



## **TELEDRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS: DIVERSIDADE E PERMANÊNCIA**

**Pedro Carvalho Murad**

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura

ECO / UFRJ

**Resumo:** Estudo acerca das teledramaturgias contemporâneas, tendo por foco os modos de articulação e retoricidade do drama, co-presente nas mais diversas mídias. Elemento constante que se potencializa de modo similar em todas as formas em que se desenvolve, sobretudo nos produtos dramáticos televisivos. Logo, pretendemos mostrar certa precariedade na diferenciação valorativa entre os produtos das teledramaturgias e os tradicionais modos de produção dramática, como o teatro e suas variantes.

**Palavras-Chave:** Drama, Teledramaturgia, Ficção Seriada

Este trabalho nasceu de uma questão básica: existe alguma distinção valorativa plausível entre as teledramaturgias contemporâneas e suas contrapartes tradicionais, como o teatro e o cinema, no que tange especificamente ao texto dramático? Esta questão suscita outra, para nós mais fecunda: existe realmente algum estatuto legítimo de diferenciação entre formas de realização do drama nas suas mais diversas variantes?

Nosso alvo primeiro é o drama, dimensão textual presente em larga escala na produção televisiva contemporânea, dispositivo de enunciação que transita da literariedade à representação. Este elemento anterior à própria produção, mas que sobrevive e potencializa-se, ao longo da mediação televisiva.

Logo, seria errado pensá-lo restrito aos seriados, telenovelas, séries e outros formatos televisivos, uma vez que está obviamente presente em diversos meios. Uma investigação mais profunda exige que pensemos no texto dramático em estado bruto, embora comum nas mais diversas mídias.



Logo, ao longo deste trabalho, qualquer diferenciação superficial estará descartada. O que temos por meta é o drama em seu estado mais latente. Pensar em teledramaturgia é pensar em seu dispositivo mais elementar, não obstante ele esteja presente em outras mídias. Uma inserção mais acurada pede que ignoremos detalhes relativos a este ou aquele meio de expressão.

Assim, pedimos ao leitor paciência na leitura destas páginas, e prometemos, passo a passo, elucidar a questão primeira deste trabalho.

Primeiramente, torna-se essencial uma distinção clara e precisa entre o que vem a ser o discurso dramático e as demais formas de produção textual, como a narrativa clássica e a poesia propriamente dita. Buscar um substrato textual nas mais diversas produções televisivas, prescinde obrigatoriamente de analisarmos seus aspectos mais seminais.

Emil Staiger (1993) distingue três gêneros poéticos como ponto de partida de toda a produção textual do ocidente: lírico, épico e dramático. Todas os três perfazem a totalidade das obras que se valem por palavras. Três modos distintos de articulação textual. Logo, se pretendemos pensar no drama, torna-se necessária — para não dizer obrigatória — uma distinção preliminar.

Todo texto é um modo de representação. Um modo de interação e produção sentidos. Todavia, dada a contingência inerente à própria realidade, suportes diversos fazem-se necessários para a mimetização de realidades diversas.

Neste caso, três gêneros distintos, cada qual com um escopo de atuação próprio. Em se tratando do drama — alvo primeiro deste trabalho — um modo todo particular de atuação se faz presente. Tanto épica quanto o drama se assemelham num ponto: contam uma história. E nisso se bastam. Seus mecanismos de produção, circulação e consumo são inteiramente diferentes. Aristóteles mesmo, em sua *Arte Poética*, diferencia um e outro, pois enquanto o primeiro narra um acontecimento, o segundo é acontecimento, ação por natureza. Em se



tratando da lírica, a poesia propriamente dita, nada é exposto. Acontecimentos não são narrados, nem descrições feitas. Não existe sequer relação entre sujeito e objeto. Reproduz-se, essencialmente, uma sensação, uma vivência, impressão, sentimento em relação a algo.

Como poderíamos deixar mais clara esta diferenciação?

