

Histórias de vidas exemplares. Biografias

Stories of exemplary lives. Biographies

■ MILLY BUONANNO *

RESUMO

O artigo examina tipologias de biografias, especialmente, em narrativas televisivas.

Palavras-chave: biografias, teledramaturgia, vidas exemplares

* Professora na
Università di Roma
La Sapienza – Itália.
E-mail: milly@mclink.it

ABSTRACT

The paper examines typologies of biographies, especially the televisives ones.

Keywords: biographies, television narratives, exemplary lives

“Infeliz a terra que não produz heróis”. Andrea Sarti
A vida de Galileu, de Bertold Brecht.

SOCIEDADE ANTI-HEROICA

EM MUITOS PAÍSES ocidentais a palavra *herói*, no linguajar público – tanto na mídia como na conversação cotidiana –, voltou a ser associada quase sempre a eventos trágicos, envolvendo, por exemplo, indivíduos que morreram enquanto empreendiam uma tarefa difícil ou uma missão perigosa. A esse respeito, gostaria de citar um evento relativamente recente envolvendo italianos, com o qual não deve ser difícil traçar analogias com eventos similares em outros lugares. Em setembro de 2009, seis soldados que faziam parte de um contingente italiano no Afeganistão foram vítimas de um ataque terrorista¹. Nas manchetes quase unânimes dos jornais e noticiários e nos comentários de pessoas comuns entrevistadas por repórteres de rádio e televisão, os seis soldados mortos foram reconhecidos e reverenciados como os *heróis de Cabul*.

1. Os seis soldados eram paraquedistas da *Folgore*, uma unidade de elite do exército italiano responsável por missões de manutenção de paz. No dia 17 de setembro de 2009, enquanto escoltavam um comboio da OTAN para o centro de Cabul, foram explodidos por um carro-bomba lançado contra o comboio por um homem-bomba.

Um acontecimento precisa ser suficientemente trágico para despertar as emoções de uma grande porção da comunidade nacional a um nível relativamente profundo para que expressões caídas em desuso (ou que inclusive passaram a ser empregadas em sentido crítico ou depreciativo) reapareçam, mesmo que apenas de maneira fugaz, na linguagem jornalística e no sentimento comum. *Herói*, assim como *sacrifício* ou *coragem* (e outras palavras que gravitam na mesma área semântica que heroísmo) é apenas uma dessas palavras em desuso que pode, no entanto, ser desempoeirada quando necessário. Mas como o acontecimento normalmente faz parte de uma realidade muito perturbadora e alarmante, que envolve morte, guerra e luto, o ressurgimento dá lugar rapidamente ao desaparecimento. Em poucos dias, os heróis são destinados a deixar o palco midiático e aposentar-se nas profundezas indistintas da memória humana.

Estamos, ou assim parece, em uma época em que – seguindo uma tendência intelectual generalizada de conceituar os tempos em que vivemos como *pós-alguma coisa* – foi definida, em um livro recente (Sheehan, 2009), como *pós-heroica*. Evidências de uma era pós-heroica em que as sociedades ocidentais, especialmente as europeias, estão imersas, podem ser encontradas, em particular, na mudança das atitudes coletivas em relação à guerra: hoje ela é rejeitada e combatida como nunca antes na história, enquanto até quase a metade do século XX era enobrecida e exaltada como o melhor cenário para o florescimento de gestos heroicos e a obtenção do *status* de herói.

Acreditando-se ou não na atual transição para uma era pós-heroica, não se pode negar que a identificação preeminente do herói com o guerreiro ou comandante militar que nos foi transmitida pela mitologia e pelos épicos clássicos e medievais (entre outros) ajuda, em grande medida, a transformar o heroísmo em algo no mínimo suspeito de acordo com o espírito pacifista atual; mais que isso, muito provavelmente, em países como a Itália, que viveram recentemente sob regimes autoritários e vivenciaram as consequências negativas de políticas belicistas que talvez fossem mais inspiradas pela retórica do que pelo *ethos* heroico (“Saudações, oh pátria de heróis”, diz a pomposa primeira linha do hino fascista *Giovinezza*).

No entanto, parece que a supremacia do herói armado já havia começado a entrar em declínio antes da *obsolescência da guerra*² (Sheehan, 2009), de acordo com a interessante e plausível hipótese de uma estreita correlação entre as tipologias heroicas e as diferentes eras da comunicação (Strate, 1994). Evocando a distinção entre oralidade e escrita proposta por Walter Ong (1986), a figura do herói guerreiro floresceu principalmente em épocas e culturas onde o meio de comunicação predominante era a palavra falada. Os prodigiosos feitos de heróis armados principalmente com extraordinária coragem e força física eram de fato dotados de um alto grau de *notabilidade*, algo indispensável para a transmissão às gerações futuras de culturas orais, destinadas à volatilidade da palavra falada.

A escrita e, sobretudo, o papel crucial da prensa móvel na formação de uma sociedade *letrada*, passaram a criar as condições para uma tipologia heroica mais diversificada, na qual o critério de ação memorável e destemida (agora compreendida no sentido mental e intelectual, não apenas no físico) manteve-se primordial. Assim, desde a chegada, muitos séculos antes, de uma era da impressão (Eisenstein, 1997), a figura do guerreiro tinha começado a compartilhar o *status* heroico (se não concedido a eles) com os cientistas, inventores, descobridores, criadores e artistas; os próprios comandantes militares foram alçados ao *status* de heróis mais por conta de suas habilidades estratégicas do que por suas realizações no campo de batalha. Na era da comunicação eletrônica e da mudança da opinião pública para uma tendência pacifista, o guerreiro acabou empurrado para as margens do mundo heroico.

Os heróis já não são o que foram outrora e, talvez, para colocar de maneira simples, talvez não existam mais. Em sintonia com o conceito de uma era pós-heroica, um considerável número de estudiosos e analistas têm afirmado recentemente que o Ocidente se tornou “um mundo sem heróis”, para citar o título de um estudo americano publicado na década de 1980 (Roche, 1987) que vê na ausência de heróis os preocupantes sintomas de uma *tragédia moderna*. No “crescente corpus da literatura contemporânea que condena a perda dos heróis

2. No entanto, Sheehan se esforça para especificar que o fenômeno da obsolescência da guerra não é mundial, mas sim uma peculiaridade da história europeia do século XX.

D

tradicionais” (Drucker e Cathcart, 1994:3), o precursor mais confiável provavelmente deve ser identificado como Joseph Campbell. Campbell é o autor de *O Herói de Mil Faces* (2008), um estudo célebre e influente sobre o herói mítico e um trabalho *sapiencial* da antropologia simbólica, enriquecido e tornado mais complexo pelas abordagens psicanalíticas provenientes de Jung – na verdade, a análise das estruturas narrativas de mitos que Chris Vogler (Vogler, 2007), com um pragmatismo hollywoodiano e um instinto para o sucesso, realizou a partir do trabalho de Campbell para o benefício dos autores e roteiristas, hoje é mais universalmente conhecida. Nas páginas finais do livro, publicado originalmente em 1949, Campbell observou o quão distante dos dias atuais está o universo simbólico que produziu os heróis lendários, os personagens de fábula, as personalidades divinas dos mitos antigos. A sociedade humana se afastou e se tornou inóspita em relação aos heróis tradicionais e estes heróis não vivem mais aqui. Nas palavras de Nietzsche, citado pelo autor: “Mortos estão todos os deuses” (Campbell, 2008: 387).

Algum tempo depois, no início da década de 1960, Daniel Boorstin – em um livro (1961) que ainda é capaz, quase meio século depois, de iluminar nossa consciência sobre os fenômenos culturais que são endêmicos em nossa sociedade midiaticizada atual – defendeu que os heróis de outrora estavam sendo destronados pelas *celebridades* criadas pela mídia. Voltarei mais tarde ao tema das celebridades midiáticas, mas minha preocupação agora é retornar a algumas das observações do autor sobre as atitudes suspeitas e desencantadas, às vezes desmitificadas até o ponto da difamação, que informam o nosso atual sentimento e opiniões comuns sobre heróis e heroísmo. Na verdade, o elemento marcante da crítica e da apreensão social que surgiu nos escritos daqueles que deploram ou denunciam o advento de um mundo sem heróis corresponde a uma crítica diametralmente oposta (se não necessariamente elaborada), um amplo autoafastamento de mundos e figuras heroicas por parte da opinião hegemônica e das atitudes coletivas.

