



Ficção da realidade e realidade da ficção

Aluizio R. Trinta **1**

Resumo: Ao situar-se na confluência estética de Romantismo e Realismo, a novela de televisão brasileira tem se esmerado em produzir "efeitos de realidade", que derivam do uso de técnicas próprias à ficção imaginativa. Reunindo o romantismo temático ao realismo representativo, a telenovela transfigura o mundo e seus fatos, validando a um só tempo os poderes de uma fantasia do real e a realidade de toda criação imaginária. Telenovelas românticas e de feitiço realista têm recebido a mais alta consideração por parte de seu público fiel.

Palavras-chave: Telenovela - Ficção - Real/Realidade - Representação

Abstract: By placing itself in the aesthetic convergence of Romanticism and Realism, the Brazilian soap opera has been doing its best in order to provide its imagined events with "real life effects", whose descent could be traced down to the craft of imaginative fiction. Then, putting together romantic themes and representative realism, the telenovela is a fiction show staged in television in which the powers of imagination and the reality inherent to imaginary creation will meet. That's why telenovelas are kept in high regards by a loyal and true audience.

Key words: Telenovela/Brazilian soap opera - Fiction - Real life/Reality - Representation

1 Professor Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, onde lecionou Teoria da Comunicação para Cursos de Graduação. Está em processo de transferência para a Facom/UFJF.

"It's dangerous to let the public behind the scenes. They are easily disillusioned and they are angry with you for it was the illusion they loved."

(W. Somerset Maugham, *The Summing Up*)

No âmbito do pensamento filosófico, dá-se o nome de *Realismo* à concepção pela qual se pode conferir a *objetos* uma existência independente, por exemplo, em relação a um *sujeito* capaz de percebê-los e os pensar. Tais objetos assumem distintas formas de ser e de aparecer, sejam elas concretas,

sejam mentais. Há, portanto, coisas singulares como uma *árvore*; há, também, qualidades atribuíveis a coisas, tais como a *altura*; há, ainda, gêneros e espécies de coisas, tais como *madeiras nobres*.

Sendo assim, quer considere as coisas e objetos em si mesmos e por si mesmos, quer os tome à vista de atividades humanas às quais se relacionem, o Realismo enfatizará uma (bem definida) função do que se tenha por (uma) "existência independente", desde logo atribuível a coisas e objetos.

Entre as modalidades essenciais pelas quais se dá a conhecer e se afirma o Realismo, destaca-se a exterioridade do mundo físico, que se julga como pura e simplesmente dada. Ingênuo, este o *realismo do senso comum* é algo como um rótulo (talvez um labéu) que se opõe à crença de que, na *realidade*, coisas e objetos correspondem exatamente a formas de cognição humana que delas tentam dar alguma conta. É este, de resto, o modo de pensar do homem comum - uma legião, entre espectadores e, mais ainda, telespectadores de hoje - que o erige em categoria filosófica, dela então se servindo em suas tentativas de "explicar" fatos, eventos e fenômenos do mundo. Ao considerar-se, porém, coisas e objetos per se, desvelados em sua imediata superfície de contato, como algo que se situa ante um cogito e a ele se oferece, migra-se do *realismo inocente* para o *neo-realismo intencional*.

A concepção pela qual coisas e objetos parecem vir "duplicados" apresentará ao cogito, em seus movimentos de apreensão inteligível, somente um correlato ou uma réplica da coisa ou do objeto externos - e jamais tal coisa ou tal objeto - vindo assim a dar forma e substância a um *realismo crítico*.

Por derradeiro, mas não menos importante, se o referido correspondente for tido e havido como uma proporção possível da coisa ou do objeto em causa, verifica-se a ocorrência de um *realismo representativo*. A linha representativista do pensamento realista encontrará seus fundamentos no pressuposto de que uma atividade cognitiva se vai exercer sobre uma *representação mental* correlativa à coisa existente ou ao objeto externo.

Por crer-se imediato ou não-mediado, um *realismo direto* - primo-irmão do realismo espontâneo, há pouco descrito - quer, de pronto, confrontar-se à coisa ou ao objeto de que se trate; não pretende, porém, recorrer a iniciativas de cognição. Ao admitir, implicitamente, que dados sensoriais não estejam em medida de traduzir a coisa ou o objeto como tais, servindo apenas para facilitar a percepção que delas se possa ter, porá sob suspeição todo representacionismo e, ato contínuo, irá desqualificá-lo. Como, todavia, não pensar que, pela força de sua presença mesma, dados de percepção não compõem uma *imagem* mentalmente assimilável, em sua totalidade? E que, mesmo ao facultar uma apreensão direta, eles não venham a se distinguir e, significativamente, a se apartar com inteira nitidez da coisa ou do objeto em tela?

Nada chega ao intelecto humano sem que, antes, passe pelos sentidos elementares... a não ser este mesmo intelecto, que tais sentidos orienta. Feitas todas as contas, esta faculdade ou atividade pensante - inerente à condição humana - é capaz de conferir sentido, limites, ordem e medida ao universo e aos seus múltiplos seres, às coisas que aí se encontrem e aos objetos que se venham a compor.

Ao menos para fins ou efeitos didáticos, será possível distinguir-se entre *real* e *realidade*. Tem-se, portanto, que real denotará "o que ocorre" ou "existe" (opondo-se a uma mera possibilidade); afirmará, também, sua própria existência, contrastando ao "imaginado" e ao "fictício" (ambos produzidos por intensa atividade da imaginação). Sob outra perspectiva, os dois termos poderiam ser contrapostos ao que se tiver na conta de "ilusório", talvez "simplesmente aparente" ou, máxime, "enganoso".

Realidade é designativo do que se toma por *real*. Este real abrange o mundo e seus fatos, bem como tudo aquilo que decorre de uma ação humana: objetos, paisagens urbanas, situações sociais. A representação estética que se pretende fiel à realidade, será declarada *realista*; bem sustida, esta fidelidade significará *realismo*.