Na narrativa temos a exposição dos fatos, personagens, ambientes. O valor da narrativa consiste no modo como os elementos são descritos. O que está em jogo é a própria exposição. Os acontecimentos ocorrem, mas não guardam entre si reciprocidade. As partes do texto épico não se perfilam, não existe unidade entre elas. “O caminho é mais importante que a meta”<sup>1</sup>, a trajetória da narrativa não segue um fluxo contínuo. Sucede uma adição constante, pois como menciona Schiller em carta a Goethe “... a exposição tem que nos interessar não porque leva a algo, e sim porque ela própria é algo”<sup>2</sup>.

No texto dramático, ao contrário, cada parte se interliga. Um elemento dá sentido a outro, de modo recíproco. Ao final de cada cena, uma posterior se faz necessária. Uma parte soluciona outra, e assim, sucessivamente, todas rumam para um fim.

Para melhor ilustrar, eis um exemplo:

Um homem acorda, liga o rádio e toma seu café da manhã,  
placidamente. Antes do meio dia, enforca-se e morre  
lentamente.

Neste caso, a descrição dos acontecimentos segue a estruturação narrativa convencional. Os acontecimentos (acordar, ligar o rádio, etc.) se bastam. Trata-se de uma exposição simples, banal, sem qualquer relação de causalidade entre as partes. Agora, se alterarmos levemente o texto:

---

<sup>1</sup> EMIL STAIGER — **Conceitos Fundamentais da Poética**, pag. 94

Um homem acorda, liga o rádio e toma seu café da manhã,  
placidamente. Antes do meio dia, enforca-se. Ainda vivo,  
pendurado com a corda no pescoço, ouve no rádio a notícia de  
que ganhou na loteria!

Neste outro caso todas as partes se interligam. O personagem não poderia ouvir a notícia sem ter ligado o rádio antes, etc. Aqui, toda a atenção do leitor se converge para uma ação futura, posterior aos acontecimentos. Mesmo o leitor mais desatento se perguntará: “E agora? O que irá fazer nosso herói com a corda no pescoço?”

Isto consiste o cerne do drama, tão sabiamente apontada por Staiger (1993) como *tensão*. Esta projeção para frente, para o que virá acontecer ao final da trama. Dom Quixote de Cervantes não ruma para um final, embora ele exista. O cativante está em sua jornada. O mesmo não ocorre com o personagem dramático. Antes, está sempre lançado numa busca que não permite desencontros nem desistência. Cobra-se do personagem dramático uma resolução. Os elementos constitutivos do drama corroboram esta tensão.

Vale salientar que nenhum gênero é inteiramente puro. Hibridizações são freqüentes. Tomemos como exemplo um fragmento da peça O REI DA VELA, de Oswald de Andrade:

*Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só!*<sup>3</sup>

Neste caso, os três gêneros se fazem presentes. A fala de Abelardo I pode ser tomada como um texto lírico, pela dupla repetição de “*uma ilha*”, pelo uso encadeado dos fonemas *cê* e *só*, nas duas últimas palavras, pela disposição do vocábulo *só* ao final da oração, possibilitando seu sentido duplo, pelo ritmo e pela musicalidade contida. Pode, igualmente, ser tomada como texto épico, pela simples exposição. E, como não poderia deixar de ser, texto dramático, pois a fala do personagem desvela um jogo de relações presente no texto. Nisto, temos três modos de articulação textual num mesmo fragmento de texto.

---

<sup>2</sup> EMIL STAIGER — *Conceitos Fundamentais da Poética*, pag. 93

Porém, vale salientar, ocorre sempre certa hegemonia de um gênero sobre os demais numa obra. Como é de se esperar, o texto de Oswald de Andrade é dramático por natureza. Se vale de outros recursos, o faz de modo sempre periférico. Sonoridades, metáforas e metonímias, recursos líricos diversos, não são mais importantes que intenções e ações entre os personagens num texto dramático, embora seu emprego seja comum e mesmo vital em certas situações, pois a utilização destes expedientes completa, reafirma, expressa, dotando o discurso de um dinamismo singular. O lirismo atuante no texto dramático funciona como um recurso, um dispositivo, onde o psiquismo e impressões saltam à vista, e são compartilhados com o espectador.

Conceito banalíssimo, presente na totalidade dos manuais contemporâneos de feitura de roteiros para cinema e televisão: uma situação dramática básica consiste em alguém desejando intensamente algo e está tendo dificuldade em obtê-lo.