“Nós vemos a grandeza [de heróis] como uma ilusão”, escreveu Boorstin (1961:51). Talvez até mesmo como um fardo para uma sociedade imperfeita e infeliz, pode-se acrescentar – especialmente à luz da exorbitante e persistente boa sorte que sorri sem cessar sobre o brilhante comentário espirituoso feito por Galileu na peça de Bertolt Brecht: “Infeliz é a terra que precisa de um herói” (Brecht e Bentley, 1994:115).

É espantoso (mas, acima de tudo, altamente sintomático da tendência de expulsar o heroísmo do cenário atual de sensibilidade) como uma frase extraída do seu contexto dramático, reinterpretada e reformulada, tornou-se uma espécie de mantra repetido como um reflexo condicionado sempre

que a oportunidade se apresenta. No caso da Itália, em particular, a frase é normalmente citada em uma versão, por assim dizer, revisada e corrigida – *abençoada (ou feliz) é a terra que não tem necessidade de heróis* – e que, embora não distorça substancialmente o significado original, acrescenta uma sensação extra de liberdade e leveza eufórica em virtude da bem-aventurança ou felicidade evocada pelas palavras de abertura. Mas na peça de Bertolt Brecht, contraditoriamente, temos uma observação que é amargurada e triste; Galileu responde dessa maneira a seu seguidor Andrea Sarti, que, na declaração oposta – *Infeliz a terra que não produz heróis* – necessariamente expressa sua desilusão e condenação do comportamento anti-heroico de seu mestre diante do tribunal da Inquisição. No entanto, Galileu, por sua vez, é uma alma profundamente desiludida e atormentada, e permanecerá assim pelo resto de sua vida. Ao concordar, sob ameaça de tortura, em renegar suas teorias, ele traiu não somente a fé de seus seguidores, mas a ética da ciência – ele admitirá: “Eu traí minha profissão” (Brecht e Bentley, 1994:124) – e sua própria concepção *heroica* da prática científica; *a prática da ciência parece solicitar seu valor*, ele dirá no curso de um longo monólogo autoacusatório. Galileu tem, assim, uma boa razão para declarar que *infeliz é a terra que precisa de um herói*: esta não é (ou não apenas) a expressão de um desejo utópico por uma sociedade idílica, mas o pronunciamento amargo de quem, consciente de sua própria experiência da fragilidade humana quando confrontada com as exigentes convocações do heroísmo, sabe que a necessidade de heróis pode, infelizmente, permanecer ignorada e insatisfeita.

O Galileu de Brecht não é um personagem admirável, menos ainda exemplar; o dramaturgo quis fazer dele uma figura anti-heroica, de modo a não admitir qualquer margem de incerteza no que diz respeito à sua condenação de uma ciência que foi escravizada ao poder e contrária a assumir sua responsabilidade moral para com a humanidade³. O ditado *infeliz é a terra que precisa de um herói* adquire seu significado complexo, ainda que não inequívoco, apenas no contexto dramático da culpa de Galileu (e seu senso de culpa): a que Brecht se refere como o *pecado original* da física, o primeiro passo ao longo de um caminho destinado a liderar a armas nucleares. No entanto, se este ditado entrou na linguagem cotidiana e no repertório de citações de pessoas que não têm conhecimento de sua origem – o autor é geralmente reconhecido, o texto muito menos –, isso ocorreu claramente porque, especialmente em sua versão reformulada (*feliz é a terra...*), ele capta e converte de maneira eficaz, simples e populista (na forma de um provérbio ou lema) um conceito de vida anti-heroica que tem tomado espaço progressivamente na sociedade ocidental desde a segunda metade do século XX.

3. Como todos sabem, Brecht estava menos interessado no conflito entre Galileu e a Igreja no século XVII do que na relação entre ciência e poder no século XX: o uso e abuso da pesquisa científica por parte dos Nazistas, as bombas de Hiroshima e Nagasaki...

A CRÍTICA ANTI-HEROICA

No entanto, existe espaço para discussão sobre o advento de uma era pós-heroica. Evidentemente não podemos negar a existência de lacunas e descon continuidades entre o presente e o passado no que diz respeito às concepções e práticas de heroísmo (aqueles que denunciam a perda de heróis tradicionais ou apontam a obsolescência de heroísmo no mundo de hoje, por vezes, vão longe demais com tons depreciativos, mas não podem ser acusados de serem apenas polemistas amargos e obcecados com o passado). Em vez disso, devemos observar como a definição da era pós-heroica, limitada a caracterizar o presente em termos de sucessão temporal e superação cultural em relação a uma idade heroica anterior, foge totalmente da verdadeira ruptura e do ponto crucial na passagem de uma época. O que realmente caracteriza o mundo em que vivemos não é tanto o fato de vir depois e deixar para trás os mundos heroicos do passado (conforme implicado pelo prefixo *pós*), mas a ocorrência de um determinado conjunto de condições que têm favorecido e continuam a alimentar as tendências culturais de hostilidade contra o heroísmo (que nos obrigam a recorrer ao prefixo *anti*).

Em outras palavras: não importa o quão longe estejam no caminho em direção a um possível eclipse, heróis (reais ou imaginários) ainda habitam o presente; e não é raro encontrar vidas, ações e personalidades verdadeiramente heroicas, basta saber reconhecê-las. Portanto, não é totalmente verdade que vivemos em um mundo sem heróis. Pelo contrário, é verdade que a pequena ou grande quantia de heroísmo, tradicional ou moderno, que ainda existe em nossos tempos está exposta às tensões da crítica anti-heroica, mais aguda e difundida do que nunca. Vozes intolerantes e desmistificadoras não tardaram, no passado, a se fazerem ouvir: Voltaire admitiu ter pouca afeição por heróis (“ils font trop de fracas/eles fazem muito barulho”)⁴ Ralph Waldo Emerson declarou que “todo herói acaba se tornando um chato” (Gumpert, 1994:61); mas o que vemos hoje é o avanço aparentemente irresistível, na opinião pública e no senso comum, da rejeição anti-heroica em proporções coletivas gigantescas. Em vez de pós-heroica, a época atual apresenta-se melhor definida como *anti-heroica*.

Em um excelente ensaio do começo dos anos 1990, Mike Featherstone não hesitou em declarar que “a modernidade ocidental... levou a um *ataque* [grifo meu] contra a vida heroica” (Featherstone, 1992: 173). Entre os principais *agressores* ele incluiu o feminismo, com sua crítica aos valores masculinos e machistas que eram mantidos para constituir a estrutura das concepções heroicas; mas Featherstone, basicamente, da mesma forma que Alvin Gouldner, antes dele, afirmou que se o heroísmo se tornou um conceito controverso nas sociedades ocidentais, isso ocorreu principalmente devido à crescente

4. ‘J’aime peu les héros, ils font trop de fracas’ (“Não gosto de heróis, eles fazem muito barulho”) é o começo de uma carta em verso enviada por Voltaire para Frederick II da Prússia em 22 de maio de 1742; citada em E. Cassirer, 1973: 304.

importância da vida diária, em conformidade com a cultura atual de consumo e lazer. A vida diária e a vida heroica parecem mesmo ser dois polos de uma antinomia que não pode ser reconciliada: não é por acaso que a jornada do herói lendário começa, ritualmente, com o seu abandono do mundo comum. A vida diária é o domínio da existência comum, do senso comum, de hábitos regulares e ao mesmo tempo (cada vez mais) do horizonte interno da busca por bem-estar e realizações pessoais; a vida heroica é, ao contrário, o reino das experiências únicas, das ações que são fora do comum, nas quais grandes virtudes individuais sensíveis ao encanto da transcendência são colocadas a serviço de objetivos que visam o bem comum. Além disso, o heroísmo requer coragem, implica sofrimento, expõe a perigos e exige o teste supremo de encarar e superar o medo da morte; enquanto a vida diária adota desejos por uma existência feliz, guiada pelos prazeres de práticas lúdicas e consumistas, recompensada pelas satisfações de relações amorosas e atividades sociais e, acima de tudo, o mais protegida possível dos acontecimentos perigosos que lembram os seres humanos de sua intolerável condição de imortalidade. No conceito e na experiência moderna da vida diária, portanto, há um potencial para a crítica à vida heroica, indicado por Gouldner há mais de trinta anos: “Tenho sugerido frequentemente que a vida cotidiana é um *contra*-conceito, que dá voz a uma *crítica* de determinado estilo de vida, especificamente, o heroico, a existência voltada às realizações e centrada nos feitos” (Gouldner, 1975, citado em Featherstone, 1992:164).

