosa nos Estados Unidos gerou uma cultura confessional que se manifesta em livros testemunhais, como os escritos por alguns dos culpados no caso político Watergate, e em manifestações públicas de arrependimento, como as expressadas por teleevangelistas surpreendidos em maus passos. Essa cultura confessional pública é chocante para a privacidade da confissão na cultura católica.

A evolução da forma testemunhal cultural-religiosa até a confissão televisiva secularizada expressada em alguns *reality shows* e docudramas aconteceu em especial em programas televisivos dos Estados Unidos. A cultura pentecostal norte-americana e a de outros países latino-americanos parecem ter contribuído para que a forma confessional televisiva fosse relida desde esse «substrato cultural», acolhida com familiaridade e rapidamente valorizada.

Além dessa percepção originada num substrato religioso, os estudos de recepção constataam que setores populares da audiência percebem a forma experiencial exibida nesses e em outros programas televisivos como um valioso «modo de aprendizado» (aprender do depoimento de um sucesso individual e do testemunho de erros, próprio ou alheio). Essa forma de conhecimento através de situações e modelos concretos foi destacada por Werner Jaeger (1992) como a forma mais antiga de educação, a Paidéia grega clássica, baseada nas personagens e atuações apresentadas nos textos de Homero. É um modo de conhecimento/aprendizado prévio ao modo analítico de conhecimento que busca conceituar em leis gerais e abstratas. O modo antigo foi impugnado, enquanto o novo modo foi propugnado por Sócrates e Platão sob a tendência abstrato-racionalizadora (as nascentes filosofia e ciência), impulsionada pela revolução da leitura e da escritura. Na Retórica, Aristóteles (1991) recupera ambos os modos de conhecimento e de comunicação, outorgando o mesmo estatuto de dignidade ao conhecimento pela via lógico-dedutiva e ao conhecimento indutivo através de modelos ou paradigmas concretos.

É possível identificar dois setores do público que se incomodam ou rejeitam esses programas, mas com diferente intensidade. Um grupo é constituído por culturas religiosas cuja forma confessional é privada e personalizada. Esses indivíduos reagem com incômodo ante testemunhos públicos, que eles semantizam como exibicionismo, morbidez ou sensacionalismo. Desqualificações semelhantes são constatadas em outro grupo, que prefere uma aproximação

mais acadêmico-conceitual e abstrata que testemunhal-empática em relação à conduta pessoal, especialmente em relação a desvios de conduta.

As origens religiosas extratelevisivas do docudrama confessional como *Mea Culpa* são, em minha opinião, uma fascinante aproximação ao tema da continuidade de antigas e importantes formas culturais religiosas e de sua interpenetração nesses recentes gêneros televisivos. Aparece uma surpreendente intermedialidade cultural entre algumas formas religiosas e certos gêneros televisivos.

Também permite advertir que as contraditórias significações outorgadas a um gênero televisivo refletem profundas tradições culturais extratelevisivas.

Ao mesmo tempo resgatam para o gênero, mesmo secularizado, uma dignidade que deveria ser preservada sempre. O próprio nome do programa alude à cultura católica; e os testemunhos confessionais são enraizados na cultura pentecostal. Ocorriam numa atmosfera de intensidade psicológica, mas também de respeito e de admiração pela dramática capacidade de mudança do frágil indivíduo humano.

O testemunho da experiência de mudança é percebido como uma utilidade social importante por certos setores da audiência televisiva, pois ajudaria a refletir sobre as tendências para corrupção, delinquência e crime. ■

**REFERÊNCIAS**

- ARISTÓTELES. (1991). *The Art of Rhetoric* (Translation and Introduction by H. C. Lawson-Tancred). London: Penguin Books.
- BUCK, R. (1984). *The Communication of Emotion*. New York: Guilford Press.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Human Motivation and Emotion*. New York: Wiley.
- DAMASIO, Antonio. R. (1996). *El Error de Descartes*. Santiago: Andrés Bello.
- FUENZALIDA, Valerio (2005). *Expectativas Educativas de las Audiencias Televisivas*. Bogotá: Norma.
- FUENZALIDA, V. & HERMOSILLA, M. E. (1989). Visiones y ambiciones del televidente. In: *Estudios de recepción televisiva*. Ceneqa: Santiago.
- GOETHALS, G. (1985). Religious Communication and Popular Piety. In: *Journal of Communication*. Vol. 35. Nº 1. p. 132-148.
- JAEGER, W. (1992). *Paideia*. México: FCE.
- JAUSS, H. R. (1982). Interaction Patterns of Identification with the Hero. In: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 152-188, 1977.
- MANETTI, G. (1998). *La teoria dell'enunciazione*. Siena: Protagon Editori Toscani.
- SCHAEFFER, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil (Traducción: ¿Por qué la ficción?. Madrid: Plaza, 2002).
- VIGO, A. G. (2007). *Aristóteles. Una Introducción*. Santiago: Instituto de Estudios de la Sociedad.

Traduzido por SILVIA COBELO

---

Artigo recebido em 15 de agosto e aprovado em 29 de setembro de 2008.