Esta noção não é recente. Antes, está contida na *Arte Poética* de Aristóteles. Em verdade, diversos autores, desde Hegel, Goethe, Esslin, boa parte da tradição ocidental de estudos acerca da dramaturgia e até mesmo os manuais de Syd Field, convergem neste ponto. Mostra, de modo preciso, a dinâmica do drama. Os mesmos princípios concernentes ao texto teatral, ao texto humorístico radiofônico, aos melodramas televisivos, enfim, em toda e qualquer arte dramática se fazem presentes.

Analisemos, então, mais detalhadamente estes princípios.

Todo texto dramático prescinde de algo elementar: personagens. Uma vez que trata de ação, acontecimentos em curso, não se pode imaginar ação sem agentes. No entanto, estes agentes são necessariamente humanos ou humanamente retratados, pois todo processo mimético descreve ações humanas. Cadeiras não agem no sentido figurado do termo. Porém, cadeiras “humanas” — uma cadeira que está apaixonada por um sofá, por exemplo — como nas animações infantis, agem. Ações humanas não dizem respeito a ações executadas por agentes humanos exclusivamente, mas agentes humanamente constituídos.

---

<sup>3</sup> OSWALD DE ANDRADE — *O Rei da Vela*, 1. Ato, pag. 77

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Dentre os personagens, um deles acaba por deter primazia: o protagonista. Mediante ele, o telespectador estabelece vínculo com a trama. Através dele projeta-se, toma para si o conflito, participa da ação. Sem protagonista, nenhum conflito se realiza, pois todo conflito é desde já uma tomada de posição. O telespectador necessita assumir uma posição, “comprar a briga” da trama, ver-se a si próprio no outro, projetar-se no outro. Curioso notar como o descentramento do sujeito nesta modernidade tardia operou uma mudança significativa no personagem dramático, sobretudo no protagonista. Longe de pensarmos em seu ocaso, vemos uma persistência, ainda que camuflada, onde diversos personagens numa trama assumem, em algum instante, certa primazia na ação. O protagonista é peça central, ainda que repartido entre mais de um personagem ao longo da trama, pois conforme foi dito, *alguém sempre deseja algo*. Isto ainda é mais comum em obras “abertas” como as telenovelas.

Todo protagonista deseja algo. Porém, sua vontade é contraposta a um elemento: o antagonista. Este precipita o conflito. Ambas as partes no embate estabelecem uma relação visceral. Não existe protagonista sem vontade, vontade sem antagonista, não existe drama sem ação. O conflito acaba por constituir o próprio motor da trama. O espectador — aquele que espera — co-participa do conflito, ansiando por sua resolução, penosamente adiada, até que o conflito alcance o seu ápice.

A tensão mencionada por Staiger consiste nessa expectativa sempre ansiosa pelo cumprimento de uma meta, pelo desenlace final do enredo. Em se tratando de toda produção de drama contemporâneo, esta dinâmica tem permanecido inalterada. O que a totalidade dos autores de produtos televisivos faz é jogar de modo mais intenso com as expectativas do público, dada as condições enunciativas do meio.

Todavia, é preciso delimitar um ponto. Por mais esquemático que possa parecer, o drama segue esta dinâmica. Sem os elementos expostos acima, nenhuma forma de drama se viabiliza. O que não quer dizer que ocorra padronização. Ao contrário, um horizonte amplo de realizações se faz presente. Desde Sófocles, passando pelas comédias latinas, pelo teatro medieval, por Shakespeare, Molière, por Nelson Rodrigues, pelas novelas televisivas



contemporâneas, pelo cinema iraniano atual, beirando mesmo o mangá japonês. Em todos os casos, os textos se articulam seguindo estes preceitos.

Melhor dizendo: trata-se de um jogo. O drama é essencialmente um jogo. Excluindo-se uma de suas partes, perde o sentido. O que não quer dizer que sejam todas as partidas idênticas: em cada partida os acontecimentos ocorrem sempre de um modo diverso.

Neste ponto, temos brevemente definida a sintaxe do drama e sua mecânica interna. Porém, assim como nenhuma forma de discurso existe *per si*, autonomamente, caberíamos investigar pelos mecanismos externos de circulação do texto dramático. Quais seriam suas relações de troca, a necessária intervenção do telespectador no processo.