Featherstone propõe em seu estudo uma útil distinção analítica entre sociedade heroica, vida heroica e o herói; esta distinção merece ser brevemente examinada. Sociedades heroicas, no modelo daquelas descritas na poesia de Homero ou nas sagas nórdicas, são as que consideram *ethos* e comportamentos heroicos – baseados em coragem, dedicação total à comunidade e esforço pela excelência em tudo o que é feito – um *preceito social* inevitável para seus próprios membros. Nessas sociedades, o indivíduo deve ser um herói; e ao comportar-se como tal ele assume um papel que é socialmente construído, válido e obrigatório. Não é difícil ver como, pelo menos no mundo ocidental, o desaparecimento da sociedade heroica em imitação ao ideal grego ocorreu há algum tempo (e talvez, a partir desta perspectiva, possa-se concordar com a ideia de uma época pós-heroica). Apesar disso, a vida heroica ainda existe e persevera. É a prerrogativa daqueles que – nos mais diversos campos de ação e expressão, das ciências às artes, no ensino, na defesa da lei e da ordem, nos esportes e nas religiões – organizam sua própria existência de acordo com os princípios da ética, de fato heroicos, que encorajam e valorizam o sacrifício, a disciplina, a dedicação a uma causa ou missão, a capacidade de enfrentar

árduas provas (embora não necessariamente fatais), incluindo a desaprovação e hostilidade de uma cultura anti-heroica predominante.

Da mesma forma que indivíduos ou determinados círculos podem cultivar e aderir a um *ethos* heroico, mesmo em uma sociedade anti-heroica, “é obviamente possível que qualquer um se torne um herói, realize um ato heroico, sem ser membro de uma sociedade heroica ou ter um compromisso com a vida heroica” (Featherstone, 1992: 167). A declaração de Nathaniel Hawthorne, frequentemente citada, de que “um herói não pode ser um herói se não estiver em um mundo heroico” (citada na revista *Time* de 24 de junho de 1966)⁵ mostra-se errônea sempre que alguém (para sua própria surpresa e para a dos outros) cruza sem hesitar a fronteira entre a vida diária comum e o heroísmo, através de um ato heroico, na maioria dos casos ao salvar a vida de outra pessoa, não raro ao custo da própria.

Os muitos *heróis incidentais* (de acordo com o clichê superficial repetido pela mídia) que habitam nosso mundo nos falam, entre outras coisas, sobre a ambivalência da vida diária em relação ao heroísmo: é uma polaridade que é alternativa e crítica à vida heroica, mas também uma possível origem de novas tipologias de heróis, fundidos e confundidos com as pessoas normais. Eles são os *heróis de todos os dias*, como são normalmente definidos: os únicos que parecem ser reconhecidos e exaltados pela cultura anti-heroica de hoje em dia, embora tal reconhecimento das virtudes heroicas seja tão amplamente conferido que acaba diminuindo-as – como praticamente todos são heróis, mesmo que heróis de todos os dias, obviamente ninguém é um herói.

Definir como *heróis incidentais* aquelas pessoas cujas ações (frequentemente, deve-se repetir, sacrifícios e, de qualquer forma, sem dúvida corajosas ou altruístas) são inequivocamente inspiradas pela consciência e por escolhas baseadas em valores; e, em contrapartida, banalizar o significado do *heroísmo diário*, atribuindo-o de forma completamente convencional a comportamentos que, ainda que admiráveis e louváveis, não são em si heroicos (por exemplo, fazer o próprio trabalho de forma honesta e escrupulosa): em ambos os casos, o que surge é um descaso ou uma recusa em identificar, em qualquer lugar, a distinta diferença – em termos de valores, objetivos e motivações – entre vida e ações heroicas.

Uma indiferença semelhante pelos critérios e fatores distintivos, formada por um superficial igualitarismo, com sua negação de diferenças, e um relativismo bastante valorizado atualmente, com sua rejeição de padrões de avaliação comparativa, pode ser vista em ação em um campo de fenômenos que estão diretamente correlacionados à presença e à influência da mídia nas sociedades atuais. Refiro-me às chamadas *celebridades da mídia*, ou seja, personagens cuja

5. A citação de Hawthorne abriu um longo artigo sobre a dificuldade de ser um herói contemporâneo (nome do autor não disponível), publicado na revista *Time* em 24 de junho de 1966. O texto pode ser encontrado em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,835781,00.html>> Acesso em: 23 ago. 2010.

fama é gerada e nutrida principalmente pelos meios de comunicação modernos, especialmente a televisão. Esta referência é totalmente adequada no contexto do discurso atual se aceitarmos como válida a observação, amplamente apoiada nos trabalhos que citei, de que as celebridades da mídia representam os heróis do nosso tempo e tomaram o lugar dos heróis tradicionais em seu papel de exemplos para as pessoas e, mais especificamente, para os jovens de hoje em dia.

Conforme Mark Rowlands (2008) afirma, de maneira convincente, celebridades da mídia testemunham e se beneficiam de uma extrema mudança cultural do conceito de fama. Enquanto no passado a fama era um bem relativamente raro e que constituía o reconhecimento de uma recompensa por um talento especial, uma notável realização ou uma demonstração de excelência, hoje em dia ela se tornou uma mercadoria muito mais disponível e, principalmente, “desconectada de qualquer realização ou excelência de qualquer forma reconhecida” (Rowlands, 2008: 25). Ao cunhar uma expressão bastante eficaz, que se destinou a ser amplamente citada, Daniel Boorstin já havia, em sua época, diagnosticado a natureza tautológica desta contemporânea versão da fama, sendo seu detentor, em muitos casos, pura e simplesmente “uma pessoa famosa pela própria fama” (Boorstin, 1961: 57).

É óbvio que somente em uma época e cultura anti-heroicas alguém que seja meramente *famoso pela própria fama* pode chegar ao posto de herói e se aproveitar dos benefícios da fama. Mas, se é muito difícil aceitar que as celebridades da mídia tenham uma ligação tênue com a vida e personalidade heroicas, não é possível dizer o mesmo sobre os *heróis de todos os dias* – uma vez que mantemos expectativas e exigências por uma transcendência *de qualquer forma reconhecida* da mediania anti-heroica cultivada na sombra da vida cotidiana.

Os grandes contadores de histórias populares conhecem melhor do que ninguém o potencial heroico oculto e não apreciado das pessoas comuns, e sabem como ativá-lo com a eruptiva força da imaginação. J.R.R. Tolkien, em *O senhor dos anéis* (1954-55), criou um herói surpreendente no gentil personagem de Frodo: não um guerreiro valente e invencível, como Aragorn, ou um mago com poderes extraordinários, como Gandalf, apenas um pequeno homem (ou um *hobbit*) sem recursos e ainda assim capaz de desenvolver um incrível compromisso com o cumprimento de sua perigosa missão heroica, a qualquer custo.

CONTANDO HISTÓRIAS SOBRE HERÓIS: O GÊNERO BIOGRAFIA

A menção a um grande contador de histórias popular nos leva à dramaturgia televisiva. A narrativa popular está tradicionalmente cheia de heróis; embora não esteja totalmente livre das influências anti-heroicas da época atual, ela

D

ainda inspira nossa imaginação com histórias sobre vidas e personalidades que são heroicas no verdadeiro sentido da palavra, sejam elas inventadas ou extraídas da vida real.