Por *Realismo*, entendeu-se a escola literária que, na Europa, ao redor de 1850, preconizou (sobretudo para o romance, ao qual parece convir) a necessidade de uma descrição minuciosa e objetiva de fatos e personagens extraídos da vida real, assim como pretendeu dar curso programático à proposição artística da realidade banal do cotidiano. Esforçava-se, o artista criador, por inventar algo de "verdadeiro", que, em realidade, nada mais fosse do que a "verdade" instaurada por sua própria criação. Um modo *realista* de ser consistiria em desvelar o que há de surpreendente na "vida como ela é", aquilo mesmo que a observância costumeira de hábitos e rotinas não nos permite enxergar com clareza. Não obstante, pode-se conceituar como "realista" a tendência pela qual se procura, em meios de comunicação como a TV, representar os aspectos mais sórdidos e abjetos do cotidiano social.

A experiência do cinema sugere o interesse de uma reflexão sobre o *realismo*. Uma concepção do *realismo* no cinema foi introduzida e demonstrada pelo norte-americano Stanley Cavell,² filósofo (na esteira de J. L. Austin e L. Wittgenstein) e teórico do cinema, ao redefinir, ou propor em novos termos, este conceito. É não somente em *relação* ao cinema, senão também por meio do cinema. O realismo do cinema, dirá ele, concentra-se menos na representação (que proporciona) da *realidade* e mais no fato de que o cinema é parte indissociável de nosso cotidiano. Assim também, o realismo próprio ao cinema reside na "educação moral" (relativa a usos e costumes) com que nos brinda.

Qual a relação do cinema a seres, coisas e objetos que integram nosso entorno? Em que se metamorfoseiam quando irrompem na tela? O cinema será realista - como representação intencional e meio de conhecimento - no sentido preciso de que um filme depende de fatos e compreende fatias da realidade. É pela arte cinematográfica que estes se imprimem em uma película de celulóide; projetam-se então em uma grande tela, à vista de todos. Irá aqui vigorar um realismo que se possa ter por inocente, primário; mas, certamente, direto, direito, correto, preciso. Cinema quer dizer seres, coisas e objetos filmados e projetados (*viewed*) em uma larga tela branca, sendo ponto pacífico que a matéria (*medium*) de um filme é a *realidade* física tal como a conhecemos. O estatuto de *forma realista de expressão* de que se beneficia o cinema lhe é outorgado pela constatação de que a lembrança que retivemos de um filme encerra tanta realidade quanto a memória que da *realidade* sempre temos.

A reflexão levada a termo por S. Cavell não se propõe como "estética"; este filósofo evita discutir o conceito de *representação*. Para ele, a obra cinematográfica compõe parte significativa de nossa experiência - no sentido de que nos ensina alguma coisa. Arte democrática (somos todos capazes de dizer alguma coisa a seu respeito) e ordinária (está em nosso horizonte imediato), o cinema evidencia sua capacidade em descrever a realidade do dia-a-dia. Todo realismo sensível derivará aqui de uma misteriosa aura, que vincula o cinema à nossa experiência de todo dia, o dia todo. Por conseguinte, é costume considerar-se a seqüência concatenada das imagens em movimento como sendo (representativamente) relevante, pondo-se então de lado, por crê-la secundária, a experiência de "ver (-se) um filme" ou, como quer S. Cavell, "ir ao cinema" (*moviegoing*). Trata-se aqui, sem dúvida, de uma *prática social*, na qual se conciliam e articulam as categorias de *público e privado*.

Visto ou entrevisto por imagens interpostas, o ator de cinema é dotado de uma extraordinária aptidão, à qual se dá o nome de "cinegenia"; ela advém do temperamento que o ator estampa na tela, sua capacidade de experimentar emoções e expressar sentimentos, algo como uma "ética imanente". O ator se faz presença sensível junto ao espectador, permitindo-lhe assim a reconstituição direta de sua própria experiência de/no mundo. Os papéis desempenhados por atores de cinema estão subsumidos a *tipos*, cuja pertinência varia em proporção direta à "familiaridade" que sugerem, bem como ao grau de excelência da interpretação do ator. O *tipo* cinematográfico não se embasa na existência de um "personagem" distinto do ator e

² Entre suas obras, destaca-se *The World Viewed*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1979.

Recomenda-se também a leitura de CERISUELO, M. e LAUGIER, S. (orgs.) *Stanley Cavell: cinema et philosophie*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

que, por definição, o transcenda, tal como ocorre com o teatro; baseia-se em sua *recorrência*, seu reaproveitamento em mais de um filme. (Donde, talvez, o sucesso de algumas *séries*). No cinema, o ator (e não o personagem) é *tipo*. É típico.

S. Cavell afirma que o cinema não nos dá a ver um "outro mundo"; o que faz é facultar, a todos nós, visões de nosso próprio mundo, do qual, por alguns momentos, ele nos convida a deixar. A *moral* do cinema não se encontra em um dado "conteúdo" moralizante (ou em "edificantes proposições") que porventura veicule; está em uma "inspiração moral", isto é, na plena conformidade do que vemos na tela a nossas regras ou a nossos valores morais, eminentemente coletivos. A *moral* do cinema emana da imanência das situações, dos diálogos e das práticas sociais exibidas: sobressaem e transparecem, diante de nossos olhos bem abertos, tal como o sentido de nossas palavras está contido e transluz no que dizemos, e em nenhum outro lugar. O cinema nos educa e, quem sabe, nos venha a tornar melhores do que somos; não por "lições de moral", mas por exemplos comuns, donde a antiga e bem-sucedida relação do cinema com um *público* extenso, amplo e diferenciado.