De maneira nenhuma se deve desvalorizar o ato de contar histórias sobre heróis; isso é parte constituinte da própria existência. Ninguém ganha o *status* de herói sem a contribuição decisiva de uma história (oral, escrita ou audiovisual) que revela sua ação e seu valor heroico. O paradoxo que diz que *se uma árvore cai na floresta e a mídia não diz nada sobre isso, a árvore não caiu* tem sua contrapartida no ditado *um herói anônimo é um paradoxo*. Ou, mais analiticamente: “Sem a história e o contador de histórias não há fama, e sem fama os atos individuais, não importa o quão corajosos, se tornam parte de um desfile passageiro” (S. Drucker, R. Cathcart, 1994: 10). Os heróis ocultos da vida cotidiana devem ser revelados e transformados nos protagonistas de novas histórias ou da dramaturgia televisiva para que sejam reconhecidos e possivelmente lembrados.

A dramaturgia televisiva, do passado e do presente, de cada país conta com um corpo variado de heróis imaginários cujas características supostamente heroicas reproduzem, entre outras coisas, traços específicos de várias identidades nacionais – se é admissível usar conceito tão controverso. No entanto, agora estou considerando heróis da vida real: figuras históricas, personagens que existiram e cujas vidas, total ou parcialmente, foram relatadas no grande número de biografias televisuais produzidas pela RAI e pela *Mediaset* nos últimos vinte anos (1989-2009). Ao reunir uma rica galeria de retratos de personalidades heroicas, muitas das quais pertencem à história cívica e religiosa do país, a dramaturgia televisiva italiana desenvolveu uma prerrogativa que é tão especial quanto recompensadora: este gênero de histórias biográficas se tornou amplamente popular e, nas temporadas televisivas dos anos 2000 produziu, quase invariavelmente, os programas de dramaturgia mais assistidos de cada ano.

Vale aproveitar a oportunidade para fazer algumas reflexões sobre o gênero biografia. No contexto de um discurso focado em histórias sobre vidas e personagens heroicos é obviamente importante dar alguma atenção ao gênero que se encarrega de tais histórias: primeiramente, para reunir os elementos de uma comparação espaço-temporal e entre meios que nos permita discernir, no mapa de semelhanças e diferenças, as peculiaridades distintivas da biografia na dramaturgia televisiva contemporânea da Itália. Um gênero, como se sabe, existe em tensão permanente entre suas estruturas codificadas e os processos mais ou menos extensos e profundos de metamorfose que são ativados por fatores de mudança e diferenciação que ocorrem no tempo e no espaço: especialmente a evolução de sistemas institucionais e orientações culturais, a

variação dos contextos geográficos de abastecimento e consumo e a apropriação do gênero por outros meios de comunicação. Portanto, precisamos identificar continuidades e descontinuidades na biografia televisual (da mesma forma que ela encontrou forma e expressão nos últimos vinte anos em relação a fases anteriores na história da dramaturgia televisiva italiana, em que a biografia tem aparecido regularmente) e verificar em quais aspectos sua configuração atual diverge das tendências que caracterizaram a evolução do gênero biografia em outros contextos geográfico-culturais, especialmente no deslocamento do cinema para a televisão.

O gênero narrativo da biografia sofre um tipo de *desequilíbrio de status* que afeta sua presença, não tanto na esfera literária ou historiográfica, mas na comunicação de mídia popular: imprensa, cinema e, nosso interesse em particular, televisão. O *desequilíbrio* reside na inconsistência entre a preeminência relativa que o gênero tem tido – ainda que ocasionalmente, em fases flutuantes – na produção cinematográfica e televisiva e, paralelamente, nas preferências de consumo dos espectadores e, por outro lado, no difundido desprezo⁶ que parece sofrer por parte de acadêmicos e críticos. Em relação a isso eu poderia citar diversos testemunhos respeitáveis que concordam totalmente um com o outro, apesar de uma distância de mais de meio século entre eles. Na abertura de seu famoso estudo sobre biografias na imprensa popular americana da primeira metade do século XX, Leo Lowenthal observou que “curiosamente, não foi dada muita atenção a esse fenômeno” (Lowenthal, 1944: 109). Por sua vez, Steve Neale, ao colocar as biografias entre os *principais gêneros* dos filmes de Hollywood, enfatizou a falta de “apreço crítico” (Neale, 2000: 60): uma falta que, com pouquíssimas exceções – o estudo de George Custen (1992), ao qual me referirei brevemente, é indispensável – tem sido uma característica constante na história do gênero. Finalmente, Dennis Bingham, em seu trabalho bastante recente e impressionante, defende o ponto de vista em sua introdução ao enfatizar a “baixa reputação” desse “respeitável gênero” (Bingham, 2010: 3).

A falta de atenção de críticos e acadêmicos⁷ não é, porém, importante aqui, não fosse por sua disparidade com dois fenômenos: a constante presença das biografias na produção cinematográfica e televisiva atual e do passado, que constitui um componente de tamanho considerável da narrativa popular; e em geral a boa, normalmente muito boa recepção das histórias biográficas entre os espectadores.

Com exceção de breves fases de declínio, as biografias têm alcançado um sucesso enorme de bilheteria e uma prestigiosa aprovação, na forma de indicações e Oscars, para a indústria cinematográfica de Hollywood. Basta citar *Lawrence da Arábia* (D. Lean, 1962), *Gandhi* (R. Attenborough, 1982), *A lista de*

6. Quando não intolerância. Em 29 de janeiro de 2010, um artigo foi publicado no jornal inglês *The Independent* com o eloquente título “Entediado com a biografia”. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/bored-of-biopic-1882227.html>>. Acesso em: 29 de jan. 2010.

7. Se é possível falar de uma falta de atenção em relação às biografias cinematográficas, deve-se observar uma completa falta de interesse em biografias televisivas.

Schindler (S. Spielberg, 1993), *Amadeus* (M. Forman, 1984), *Erin Brockovich – Uma mulher de talento* (S. Soderbergh, 2000), *Uma mente brilhante* (R. Howard, 2001), *Capote* (B. Miller, 2005), *Johnny & June* (J. Mangold, 2005), *A Rainha* (S. Frears, 2006), *Milk* (G. Van Sant, 2008), *Piaf – um hino ao amor* (O. Dahan, 2008). Ao mesmo tempo, as biografias foram e ainda são, com a transformação dos sistemas televisuais, uma fonte de criatividade e popularidade para redes de comunicação e mais ainda para redes de transmissões especializadas. Nos Estados Unidos, por exemplo, com o movimento para recuperar e reutilizar os formatos de filme de TV e minisséries como instrumentos de “caracterização do canal” (Lotz, 2009), redes de TV a cabo básicas e *premium* começaram a investir regularmente na produção de dramas televisivos biográficos: por exemplo, *Georgia O’Keeffe* (Lifetime, 2009), *The Reagans* (Showtime, 2003), *Johnny Cash* (A&E, 2005), *House of Saddam* (HBO/BBC, 2008), *Into the storm: Churchill at War* (HBO/BBC, 2009). No Reino Unido, os novos canais criados pela BBC para a televisão digital, BBC3 e BBC4, contam com as biografias para aumentar os pequenos nichos de audiência de transmissões especializadas (mesmo ao custo de entediar e desagradar os críticos⁸). Por sua vez, as principais redes gostam de utilizar um gênero que inclui diversos clássicos e também obras-primas contemporâneas da televisão inglesa, de *I, Claudius* (BBC, 1976) a *Miss Austen Regrets* (BBC, 2008).