A questão maior de toda *expressão realista* não está em dar-se uma interpretação ou, mais ainda, em sublimar-se a experiência humana; está, efetivamente, em vivê-la como tal. Portanto, se há uma *realidade* que o cinema dê a ver ou projete, é ela a de que - com ele, nele e por ele - venhamos a estar em medida de aperfeiçoar o (re-) conhecimento de nossa humana condição. O *realismo* próprio ao cinema não se revela nem pela simples afirmação, nem pelo conhecimento de uma ou mais realidades de fato; antes, exprime-se pela aceitação esclarecida de que as realidades mostradas são (as) nossas, uma vez que, de corpo e alma, assim somos e ali estamos.

Ser realista consistirá, sobretudo, em (re-) conhecer e acolher seres, coisas, objetos, momentos, situações e pessoas que têm existência *em* e *para* cada um de nós. É a tanto, enfim, que o cinema nos conduz ou, dizendo-se de outro modo, nos educa. Um "bom filme" é aquele que - por sua qualidade artística e por sua profundidade intelectual - descortina a vida, mostra-nos nossa vida, facultando-nos ascensão a um elevado patamar de auto-conhecimento. E nos faz compreender melhor, agora por meio da estima intelectual, aquilo pelo que nos interessamos.

Mudando-se o que deve ser mudado, estas idéias podem convir ao entendimento da novela de televisão, remetida um instante à tradição de suas formas originais, tal como são conhecidas e estão historicamente atestadas.

Antes de mais nada, a *realização* de uma *obra de teleficção* dirá respeito à sua inserção em uma dada *realidade* (social, política, cultural), que a integre e valide. Uma *narrativa teleficcional* - telenovela ou seriado - introduzirá um *real* ao qual se dá o nome de *diegético*, por referir-se, de imediato, a um universo interior à obra em questão. A *ficção mimética* ("imitativa") serve à "purgação emocional", dando lastro a um modo recente de associar-se a *ficção* ao estabelecimento e à execução de *estratégias discursivas*. **3**

De acordo com a teoria aristotélica da *mimesis*, a obra dramática cria e faz valer um "universo de ficção". A *ilusão* **4** produzida consiste em levar o espectador a testemunhar ocorrências fictícias, esquecendo de que se trata apenas de uma figuração embasada em uma bem realizada *imitação*. Sob este mesmo aspecto, tem-se que a telenovela se apresenta como herdeira da tradição teatral e de seus modos de representação, porquanto cria e nutre ao menos três espécies de *ilusão*: a da vida humana, ao mostrá-la sob a perspectiva de paixões que a condimentem; a do tempo e do espaço, um e outro relativos ao seu "universo de ficção"; por fim, a dos fenômenos e acontecimentos, em incessante e imprevista sucessão. *Coups de théâtre* e reviravoltas no curso da narrativa asseguram o arrebatamento do telespectador habitual, instado a experimentar fortes emoções.

No que respeita à primeira ilusão, a telenovela brasileira é servida por atores e atrizes de forte *empatia* junto ao *público*, que passa a "viver" com eles suas alegrias e suas tristezas; o triunfo da segunda é sustentado por cenografia, figurinos, adereços

3 Provindo do verbo latino *fingere*, com os significados primários de "modelar" e "dar forma a", estendendo-se, figurativamente, para formas verbais tais como "imaginar", "inventar" e "representar" ("moldar pela fantasia") - a *ficção* pode abarcar e integrar significações e usos que vão do "dizer falseado" e do "fingimento" à "afetação hipócrita" e à "mentirinha".

O escritor norte-americano Henry James (1843-1916) escreveu que "a casa da ficção tem mil janelas". (Algumas delas, diga-se de passagem, apresentam proporções idênticas às da "telinha" da televisão). O que se denomina *ficção* convém à expressão alegórica pela qual uma "historinha que se conte" (por mimetismo simples ou intencionada *verossimilhança*) venha a ser acolhida por um leitor, ouvinte ou telespectador, como algo que parece "ser verdade".

Não obstante, *ficção* e *utopia* ("fictício filosófico") se diferenciam no que tange às distâncias que o autor toma em relação ao tema que aborda. Um utopista deve crer, senão na realização possível daquilo que descreve e prega, ao menos no ímpeto transformador que, por seu pensamento expresso, ele inculca em um grupo social mais ou menos restrito. Trata-se de uma esperança ativa, a primeira a nascer, expondo os contornos de uma quimera e as cores fortes de uma fantasia.

A *ficção* poderá sempre beneficiar-se de um discurso logicamente indecيدido, por não ser verdadeiro nem falso; mas, de qualquer modo, um discurso que põe a verdade em algum lugar.

4 Em latim, *illudere* tinha, por significado primeiro, "fazer pouco de"; e, por extensão de sentido, "ludibriar". *Ilusão* é verdade oculta por trás de aparências imediatas.

A crítica intelectual feita à ilusão aproxima, por instantes, Marx e Freud. No registro marxista, uma ilusão jamais é ingênua, senão socialmente determinada. O filósofo e crítico da economia capitalista a chamou *ideologia* (ou "mã consciência"), porque a teve na conta de uma "ilusão social", assimilando-a ao sonho ao qual considerava "ilusão individual". O equívoco de Karl Marx residiria no fato de ele não se ter apercebido de que o sonho não equivale a algo totalmente ilusório, na medida em que o Eu participa de sua tessitura, assim como elementos do *real* se alojam (e passam a compor) seu texto manifesto. Se a *ideologia* for pensada pelo modelo explicativo do sonho, então também ela deverá ser vista como algo parcialmente veraz.

Freud pressentiu haver na ilusão (sobretudo na "ilusão religiosa") algo bem distinto de um erro, puro e simples. Crendo haver encontrado um novo caminho marítimo para as Índias, o navegante genovês Cristóvão Colombo terá vivido uma "bela ilusão". Mas, este seu "erro", tal como a história dele dá testemunho, comportava um desejo. A ilusão, depreende-se, está em linha direta com uma intensa atividade desejante.

Ensina a psicanálise que, à diferença do erro, a ilusão não se vê dissipada pela espessura própria à realidade ou pela luz, quase ofuscante, da verdade. Renunciar a uma ilusão não quer dizer mudar de opinião; significa, antes, a si próprio infligir uma "ferida narcísea", pela qual será drenado o rico plasma psíquico de que se nutrem uma ansiosa *subjetividade* e uma *identidade* assumida.

A ilusão se aparta do delírio; está distante da miragem; tampouco se confunde à alucinação. Manifestação à qual se pode falsear, uma ilusão poderá provir não tanto de dados sensoriais imediatos, senão de uma interpretação perceptiva que deles se faça. "Falsa aparência", porque a um dado aparecer faz parecer algo mais, uma ilusão se deixa caracterizar como sendo inerente a um mimetismo, propondo então uma similitude. Estaremos aqui diante de uma ilusão somente na medida em que tal mimetismo puder ser denunciado como "falso", por remeter a nada mais do que convenções de percepção sensorial.

As ilusões, enfim, ilustram a plasticidade peculiar à nossa percepção - este nosso modo próprio de ver as coisas e lidar com as idéias - que se mostra mais sensível ao conjunto de fatos definidores de uma situação do que a de seus elementos integrantes, tomados um a um. Lembranças, desejos, crenças, preconceitos e emoções orientam a percepção; é possível que cheguem mesmo a condicioná-la e, por tal razão, venham a constituir materiais de que a ilusão é feita. Ela será tanto mais forte e convincente, quanto menos vigilantes nos mostrarmos, ou melhor, quanto menos atentos (ou despertos) estivermos ao que desvela nossa visão de tudo que há e se dá no mundo.

e maquiagem que servem admiravelmente ao "realismo cênico" pretendido, elevando o grau de participação emocional dos telespectadores. Os efeitos da terceira são obtidos graças a recursos técnicos de iluminação, assim como a vinhetas musicais (quando do decurso dos capítulos), a trechos de música incidental e à trilha sonora, bem como a "músicas-temas" (embalando "pares amorosos"). Criam-se não somente "climas" psicológicos, senão também (na melhor tradição do melodrama) evocam-se, aureolando-as, características distintivas deste ou daquele personagem.

O coeficiente de "verdade" teledramatúrgica que afeta toda telenovela se distribui entre o intuito evidente de produzir e provocar ilusões, e um, mais ou menos velado, propósito de transposição poética. Demais, o debate acerca da "perfeita ilusão" - espécie de impressão em marca-d'água do texto telenovelesco, hoje realçado por avançados recursos de edição eletrônica - tal como uma "estética naturalista" poderia conceber, terá dado alento a proposições do *realismo crítico* preconizado pelo dramaturgo B. Brecht.

Ao proceder a um desmonte e a uma demonstração da vida social, em seus conflitos e em suas contradições, o "teatro épico" de cepa brechtiana convida o espectador a um "distanciamento", facultando-lhe a recusa esclarecida a desígnios de "identificação projetiva" ou de "vívida ilusão". A eliminação intencional de tal "distanciamento" (que se pretende crítico e desmistificador), como habitualmente se dá com a telenovela - esta novel *commedia dell'arte* - leva seus fiéis seguidores a sucumbir aos artifícios e artimanhas de sua *intriga*, nela se enredando, interessadíssimos.

Eis os poderes da *ficção*: representar, misturando-as em proporções jamais reveladas, a *realidade* e a *fantasia*; por outras palavras, amalgamar razão e emoção em narrativas que parecem intermináveis. O deleite estético, que tais relatos fazem nascer, remete ao tempo imemorial em que 'Shéhérazad' escapava a infortúnios prometidos graças à sua habilidade em "contar histórias". Inteligente e articulada, a jovem princesa das *Mil e Uma Noites* sabia que nada mais lhe restava: era narrar ou morrer.

Está em pleno vigor, em artes industriais, um princípio básico, pelo qual toda manifestação artística se processa por uma *expressão mediada*, desde sempre adivinhada no percurso que leva do "objeto real", existente no mundo, ao "objeto transfigurado", representado, por exemplo, pela (*tele-*) *ficção*. Também aqui poderão ser percebidas as relações sociais que tão bem conhecemos, encarnadas em personagens **5** construídos à nossa imagem e semelhança, incorporando vícios e virtudes que são os nossos.

Contribuindo para a partilha social mais ou menos eqüitativa de *significados* e *sentidos*, formas narrativas (anteriores e contemporâneas à telenovela) estabelecem um contato e celebram um contrato, reunindo aqueles que se submetem a seu modelo de *realidade* (leitores, ouvintes, telespectadores) aos que o vivem em cena (atores/personagens). Suspende-se toda descrença e se quer "pagar para ver" e "ver para crer", não sendo descabido afirmar-se que, em todas as suas modalidades, a *ficção* instaura novos modos de relacionamento ao real e, principalmente, faz aparecer uma *nova realidade*. Se tal *ficção* for terrestre, não pretendendo alcançar o *sublime*, sua tessitura far-se-á com fios de nossa trama cotidiana. É tanto mais apta ela estará a transformar a paisagem de nossa vida, ao valorizar, pela imaginação artística, um espaço psicossocial que é (o) nosso.

Hoje, a telenovela; ontem, a narrativa aventurosa e romântica, o melodrama, a novela de rádio, o seriado cinematográfico, as histórias em quadrinhos e a fotonovela.

De plano, tem-se que um número significativo de telenovelas brasileiras procede, tematica e estilisticamente, de *folhetins* escritos e publicados entre 1871 e 1914. É esta a terceira e última fase do *romance de folhetim*, com suas narrativas de fortemente tingidas de realismo, assim se contando os "dramas da vida". Aquelas "narrativas de rodapé de página impressa de jornal" moldavam e emolduravam romances de sabor popular, refletindo (e, talvez, inflectindo) experiências que são as nossas.

5 Ocorre, não raro, que personagens de destaque sejam, à revelia dos autores, associados a pessoas reais. Quando foi ao ar, no ano de 1991 (em horário nobre da Rede Globo), a novela "O Dono do Mundo" deu motivo a comentários, especulando-se que seu autor, Gilberto Braga, teria tomado o cirurgião plástico Ivo Pitanguy como referência para a criação do protagonista 'Felipe Barreto' (interpretado pelo ator Antônio Fagundes).