8. Ver nota 6.

Em relação ao significativo contorno do gênero biográfico no panorama televisivo (e cinematográfico) internacional, uma importante característica do caso italiano pode ser observada diretamente a partir da perspectiva quantitativa. Nos vinte anos em consideração, a produção de filmes biográficos na dramaturgia televisiva doméstica atingiu níveis substanciais: isso é provado pelo alto número de biografias, quase cem títulos (97), e mais ainda pelo peso delas na programação do horário nobre, o equivalente a generosos 10%. Em outras palavras, um em cada dez dramas televisivos exibidos à noite é uma biografia. Que essa é uma proporção considerável, provavelmente impossível de ser emulada no presente ou no passado, é algo que pode ser comprovado pelo fato de que uma participação bastante pequena foi suficiente para incluir biografias entre os *principais gêneros do cinema*; no período de 33 anos entre 1927 e 1960 coberto, por exemplo, no estudo de Custen, menos de 3% dos mais de 10 mil filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood eram biografias – e ainda assim o período é visto como o de maior expansão do gênero biográfico. A própria história da dramaturgia televisiva italiana apresenta outro padrão de comparação; aqui também consideramos uma fase de mais de trinta anos (1954-1988), que cobre todo o tempo anterior ao meu levantamento e coincide, em boa medida, com a *era do sceneggiato*, notoriamente bem disposta em relação ao gênero biografia.

De fato, o gênero biográfico provou-se um dos gêneros fundamentais daquela época, com incidência significativa na produção total (8%), ainda que abaixo dos níveis alcançados na dramaturgia televisiva contemporânea.

Enfatizar a dimensão quantitativa, obviamente, não é reverenciar o culto a dados numéricos; a intenção é, acima de tudo, lembrar-nos de que estamos encarando um *corpus* cuja relativa expansão, bem como a importância assumida pelo gênero nos últimos anos, confere maior conteúdo e visibilidade à articulação de seus componentes.

A DEFINIÇÃO DE FAMA

Vale especificar, neste ponto, que não trarei julgamentos de valores estéticos, profissionais e nem mesmo historiográficos a esta análise da dramaturgia televisiva biográfica. Em outras palavras, não estou preocupada – embora esses tópicos obviamente possam ter grande importância em contextos discursivos mais adequados – com a expressão de julgamentos críticos sobre os valores de produção ou a qualidade artística dos filmes biográficos italianos (frequentemente atacados pelos críticos, que os consideram hagiográficos e didáticos), nem desejo entrar nos méritos da maior ou menor fidelidade às *vidas reais* que eles afirmam relatar de forma verídica ou de alguma maneira plausível, ou que eles declaram, mais prudentemente, terem sido apenas fontes de inspiração. Podemos nos contentar em concordar com Custen que “biografias são reais não por serem verossímeis. Em vez disso, elas devem ser tratadas como reais porque ...muitos espectadores acreditam que elas sejam” (Custen, 1992:7): alguns deles, devo acrescentar, não conhecem outra forma de obter conhecimento, mesmo que distorcido, da *história de interesse humano*.

Minha preocupação, no contexto de um discurso que começou com a postura/ *ethos* anti-heroico da cultura contemporânea, trazendo o papel da mídia e, em especial, da televisão na modulação de tal postura de acordo com sua própria lógica, está relacionada basicamente à tipologia dos sujeitos das biografias. Quem são as personalidades cujas vidas a dramaturgia da televisão italiana considerou dignas de serem narradas durante os últimos vinte anos? Não faço a pergunta em relação aos detalhes pessoais, mas às esferas nas quais elas demonstraram sua excelência e, conseqüentemente, ganharam sua fama (este é exatamente o ponto). E quais mudanças na hierarquia dos valores culturais que governam, conscientemente ou não, a seleção das pessoas escolhidas serão observadas na tipologia atual em comparação com a tipologia construída pela dramaturgia televisiva italiana no passado? E ainda mais importante: quais possíveis desvios podem ser detectados em relação às formas com as quais, nos EUA e em outros lugares, a biografia televisiva tem lidado com a herança

D

vinda do cinema ao adotar diferentes critérios para a identificação de sujeitos que merecem ser *narrados*?

Na verdade, para retornar aos parênteses inseridos acima, isso é exatamente com o que me preocupo: fama, e personalidades que em biografias recebem o selo e a consagração de uma fama já adquirida pela virtude de talentos especiais, atitudes heroicas, vidas inteiras de alguma forma excepcionais; ou, mais raramente (mas algo que ocorre; na Itália, temos o caso de Giorgio Perlasca⁹) pessoas igualmente notáveis que acabam permanecendo parcial ou totalmente desconhecidas até que uma obra biográfica as faça surgir para a consciência e admiração geral. Todo gênero narrativo, seja o drama policial, hospitalar ou séries familiares, cria seus próprios heróis/protagonistas e, se alcança um grande ou prolongado sucesso, confere a eles uma popularidade que às vezes é muito semelhante à fama: isso deve ser compreendido como uma forma de *reputação gloriosa*, de acordo com o que os dicionários dizem, tradicionalmente “associada ao respeito, e não apenas respeito, mas respeito merecido” (Rowlands, 2008:8) (nesse sentido, personagens fictícios, como o Inspetor Cattani ou o Inspetor Montalbano, têm direito a serem considerados famosos). Apesar disso, o gênero biográfico é o único cuja existência e razão de ser se apoiam na coragem exemplar, no reconhecimento cultural e na estima social da fama adquirida por homens e mulheres, criadores de grandes coisas e realizações heroicas nos mais diversos campos da ação humana. Entre outras coisas, talvez não tenhamos refletido o bastante sobre o fato de que, em uma biografia, o retorno do já conhecido (um princípio fundamental, bem como a principal atração dos formatos narrativos populares e artísticos (Buonanno, 2007) encontra sua maior concretização – a fama sendo, por sua vez, o ápice do bom reconhecimento.

Custen está certo ao afirmar que “definir a fama publicamente” (Custen, 1992: 215) é o *papel cultural* do gênero biográfico; mas a isso se deve acrescentar uma função normativa parcialmente oculta. Uma biografia, ou, ainda melhor, um *corpus* de biografias, não se limita a definir a área, natureza ou a própria ideia da fama em circunstâncias específicas de tempo e espaço através de uma escolha seletiva de vidas dignas de narração; mas tende a confirmar tal definição como *legítima*, conferindo a ela, assim, algum valor normativo.

Em todo caso, o gênero biografia, da mesma forma que fornece a muitos espectadores uma versão acessível da história, oferece a observadores e analistas culturais um acesso privilegiado às alterações das concepções de heroísmo e fama que encontram expressão, em dado momento, nos textos e discursos da mídia. Leo Lowenthal, já citado, foi o primeiro estudioso a analisar as biografias nesse sentido; e embora seu trabalho pioneiro esteja relacionado a revistas, e não ao cinema ou à televisão, ele é um ponto de referência indispensável para

9. Giorgio Perlasca foi chamado de *Schindler italiano*. Vendedor de animais e antigo fascista, ele salvou milhares de judeus húngaros no inverno de 1944-1945, usando a falsa identidade de um diplomata espanhol atribuído a Budapeste, de serem exterminados pelos nazistas. Perlasca e sua *impostura heroica* permaneceram desconhecidos na Itália por praticamente meio século, até que sua história foi reconstruída em um livro e posteriormente em uma biografia televisiva de muito sucesso (*Perlasca. Un eroe italiano*,/Perlasca: Um herói italiano, Raiuno 2002). Perlasca foi reconhecido por Israel como um *homem justo entre nações*.

esclarecer e, em parte, antecipar tendências destinadas a manifestarem-se em filmes e mais tarde na televisão. O estudo de Lowenthal, realizado sobre um vasto *corpus* de artigos biográficos publicados durante um período de quarenta anos (1901-1941) em duas populares revistas americanas, é bastante conhecido, portanto não é necessário mais que um breve resumo. É suficiente lembrar que os resultados da pesquisa chamaram atenção para uma progressiva e decisiva reconfiguração da composição tipológica dos sujeitos biográficos, que nos vinte primeiros anos do século eram escolhidos basicamente entre as elites políticas e militares, profissionais e homens de negócios, mas que foram rapidamente substituídos nas décadas seguintes por figuras populares do mundo da arte¹⁰ e do entretenimento. Na definição de Lowenthal, os *ídolos da produção* – uma aristocracia de indivíduos com qualidades e virtudes de destaque, inspirados por e possíveis inspiradores de ideais elevados – definitivamente deram lugar aos ídolos do consumo, figuras emblemáticas de uma sociedade que tem o lazer e o entretenimento no centro de suas próprias preocupações.