Para prevenir "incidentes" desta natureza, ao fim de cada capítulo estampa-se uma advertência: "Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com pessoas ou acontecimentos reais terá sido mera coincidência".

Entretanto, pelos poderes de uma *ficção do real*, passa a ser aceitável a fórmula pela qual "qualquer coincidência com pessoas ou acontecimentos reais terá sido mera semelhança".

6 *Hiperrealismo* é a designação dada a uma escola norte-americana de pintura, que favorece e privilegia procedimentos de ilusionismo figurativo, produzindo efeitos em muito semelhantes aos de um documento fotográfico.

Uma produção *hiperrealista* fornece esmeradas réplicas de tudo aquilo que se mostre visível, óbvio em sua exposição e, de tão conhecido, parece "natural". É o que comumente ocorre com fotos e cartazes.

Expressão de um extremado realismo, este estilo de criação artística convirá *et pour cause* a todas as formas de produção industrial.

Se, portanto, toda telenovela for originariamente *romanesca* - vale dizer "sentimental", mas também "imaginativa", "fabulosa" ou "quimérica" - será fácil correlacioná-la ao movimento (filosófico e estético) que se denomina *Romantismo*. Cogite-se, então, num "espírito romântico", cujas marcas estilísticas residam em um decidido individualismo, em um subjetivismo resolutivo. Fugindo a toda regra, ignorando princípios estabelecidos, a atitude romântica é de ordem pessoal e de natureza íntima. Pouco afeita à coerção da lógica, a "alma romântica" cultiva mistérios, envolvendo-os nas brumas de uma sobrenaturalidade; a seu modo próprio, pretende refugiar-se em um mundo idealizado, inteiramente moldado à imagem de suas mais fortes emoções e ao talento de seus desejos. A utópica busca por um mundo novo, sempre maior e superior ao que se conhece, leva a que se envolva com a defesa de alguma causa nobre.

Encarnada que está em contos, lendas e mitos - neles sufragando dimensões simbólicas da vida cotidiana - chega, célere, a sentimentos de fé, em tudo e por tudo assemelhados a uma devoção religiosa. Esta "alma romântica" se empenha em voltar ao passado, ressuscitando-o em emocionada recordação. Não descarta jamais de seu apreço pela natureza, à qual situa como um *locus amenus* - refúgio último da pureza da vida, no qual terras distantes, talvez selvagens, resumem pitoresco ou se afiguram pródigas em distintas fisionomias e exóticos costumes.

Ainda que se possa considerar a novela de televisão como "expressão de um romantismo artístico", é igualmente possível declará-la "forma teledramatúrgica realista". A telenovela terá herdado do movimento romântico formas significativas e conteúdos temáticos, o mesmo sucedendo com relação ao *realismo*, seja de cunho filosófico, seja de feitio literário. A este *realismo* pode-se compreender como traço distintivo de um apurado *sentido de realidade*, a consumir-se na manifestação de um sentimento do "verdadeiro", tanto na caracterização das pessoas e das coisas, quanto na pintura de caracteres do "mundo imundo".

Em última análise, toda prática de *representação realista* se destina à escolha intencional de temas da vida cotidiana, tal como possam emergir da realidade social contemporânea. Tais práticas se prestam ao repúdio de uma visão apriorística e à suspensão de censuras de natureza moral - ambas prejudiciais ao que se pretenda tomar por expressão fiel e franca da *realidade*. Esta concepção da arte e, em particular, da literatura, preconiza que um artista criador nada idealize, ao modo romântico, pondo liminarmente de lado quaisquer propósitos de edulcorar o real ou dele proporcionar uma imagem intencionalmente ornada.

Realismo pode, enfim, ser tomado ora em sentido pejorativo, significando reprodução rasa ou cópia servil do real, às quais se procede sem qualquer espírito crítico, ora em sentido laudativo, decantando-se a fidelidade ao mundo exterior ao qual se pretenda desvelar; opor-se-á, neste caso, a toda proposição formalista ou meramente convencional, uma e outra "bem-educadas", mas frias.

Eis por que, no modo artístico de proceder, o *realismo* se afigura como percepção acurada do real (social e cultural) circundante, contrastando com abstrações e fazendo oposição a utopias. Afinal, será possível crer, ao arbítrio (e ao abrigo) de uma proposição filosófica, que o mundo exterior seja dotado de uma existência independente daquela do pensamento.

No domínio das artes, o *realismo* traduzirá uma busca de similitudes entre a obra plástica e a aparência do modelo que ela pretende representar. Donde a vigência contemporânea de uma *vertente hiperrealista* **6**, de corte e recorte fotográficos. Ratifica-se o *real* e se pretende retificá-lo pelo recurso artístico a uma hipérbole.

Uma telenovela envolve uma temática a ser desenvolvida e resolvida em capítulos, que se distribuem ao longo de uma narrativa, valendo-se seus intérpretes, em um significativo número de casos, de um "estilo naturalista" de representar. Dá-se que a observação criteriosa da *realidade* poderia levar a crer que nada há de imaginativo em proposições realistas; e, igualmente, que a interpretação naturalista dá

testemunho de "sinceridade artística". Realista será a proposição estética que não se destine à evasão psicológica de um fruidor; antes, registre a condição dos seres, das coisas e dos fatos tal como ela é e do modo em que se manifesta.

A telenovela é, originariamente, uma produção teleficcional de natureza romântica, escapista, recreativa; não obstante, pretende manifestar e mostrar com necessária nitidez o que se está passando em nossa existência coletiva; para tal fim, exhibe cenas cotidianas da realidade social brasileira. E este "realismo do dia-a-dia", a despeito de seu caráter efêmero, evanescente, logo se faz categoria estética - um tanto a exemplo, guardadas as proporções, do "realismo poético" do *cinema neo-realista* italiano ou do *cinema novo* brasileiro. Por seu turno, o realismo telenovélico apresenta narrativas aptas a proporcionar intensa impressão de realidade.

Embora não se deixe definir ou delimitar por uma visão intelectual dos objetos, mas tão-somente por um modo estético, o *realismo expressivo* (expressionista?) da novela de televisão evidencia, quanto à produção de (seus) efeitos, um grau tão elevado de eficiência que, diante de cenas de ficção, experimenta-se uma viva sensação de realidade. Demais, em certa tradição da arte teatral, o realismo inerente à apresentação do espetáculo costuma vincular-se à noção de *ilusão*.

Uma *ilusão* se instaura e se instala sempre que, ao percebermos um objeto real, fiquemos com a impressão que é "outra coisa", a um só tempo semelhante e distinta. Em língua francesa, dá-se o nome de *trompe-l'oeil* a esta "enganosa impressão de realidade". Sob o aspecto estritamente técnico, pode-se assim designar a pintura que, por meio de artifícios de perspectiva, cria uma "ilusão de objetos reais, postos em relevo". O espectador pensa, sente ou admite estar diante de uma "coisa", tendo diante de si apenas uma *imagem* bem feita. Ao satisfazer sua curiosidade, mesmo sem o saber ele restaura o prestígio da tradição pictórica à qual se dá o nome de "ilusório atraente".

Alguns dos mais eminentes (e bem conhecidos) autores de telenovelas manifestaram pendor ideológico para uma representação propriamente realista, tendo por imediata referência a realidade brasileira. A esta, de resto, eles hoje costumam aludir tomando por base notícias veiculadas por meios de comunicação - a televisão, em primeiro lugar. Ao abordarem temas e questões latentes no meio social brasileiro, estes telenovelistas os tornam patentes, promovendo, nos limites de uma produção teledramatúrgica, um debate de repercussão nacional. Informação distrativa ou entretenimento informativo, a telenovela se faz presente; sobretudo, é ou pretende ser (o) presente.

Tem sido assim que, entre outros, autores como Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedrosa e Walter George Durst (que tão bem adaptou o "pitoresco descritivo" das obras de Jorge Amado para exibição pela TV), Lauro César Muniz, Aguinaldo Silva, Manoel Carlos e Glória Perez, têm transposto para a teleficcão assuntos que, por momentâneos e, decerto, algo controversos, ocupem a pauta jornalística para, em seguida, se inscreverem na agenda dos brasileiros, aí permanecendo quando da exibição da novela.

A obra teledramatúrgica - telenovela, seriado, comédias "de costumes" ou "de situação" (*sitcoms*), por exemplo - propõe, em modo artístico, contextos que se pode ter na conta de "realistas", por dizerem respeito a um aqui-e-agora plausível. O que neles prevalece, porém, não é o *real* concreto, a *realidade* envolvente à qual não é mesmo possível estar alheio; antes, elaboram-se interessantes circunstâncias para que com elas se dê o desenvolvimento da trama, assim como o recorte psicossocial dos personagens que nela evoluem.

Este *realismo representativo do senso comum* reponta no uso de registros distensos de fala ("língua de casa" e gíria), comuns na vida cotidiana; também se encontra em uma bem-sucedida *verossimilhança* que, quase invariavelmente, caracteriza conjunturas dramáticas próprias à novela, rejeitando, porém (talvez por julgá-las, neste caso, impertinentes), a precisão do dado histórico ou factual e alguma "verdade" sociológica estabelecida com inteiro rigor **7**.

7 Um dos mais conhecidos colunistas de televisão, que se alinha também entre os primeiros a abeirar-se da telenovela e sobre ela teorizar sem prejuízos críticos, Artur da Távola assim se pronunciou a este respeito:

"É, portanto, o realismo na telenovela não propriamente um estilo, mas um halo [talvez uma fragrância], influência, eco de um estilo, literário e cinematográfico. A literatura já está além, no hiperrealismo; inventou também o "realismo mágico" - em telenovela, marcado pela experiência estética de Dias Gomes, em "Saramandaia" [Rede Globo, 1976]. A televisão, porém, em sua condição de meio destinado a público amplo, além de aparelho ideológico de estado [conceito de L. Althusser] permanece no padrão realista entendido apenas como um estilo mesclado à manutenção de valores do romantismo que correspondem à intensa necessidade de exercício afetivo das "multidões solitárias" [conceito de D. Riesman] e carentes da sociedade impessoal e despersonalizante da era industrial".

(In **O Globo**, edição de segunda-feira, 03/3/86, página 8).

8 Estes autores (e outros mais) fizeram da novela de televisão um produto simbólico que em muito superou o mero entretenimento (estigmatizado como "alienante" por críticos contumazes). Sem pretender derrogar ou revogar os princípios constitutivos da programação de TV - que consagram este meio como instrumento de lazer, de diversão ligeira e de espetáculo permanente - aqueles autores, com sua formação intelectual e muito talento, serviram-se bem de uma expressão artística (por muitos considerada "menor") para conduzir milhares de telespectadores a refletir sobre a vida nacional. Para tanto, algumas vezes foram levados a contrariar desígnios ideológicos do sistema político-institucional vigente; sabiam, contudo, que tal sistema aceita, acolhe ou se acomoda a doses de contradição (intrínsecas ao regime econômico do capitalismo), sempre de olhos postos no público, ao qual, em suas distintas faixas, é necessário agradar e cativar.

Deve-se acrescentar que, em suas origens, a televisão brasileira se inscreveu como uma "atividade mercadológica", à qual um impulso publicitário ulterior daria contornos definitivos. (Entre os principais administradores da televisão brasileira figuraram publicitários de renome nacional).

Regras próprias ao mercado sobrelevam, hoje mais do nunca, a inventiva autoral, afetando ainda todo o sistema de produção e exibição de programas de TV. Guardadas as proporções, um telenovelistas começa a escrever oprimido por ditames de mercado e desenvolve seu roteiro constrangido por pesquisas de audiência.