Não é preciso compartilhar o desdém de Lowenthal, refletindo sua associação com a Escola de Frankfurt, em relação a *ídolos de massa* (ou, por contraste, a uma certa idealização dos *ídolos de produção*), para reconhecer seu mérito em ter diagnosticado com precisão, pela primeira vez, uma mudança cultural que logo deixaria sua marca na evolução do gênero biográfico no contexto de criação e produção de outros meios.

No cinema de Hollywood, conforme demonstrado pelo estudo de Custen, os filmes biográficos criados no início dos anos 1940 preferiam extrair seus sujeitos das elites tradicionais: monarcas, políticos e homens de negócios famosos, renomadas personalidades dos mundos da arte e da ciência; não havia falta de biografias de estrelas do palco e das telas, através das quais Hollywood celebrava as suas próprias, mas estas eram relativamente uma minoria. Foi nos vinte anos seguintes que a mudança já observada por Lowenthal nas revistas populares se tornou evidente. No decorrer das décadas de 1940 e 1950, o avanço constante dos *ídolos de consumo* reformulou a *agenda da fama* de filmes biográficos; a proporção de artistas, inicialmente menor que 10%, subiu para 28% do total de biografias produzidas nos anos 1950 (Custen 192: 169), trazendo consigo campeões do esporte, enquanto os representantes das elites artísticas e tomadoras de decisões diminuíram em número, ainda que sem desaparecer totalmente. Uma nova elite emergia, uma que construiu sua própria fama em carreiras do entretenimento.

Mas o advento do novo personagem paradigmático de fama contemporânea não possui em si o pré-requisito básico, a condição necessária (se não suficiente) que faz com que uma vida seja digna de ser narrada: a biografia

10. Lowenthal se esforça para distinguir entre as *artes sérias* (pintura, música, dança...) e as artes populares; e observa o progressivo desaparecimento da primeira nas esferas de atividade que fornecem os heróis dos jornais.

cinematográfica continua exigindo de seus próprios sujeitos, sejam eles líderes políticos ou personalidades do *show business*, certa dimensão de grandeza, uma inclinação heroica, comportamento admirável e, em suma, evidência de uma personalidade e existência que sejam pelo menos em parte destacadas, que já tenham recebido reconhecimento público em tributo à sua fama.

Essa condição não existia, defende Custen, quando o gênero biografia (junto com outros) migrou para a televisão durante os anos 1960. Muito rapidamente, na verdade, a televisão (devemos nos lembrar de que está sendo considerado o panorama dos EUA) reescreveu as regras dos filmes biográficos, mudando radicalmente seu principal componente, transformando totalmente a agenda da fama: não eram mais pessoas que eram celebradas e respeitadas por terem feito grandes coisas em determinado campo, mas sim pessoas comuns que se tornaram os protagonistas dos filmes biográficos da TV – indivíduos *desinteressantes* que foram repentina e rapidamente retirados do anonimato de suas vidas diárias por algum acontecimento inesperado e perturbador. Deve-se compreender que as pessoas comuns não ocuparam todas as posições de protagonistas; celebridades do *show business* ainda têm bastante espaço, e as biografias de personagens famosos não desaparecem completamente, mas sem dúvida, através dessa forma de aparente *democratização* de uma fama que é cada vez menos baseada em excelência e heroísmo, o gênero biográfico está mudando seu próprio papel na realização de sua missão – adotada por grande parte da televisão contemporânea – de dar a todas as pessoas seus 15 minutos de fama, conforme previsto por Andy Warhol.

Custen escrevia no início dos anos 1990 e seus dados, bem como suas considerações sobre as biografias televisivas, eram influenciados (embora ele não faça menção explícita a isso) pela substancial presença dos filmes de TV (Rapping, 1992) nas redes de TV dos EUA; eles, frequentemente, nos apressados dias do filme imediato, traziam fatos e personalidades dos jornais para as telas, retirando o material da narrativa preferencialmente da imprensa sensacionalista. Para nos concentrarmos em um dos exemplos mais conhecidos: as biografias produzidas pela ABC (*The Amy Fisher Story*, 1993) e a CBS (*Casualties of Love*, 1993) sobre o caso, bastante sensacionalista na época, da chamada “Lolita de Long Island”¹¹. Algumas vezes, o feito sensacionalista estava conectado a um problema de importância social: *The Burning Bed* (NBC, 1984), com Farrah Fawcett, focalizava a violência doméstica e se inspirou na história verdadeira de uma dona de casa de Michigan que matou seu marido violento ateando fogo em sua cama.

Não organizamos coleções de dados à nossa disposição sobre os anos mais recentes; mas as informações que podemos reunir a partir de uma variedade de fontes – revistas especializadas, *sites* de redes de TV, outras fontes *online*

11. Amy Fisher ganhou notoriedade ao tentar matar a esposa de seu amante, Joey Buttafuoco, em 1992.

– confirmam a “virada popular” (Turner, 2010), como Graeme Turner define a crescente visibilidade de pessoas comuns na televisão, no gênero biográfico. Lifetime, uma rede de TV a cabo direcionada principalmente às espectadoras do sexo feminino, continua, por exemplo, a contar casos de mulheres que sobreviveram ao câncer de mama (*Why I Wore Lipstick to my Mastectomy*, 2006) e de jovens que desapareceram misteriosamente em ilhas tropicais (*Natalee Holloway*, 2009). Ainda assim, não há dúvidas quanto à enorme presença, nas biografias televisivas, de celebridades do mundo do entretenimento e do *show business*: estrelas do cinema e da televisão, cantores, dançarinos, autores e cantores de todos os gêneros musicais. Essas personalidades, famosos expoentes de carreiras artísticas que exigem algum nível de talento e compromisso para que o gratificante benefício da fama seja concedido àqueles que a buscam, receberam, recentemente, a companhia de novas celebridades. Essas, embora provavelmente sejam fonte de um *corpus* de produções biográficas bastante restrito, indicam, apesar disso, com sua presença, uma mudança significativa no *modus operandi* da televisão contemporânea. Na realidade, temos aqui as *celebridades da TV* no seu verdadeiro sentido, pertencentes à categoria de pessoas *que são famosas por serem famosas*, para citar Boorstin; e, mais precisamente, conhecidas por terem participado de algum dos principais *reality shows* através dos quais a televisão de hoje produz suas próprias celebridades efêmeras, ou *celetoids*, de acordo com a definição de Chris Rojek (citada em Turner, 2010:14). Assim como *factoids* são fatos artificiais, fabricados por fontes de informação, *celetoids* são celebridades simuladas, fabricadas pela televisão na ausência dos pré-requisitos para a fama genuína. “Os indivíduos que não têm talentos particulares que possam encorajar expectativas de trabalho na indústria do entretenimento, sem objetivos de carreira específicos além da obtenção de visibilidade na mídia...” (Turner, 2010:14) adquirem através disso uma notoriedade efêmera que pode fazer com que alguns deles cheguem ao posto de personalidades que merecem uma biografia. Por exemplo, *The Fantasia Barrino Story: Life is Not a Fairy Tale*, sobre a vencedora de uma edição de *American Idol* (Lifetime, 2006), e as previstas biografias de Susan Boyle (uma concorrente no *Britain’s Got Talent*) e Jade Goody (uma participante da versão inglesa do *Big Brother* que morreu de câncer)¹².

Programas de entretenimento agora ocupam um enorme espaço nas grades de programação de ambientes multicanais; sua natureza penetrante e sua influência sobre modelos de consumo transformam o entretenimento, em muitos casos, no gênero dominante na televisão. Embora forneça apenas uma parte do imenso *corpus* de programas da TV atual, o gênero da biografia ajuda a confirmar nossa entrada na “era do entretenimento” (Turner, 2010) ao remodelar, de maneira sintonizada, sua própria agenda.