No que tange aos quatro primeiros autores **8** acima mencionados (já desaparecidos), sobressai a estética realista em que, nos limites do formato telenovelesco, plasmaram suas obras, aproximando-as, com clara intenção crítica, de nossa realidade histórica, social, cultural. Seus principais personagens pensam e agem em contingências de ordem social e, sobretudo, econômica que, à imagem e semelhança de proposições de um realismo crítico, lhes determinam hábitos, formas de comportamento e atitudes.

A novela de televisão renova, em permanência, seus vínculos ao romantismo folhetinesco, aventuroso, subjetivista e de importe lírico; à sua maneira, retoma e reitera seu talhe realista e urbano. O *gênero* que se denomina *teleficção* concretiza, em seu *formato* chamado telenovela, a fusão indiscernível de uma narrativa de tons realistas, carregada de matizes românticos, a um relato romanceado ao qual não faltam toques e retoques realistas.

Certa concepção do *realismo* nele enxerga pouco mais do que a simples inclusão de aspectos menos nobres da vida cotidiana, afetando-se um propósito de *verossimilhança*. Sabe-se, todavia, que é pela verossimilitude intencional, calculada, que a proposição dramática da telenovela parece "coisa de verdade", nela podendo ocorrer uma "ilusão de realidade" por meio da interposição de elementos "semelhantes ao real", tais como tipos e personagens que nos sugerem ser "gente como a gente".

Do mesmo modo, são constantes as referências, as interferências e citações de fatos e pessoas reais (às vezes, de importância ou de destaque na atualidade); e também o é o incentivo a misturar-se a vida privada dos atores às peripécias vividas por personagens. No mais, a eventual existência de pontos em comum entre a personalidade divulgada do ator e o desenho psicológico de seu personagem servirá como reforço à pretendida *verossimilhança* das ações narradas.

Em reforço à intenção de produzir-se, junto aos telespectadores, uma "visão realista", seja da atuação do ator, seja da composição do personagem, revistas e suplementos dedicados às telenovelas recebem orientação especial de suas editorias no sentido de, em reportagens e entrevistas, buscar e dar destaque a possíveis similaridades ou identificações entre as características do ator e as de seu personagem.

De início, a estrutura narrativa da reportagem sugere a existência de dois momentos distintos, quais sejam os da *realidade* e da *ficção*. O primeiro se deixa entrever pelo relato de referência biográfica que o ator faz, criando sua própria história; o outro é proporcionado por referências à história do personagem na novela em curso. De maneira sutil, os dois momentos logo convergirão, vindo a se mesclar, indiscerníveis, para os leitores.

Para a obtenção deste *efeito de sentido*, os significados discursivos devem ser adequadamente estruturados e vir dispostos em conformidade a dois níveis de experiência do leitor. Atende-se a exigências do primeiro nível enfatizando-se características essenciais do personagem da novela, que faz parte de seu *imaginário*; e ao outro se satisfaz com a lembrança de que a *ficção* proposta nada mais faz do que desvelar o real, ao facultar, àquele leitor, algum conhecimento da vida privada do ator.

Tal leitor não irá aperceber-se de que o "real" que vai contado - a experiência de vida do ator - compõe também uma tessitura simbólica, tendo por finalidade estabelecer nexos, ora com a história ficcional do personagem, ora com o *imaginário* dos que acompanham a telenovela. (A lógica de produção e consumo das telenovelas se vincula às estratégias de comunicação pelas quais mesmo a *teleficção* deve arrolar, como co-autor virtual, o telespectador real. Sua participação voluntária é desejável, mesmo requisitada, não tanto por parte do roteirista, mas por injunções do departamento comercial da emissora).

Se muitos já percebem os telenoveliários como "obras de ficção", as autorias das telenovelas passam a dispor de maior liberdade para contar histórias em que avultem realismo, informação e algum senso crítico, por exemplo, no que tange a importantes questões sociais. Intervindo e produzindo modificações na realidade do

dia-a-dia, o *espetáculo midiático* da telenovela - pelos temas que aborda e os recursos que utiliza - pode prestar-se a uma modernização da *moral coletiva*, bem como a um fortalecimento da cidadania ou a uma nova "política de costumes".

A *comunicação teledramatúrgica* constitui um *dispositivo medial* que produz dados de *realidade* e induz à obtenção de informações a seu respeito. Pode-se, a este respeito, pensar que nas telenovelas da Rede Globo, sejam de importância menor o horário de exibição, o formato teledramatúrgico, o gênero artístico ou os "núcleos dramáticos" existentes: em todos e para todos há e vigora idêntica exigência de "realismo cênico".

As chamadas "[cenas] externas" supõem, para sua gravação, o recurso a *steadycams* - câmeras digitais portáteis, que podem ser atadas ao corpo do cinegrafista e vêm equipadas com amortecedores; leves e ágeis, registram imagens perfeitas sob os mais variados ângulos. Tais cenas e suas seqüências são trabalhosas (e devem ser bem trabalhadas) por incorporarem e conjugarem sons e luz próprios ao ambiente; de sua conformação final se encarregará o editor de imagens. (Em salas tecnicamente preparadas para atividades de pós-produção, a ele competirá lapidar as imagens que o telespectador verá).

Talvez assim se explique por que, sem ter posto inteiramente de lado a tradição melodramática, a telenovela moderna incorporou porções de *realismo artístico*, por meio do qual produz a cotidianização de seus relatos, assim como promove uma reaproximação a matrizes nacionais de produção cultural.

Uma telenovela que se tenha por *realista* - em contraposição a um telerromance "água-com-açúcar" - faz, em nosso tempo, uso de um *meio de comunicação* que, em virtude de sua potência tecnológica, desfruta de um *poder simbólico* incontrastável, quase absoluto. Parte substancial deste poderio se deve à sua "função jornalística": informações de interesse geral podem ser difundidas no curso de sua programação ou no incurso de alguns de seus programas. Prestação de serviços ou "*merchandising* social"? Acentua-se, de todo modo, algo que o *cinema neo-realista* italiano já havia delineado, em sua estética informal e afeita ao registro fotográfico - uma vez que esta mesma vertente de criação teledramatúrgica autoriza telenovelas nas quais os fatos parecem ter ocorrido tal como estão ali contados. Leva-se então a efeito, por sua intermediação eficiente, o esboço de uma análise (minimamente informativa e elementarmente crítica) de usos, costumes e tradições culturais que são os da vida social brasileira.

A este respeito, pode-se dizer que a telenovela incorpora uma visão circunstancial dos fatos do mundo em infusão de natureza mítica, dando curso à difusão de ideologias pertinentes, por exemplo, à sociedade de consumo e ao capitalismo industrial. Por pretender relatar, com finalidade distrativa, momentos e vicissitudes da condição humana, a telenovela se obriga a um exercício de pormenorização: individualidade dos personagens, que têm nome e sobrenome (e, não raro, apelidos, pelos quais se tornam "populares"); constante referência a particularidades de época e local (objeto de pesquisas do autor e de seus colaboradores) em que se desenrola a ação; e, principalmente, relato linear da seqüência em que se processa a ação encenada, aproximando o tempo narrativo do tempo real.

Se há muitos diálogos na telenovela, então que ela própria se constitua como forma dialógica, conversação sempre retomada, "causo" que se conta para gáudio dos (tele-) ouvintes ou *fait divers* continuado, que sempre os impressiona. Galeria de quadros e tipos da vida brasileira, ao vivo e em cores, a telenovela jamais perde de vista o horizonte histórico em que ocorre e é validado o colóquio que mantêm com seus fiéis seguidores. Imaginária em virtude de sua constituição própria, a novela de televisão é, não raro, de natureza real-histórica em suas referências a tempo e lugar.

Não serão, portanto, somente as emoções do antigo romanesco a explicar o interesse de um enorme contingente de telespectadores por este formato narrativo teleficcional; ainda que seus autores se valham de procedimentos comuns a relatos de folhetim, o universo temático da telenovela

engloba e integra as contradições da vida de nosso tempo, a elas imprimindo, graças ao apuro audiovisual da televisão, um tratamento de corte e porte realista que em muito supera o da "literatura de jornais".

O realismo da escrita artística, ontem mais literária e, hoje, teledramatúrgica (por necessidades da encenação) conduz muitas vezes, tal como foi dito acima, a uma *expressão naturalista*; e este *naturalismo* pode colidir com uma composição mais apurada, de mais elevado grau de complexidade representacional, típica de situações e personagens de talhe dramatúrgico. Acresce-se a isso que a variante popular do drama romântico com subtons realistas, tal como é encenado pela televisão brasileira, imporá certa "naturalidade" à representação dramática, uma vez que personagens e tipos, que nele se mostram, parecem recortados da *realidade*, aquela mesma que se tem por concreta e objetiva.

Cabe perguntar se o citado "naturalismo interpretativo" dos atores de televisão brasileiros explica-se por um *efeito de sentido* previamente estabelecido ou se será esta uma afortunada casualidade. Este "naturalismo" provém, certamente, da emergência, e, mais ainda, da urgência característica da televisão em sua qualidade de meio de difusão coletiva inscrito na linha-de-montagem industrial de fatos artísticos e de cultura. Em sua ingente tarefa de conquista do mercado de bens simbólicos, sempre impulsionado pelo marketing, a televisão comercial brasileira (em canais abertos e codificados) depende de verbas de publicidade, tendo-se assim imposto um ritmo acelerado de produção, da qual programas de *teleficção* formam a parte de maior interesse, seja pelo prestígio artístico, seja por seu valor comercial, como *commodities*.

Com que recursos pode então contar o ator que trabalha em ritmo veloz para compor um personagem sem conhecê-lo em sua inteireza, uma vez que somente com o término da novela será isto possível? É provável que não lhe reste outra coisa a fazer que não seja votar-se à busca de uma "expressão natural", no afã de assegurar alguma veracidade a seu trabalho.

Por outras palavras, a procura por um tom adequado para a seu trabalho artístico irá, naturalmente, levá-lo ao "naturalismo de interpretação", até mesmo como um meio imediato de afirmação de seu talento dramático. E que logo irá impor-se como um "estilo" ditado por circunstâncias cominadoras, pouco tendo a ver com uma consciência plena da "arte de representar" exigível no platô da novela de televisão. (Fala-se, também a este respeito, em *over acting* ou "sobre-atuação" realista demais e criativa de menos).

Registre-se, por necessário, a procedência de uma crítica dirigida à novela de televisão alegadamente "realista". Segundo dispõe, constitui iniciativa de alto risco filosófico a exibição espetacular de um "eterno presente", um hoje-e-sempre igual a si mesmo, como o fazem tantas telenovelas contemporâneas, reforçando a visão banal da vida diária e comprometendo enfoques (mais) críticos da *realidade*, ao propô-la, invariavelmente, em tonalidades fortes e destituídas de matizes. O aproveitamento de *simulacros* poderá designar a judiciosa criação de uma "realidade apenas ilusória", permitindo à *teleficção* brotar do real cotidiano ao tempo em que incute no telespectador o apreço a uma realidade autônoma, que a si mesma institui e constitui. Tomada ao pé da letra (e ao alto da imagem), a *teleficção* se constituiria numa forma acabada de *simulação* do *real*, depreciando o *signo-valor* e se desobrigando a uma *mediação* efetiva.

Ainda que em estrita observância de seu estatuto de *obra de ficção*, a telenovela mantém, positivamente, um grau de coerência em relação à vida real. É esta sua condição de existência e assim, desde muito tempo, se explica a alta estima em que a tem o *público* teleaudiente.

Sic transit telenovela: *ficção da realidade* (que proporciona) e *realidade da ficção* (que consolida).