12. Juntamente com a televisão, os sites de compartilhamento de vídeos, como o YouTube, e as redes sociais, como Facebook e Twitter, se tornaram, por sua vez, poderosos veículos para a criação e manutenção de celebridades efêmeras e *celetoids*: assim, o cantor pop canadense Justin Bieber, cujo vídeo no YouTube teve acesso aproximadamente de 250 milhões de vezes no primeiro semestre de 2010, foi considerado digno de receber tratamento biográfico pela Paramount Pictures, com um filme 3D lançado em fevereiro de 2011.

UM ENCLAVE HEROICO

O longo caminho que nos trouxe tão longe é o mesmo que, tendo fornecido os elementos de conhecimento indispensáveis para a colocação do caso italiano no contexto comparativo, agora me permite chegar a uma rápida conclusão. Vale lembrar minhas observações preliminares: o crescimento da presença do gênero biográfico na dramaturgia televisiva italiana durante os últimos vinte anos levanta uma interessante questão a respeito da maneira como a narrativa doméstica tomou posição, por assim dizer, em termos de heroísmo e fama que estão profundamente envolvidos na definição do gênero e de seu papel cultural. Acompanhamos a evolução das produções biográficas em um panorama internacional, em sua passagem do cinema para a televisão e em sua adesão flexível à *virada popular* e à crescente importância do entretenimento televisual. Neste ponto, a questão é individualizar as semelhanças e diferenças entre a produção biográfica italiana e as tendências internacionais, após ter especificado que vou me concentrar nesse contexto para examinar a tipologia de sujeitos biográficos de acordo com a área de atividade na qual eles obtiveram reconhecimento público, sem tratar do mérito da qualidade dramática e da credibilidade psicológica e histórica dessas histórias. Será suficiente, portanto, indicar algumas correspondências entre as biografias televisivas da Itália e de Hollywood, com base nas tendências apontadas por Anderson e Lupo na introdução de uma recente edição especial do *Journal of Popular Film and Television* sobre biografias (Anderson e Lupo, 2008:50); tendo elas ênfase nas vidas de homens; uso do gênero como veículo para estrelas; crescente uso de *flashbacks* na narrativa; e maior ênfase em vidas contemporâneas.

Sujeitos de biografias (1989-2009)	RAI	Mediaset	Total
Personagens religiosos (santos, papas, padres)	14	10	24
Personagens bíblicos ou <i>gospels</i>	13	5	18
Mártires heroicos (Nazismo, Máfia...)	9	4	13
Governantes e políticos	8	3	11
Artistas criativos	7	2	9
Figuras do entretenimento e do esporte	5	3	8
Personagens próximos às elites políticas ¹	5	1	6
Cientistas e inventores	2	1	3
Empresários	1	1	2
Criminosos	–	2	2
Outros	–	1	1
Total	64	33	97

A preeminência de figuras religiosas no *corpus* de biografias dos últimos vinte anos não será surpresa para ninguém que tenha um conhecimento ainda que superficial sobre a dramaturgia televisiva italiana: santos, papas, os beatificados, padres católicos, personagens do Velho Testamento (Abraão, Moisés, Salomão) e do Novo Testamento (Jesus, Maria, os Apóstolos). A tendência religiosa gerada no início dos anos 1990 na realidade se edificou a partir da expressão inicialmente preeminente no gênero biográfico – para o qual, como é muito claro, ela ofereceu um amplo repertório de sujeitos. No total, personagens religiosos, bíblicos e *gospels* contabilizam 43% do *corpus*; em outras palavras, mais de duas em cada cinco biografias são dedicadas a pessoas que poderiam ser definidas como *heróis da fé*.

O segundo grupo mais numeroso de sujeitos biográficos¹³ é formado por homens e mulheres que deram provas de coragem excepcional a serviço de grandes ideais éticos e civis, combatendo os males políticos do século XX encarnados no totalitarismo Fascista e Nazista, e os males sociais da Itália, identificados na cultura e criminalidade da Máfia: personalidades como Giorgio Perlasca, Salvo D'Acquisto¹⁴, Ada Sereni¹⁵ (heróis Antinazismo), e os juízes Falcone e Borsellino, General Dalla Chiesa, Don Puglisi (heróis Antimáfia). Esses *heróis da liberdade e da justiça* eram frequentemente heróis-mártires, seguindo o caminho de uma tradição de heroísmo (do martirólogo cristão aos mártires do *Risorgimento* e assim por diante) que está arraigada na história e na cultura da Itália.

Empresto de Lowenthal a definição (embora ela não seja, na verdade, totalmente convincente) de *ídolos de produção* para distinguir a categoria de elites políticas e empresariais, tão numerosa quanto à categoria anterior (13 biografias, se somarmos o pequeno número de empresários ao de políticos). Encontramos neste grupo grandes figuras históricas de governantes, legisladores, conquistadores (César, Augusto, Carlos Magno), líderes políticos e sindicalistas da Itália republicana (De Gasperi¹⁶, Moro¹⁷, Di Vittorio¹⁸) e inovadores empresários (Ferrari¹⁹, Mattei²⁰). Esses personagens são frequentemente controversos; mas a fascinação do poder dá a eles uma aura, e a fama que os cerca é alimentada e mantida pela admiração e o respeito produzidos por sua influência na história do mundo e principalmente da Itália.

O grupo que inclui artistas criativos (Michelangelo, Caravaggio, Puccini e – com razão – uma revolucionária estilista como Coco Chanel) e cientistas e inventores (Maria Montessori²¹, Einstein, Meucci²²) é levemente menor (12 biografias). Essas são pessoas que têm em comum o *dom* de um talento, uma habilidade, um intelecto fora do comum que permitiu que esses *heróis da arte e da ciência* se destacassem em seus campos de atuação.

13. Isso inclui personalidades do sexo feminino cujas biografias estão fortemente ligadas às suas vidas particulares (como amantes, esposas e filhas) com governantes e políticos; com um relacionamento tão próximo, elas obtêm o privilégio de terem uma posição pública, que é às vezes suficiente para que elas afirmem seu próprio valor pessoal, obtendo uma fama que não é apenas uma glória meramente refletida.

14. Salvo D'Acquisto (1920-1943), primeiro sargento dos *Carabinieri*, sacrificou a própria vida para salvar um grupo de civis de uma retaliação nazista.

15. Ada Sereni (1905-1997) foi, no fim dos anos 1940, a organizadora e comandante da operação destinada a ajudar milhares de sobreviventes do Holocausto a migrarem para a Palestina.

16. Alcide De Gasperi (1881-1954), fundador e líder do partido Cristão-Democrata, foi um dos pais da República Italiana, bem como da União Europeia.

17. Aldo Moro (1916-1978), presidente do partido Cristão-Democrata, primeiro ministro por cinco vezes, foi sequestrado e assassinado pela Brigadas Vermelhas.

18. Giuseppe Di Vittorio (1892-1957) foi um carismático líder da CGIL, a confederação de sindicatos próxima ao Partido Comunista Italiano.

19. Enzo Ferrari (1898-1988), o fundador homônimo da mundialmente famosa fábrica de carros de corrida.

D

20. Enrico Mattei (1906-1962), líder da indústria italiana de petróleo após a Segunda Guerra Mundial, que morreu em um acidente de avião supostamente criminoso.

21. Maria Montessori (1870-1952), médica e pedagoga, fundadora de um método educacional inovador, baseado no reconhecimento e suporte do desenvolvimento natural das potencialidades das crianças.

22. Antonio Meucci (1808-1889), imigrante italiano nos Estados Unidos, foi o verdadeiro inventor do telefone, conforme foi posteriormente reconhecido por uma proposta aprovada pela Câmara dos Deputados dos EUA, em 2002.

23. Fausto Coppi (1919-1960) e Gino Bartali (1914-2000) foram os maiores ciclistas italianos entre as décadas de 1930 e 1950; a rivalidade entre os dois campeões foi durante muitos anos o assunto mais discutido no ambiente esportivo e entre os fãs do ciclismo. Primo Carnera (1906-1967), campeão mundial dos pesos pesados no início dos anos 1930, foi um homem quase lendário, devido à sua excepcional altura e força física.

24. Dalida (1933-1987), cantora nascida no Egito com origens italianas mas naturalizada francesa e que alcançou imensa popularidade no cenário internacional da música pop e disco entre as décadas de 1950 e 1980. Rino Gaetano (1950-1981) cantor italiano e músico original e inovador, que morreu precocemente em um acidente de carro.

Grandeza, verdade seja dita, também é a prerrogativa de alguns campeões dos esportes (Coppi, Bartali, Carnera)²³ que, juntamente com personalidades bastante conhecidas da música pop (Dalida, Gaetano)²⁴, formam a categoria dos *heróis do entretenimento*. Com apenas oito biografias, o entretenimento (em seu sentido mais amplo, incluindo o esporte) ocupa o quinto lugar na agenda da fama das biografias italianas: ou seja, uma importância muito menor que a recebida em outros lugares como o *depósito* de celebridades que podem se tornar sujeitos de biografias.

As biografias de personalidades do sexo feminino próximas à elite do poder mereceriam uma cuidadosa avaliação individual para serem classificadas e, por assim dizer, *separadas* de forma pertinente. Poderia, por exemplo, ser discutido se a figura de Maria José de Sabóia deveria ser incluída na categoria de governantes e políticos, como a última rainha da Itália (ainda que por um curtíssimo período, de um mês, maio de 1946); ou se a ex-Rainha Soraia, que após sua separação do Xá da Pérsia embarcou em uma desastrosa carreira em filmes italianos e foi uma fonte inesgotável de inspiração para colunas de fofocas de jornais durante e após seu infeliz casamento, não deveria pertencer à categoria do entretenimento. Mas tal reavaliação, a ser adiada para outra hora e local, não modificaria o resultado expresso na tabela sinótica a seguir:

Heróis da fé	43,3%
Heróis da liberdade e da justiça	13,4%
Heróis da produção	13,4%
Heróis da arte e da ciência	12,0%
Heróis do entretenimento	8,2%
Outros	9,3%

A missão e o testemunho da fé religiosa, os ideais de liberdade e justiça, as responsabilidades e conquistas do poder, a expressão da criatividade e engenhosidade: mais de 80% das biografias criadas pela televisão italiana nos últimos vinte anos foram extraídas dessas exigentes arenas, onde a fama das pessoas que podem ser genuinamente consideradas modelos exemplares e inspiradores de grandeza humana foi criada ao longo da história recente e distante.

Uma *tensão* heroica semelhante se espalhou pela dramaturgia televisiva italiana desde seu início. Entretanto, é interessante comparar as biografias contemporâneas com as produzidas ao longo de mais de 30 anos, do surgimento da televisão na Itália até a segunda metade da década de 1980. Na verdade, pode-se encontrar nesse corpus historicamente importante uma significativa analogia

com o presente – na posição central ocupada pelas elites *tradicionais*, de forma nenhuma ameaçadas pelas novas elites de *heróis do consumo* – e ao mesmo tempo uma acentuada divergência na construção da agenda da fama, que dá lugar de honra ao grupo de escritores, artistas, pensadores e cientistas. Os *heróis da arte e da ciência*, que inspiraram menos de 12% das biografias contemporâneas, foram os protagonistas de 50% das biografias televisuais produzidas durante o período do monopólio da televisão pública e, em uma estimativa aproximada, na primeira década do advento da televisão comercial.

Sujeitos de biografias (1954-1988)	
	RAI
Escritores e artistas	16
Cientistas, filósofos, etc.	9
Governantes e políticos	9
Figuras do <i>Risorgimento</i> e da unificação da Itália	6
Figuras religiosas	5
Mártires heroicos	2
Figuras do entretenimento	2
Outros	1
Total	50

Essa lista de pessoas que se dedicaram a formar uma *sociedade culta e instruída* (da era da escrita, como sugeri antes) está claramente em total sintonia com os ideais de uma cultura humanista e literária, bem como com a missão pedagógica da televisão pública no passado: da mesma forma que o subgrupo de figuras do *Risorgimento* e da unificação da Itália, dentro da mais abrangente categoria das personalidades políticas, ajudou a dar voz ao processo e aos protagonistas do *nascimento da nação*. Nas biografias contemporâneas, pelo contrário, encontramos poucas sintonias, de fato uma *oportuna desarmonia*, com o avanço de uma era do entretenimento, à qual a própria televisão italiana não é impermeável ou contrária em relação a uma substancial parte do conteúdo de sua programação. O *corpus* de biografias dos últimos vinte anos não é, quantitativamente, muito impressionante; uma gota no oceano da produção televisiva que é exponencialmente aumentada pelo ambiente de múltiplos canais. Deve-se reconhecer, no entanto, que a dramaturgia televisiva italiana criou e cultivou, em meio a uma era do entretenimento e no contexto da era anti-heroica, um pequeno e resistente (e recompensador²⁵) enclave da televisão *heroica*. **M**

25. E, além disso, lucrativo. A produção de biografias pode representar 10% da dramaturgia televisiva no horário nobre (em número de títulos), mas sua presença entre os 100 programas mais assistidos no período de 20 anos é maior que 30%.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Carolyn and LUPO, Jonathan. *Introduction to the special issues*. Journal of popular film and television, vol. 36, Issue 2, 2008, pp. 50-51.
- BINGHAM, Dennis. *Whose lives are they anyway?* The biopic as contemporary film genre. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.
- BRECHT, Bertolt and BENTLEY, E. *Galileo*. New York: Grove Press, New York, 1994.
- BOORSTIN, D. *The image: a guide to pseudo-events in America*, Vintage Books: New York, 1961.
- BUONANNO, M. *Sulla scena del rimosso*. Ipermedium: Napoli, 2007.
- CASSIRER, Ernest. *La filosofia dell'illuminismo*. La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- CAMPBELL, J. *L'eroe dai mille volti*. Guanda: Milano, 2008.
- CUSTEN, G. *Bio/Pics*. Rutgers University Press: New Brunswick, 1992.
- DRUCKER, S.; CATHCART, R. (eds.). *American heroes in a media age*. Hampton Press: Cresskill, 1994.
- EISENSTEIN, E. *Le rivoluzioni del libro*. Il Mulino: Bologna, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. The heroic life and everyday life. *Theory Culture Society*, vol. 9, 1992, pp.159-182.
- GUMPERT, Gary. The wrinkle theory: the deconsecration of the hero. In: DRUCKER, Susan and CATHCART, Robert (eds.). *American heroes in a media age*. Cresskill: Hampton Press, 1994. pp. 47-61.
- LOTZ, A.D. (ed.). *Beyond prime time*. Routledge: London, 2009.
- LOWENTHAL, L. The triumph of mass idols. In: Lowenthal, L. (ed.). *Literature, popular culture and society*. Prentice-Hall: Englewood Cliff, 1944, pp. 109-140.
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Routledge: London, 2000.
- ONG, W. *Oralità e scrittura*. Il Mulino: Bologna, 1986.
- RAPPING, E. *The movie of the week. Private stories, public events*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1992.
- ROCHE, G. *A world without heroes. The modern tragedy*. The Hillsdale College Press: Hillsdale, 1987.
- ROWLANDS, M. *Fame*. Acumen: Stocksfield, 2008.
- SHEEHAN, J. J. *Letà post-eroica*. Roma: Laterza, 2009.
- STRATE, L. Heroes: a communication perspective. In: DRUCKER, S.; CATHCART, R. (eds.). *American heroes in a media age*. Hampton Press: Cresskill, 1994, pp. 15-24.
- TURNER, G. *Ordinary people and the media. The demotic turn*. Sage: London, 2010.
- VOGLER, C. *The writer's journey*. Michael Wiese Production, Los Angeles, 2007.

ARTIGO TRADUZIDO POR DANIELA PINTÃO

Artigo recebido em 20 de agosto de 2011 e aprovado em 24 de setembro de 2011.