Toda forma de discurso é eminentemente persuasiva. Como sabemos, toda prática de discurso é, antes de tudo, uma prática de poder. Hegemonia seria o termo de qualquer tentativa comunicacional. Ao exprimir algo, por mais insignificante que seja, o sujeito falante estabelece algum tipo de embate. Cooptar seu par num evento comunicacional é uma necessidade premente. Toda e qualquer forma de linguagem se estabelece nesta dinâmica de poder. Isso se faz notar nos menores contatos entre indivíduos. Mesmo para uma criança, por exemplo, o aprendizado da fala já se constitui pela adoção de um sistema de relações de troca onde se impõe sobre cada indivíduo um jogo de trocas afetivas. Uma vez que é notório o fosso semântico entre indivíduos, onde a linguagem é por natureza imprecisa, falha, incerta, hegemonia torna-se necessidade primordial do indivíduo — se formos pensar mais a fundo, indivíduo já caracteriza uma tomada de posição, de diferenciação, um modo de afirmação ontológico no mundo.

Ora, quando falamos de hegemonia, falamos de hegemonia frente a alguma coisa, dentro de um jogo de relações, um contexto que acaba por mediar o processo. Ao mencionarmos indivíduo, trata-se sobretudo de alguém em reação a alguma coisa. Não existe conquistador sem um mundo por conquistar. Nem soberano senhor em sua própria casa. Esta inconstância semântica é elementar. Indivíduo, sociedade, mundo, categorias que acabam por tecer uma rede discursiva onde se desenvolve uma estrutura de poder que não é de modo



algum estaque. Antes, modifica-se dia a dia, num continuo deslocamento. Este movimento torna possível esta experiência que todos chamam de linguagem.

Em se tratando do discurso dramático não seria diferente. Uma vez discurso, carece estabelecer nexos com seu receptor. Sem os mesmos, morreria ainda em seu nascedouro. Logo, toda forma de drama subsiste diretamente pelo jogo de relações que estabelece com o telespectador. Este jogo revela o caráter multidimensional do texto dramático, onde, ao contrário do que se poderia pensar, os sentidos não são cerrados, uniformes e constantes. O discurso dramático reside numa mutabilidade semântica onde público e obra estabelecem um embate de significações.

Logo, poderíamos vislumbrar no texto dramático a existência de brechas semânticas onde nenhuma encenação pode cerrar completamente. Apenas a atualização constante por parte da audiência confere ao evento dramático alguma fixidez — ainda que instantânea — de sentidos.

Neste ponto, toda retoricidade do discurso dramático se faz presente. Uma vez que ao longo de toda encenação, uma realidade outra é apresentada ao público, diversas estratégias são empregadas no sentido de “fisgar” o telespectador mais desatento. Algo que como um acordo entre partes. O conceito de verossimilhança, presente no tratado do filósofo de Estagira, seria uma demonstração cabal disto. Uma vez que toda situação dramática é sempre possibilidade de ação, uma realidade alheia ao telespectador, carece submeter-se a um conjunto de regras que lhe conferem uniformidade. Ou seja, a descrença temporária por parte do espectador de sua própria realidade pela realidade representada na encenação, em curso, não ocorre aleatoriamente.

O drama tem por alvo representar ações que *poderiam* acontecer. Neste sentido, o telespectador depara-se quase sempre com um mundo muitas vezes fantástico. A simples potencialização de ações que não ocorreram em realidade, mas num campo onírico e no presente instante da execução dramática, geraria um desconcerto. Assim sendo, o telespectador, por vontade própria, suspende uma possível descrença na *realidade* dos fatos





representados. Porém, esta suspensão é acompanhada pela mediação de um conjunto de leis que deverão ser seguidas. Algo como que um acordo comum entre espectador e dramaturgo. Cria-se um universo ficcional próprio, porém pautado por uma coerência e uma verossimilhança internas. O próprio autor da *Arte Poética* nos deixa claro que o efeito dramático vem daquilo que é provável, ao contrário do meramente possível.

Assim, pode-se apontar um dispositivo que se sobrepõe previamente ao texto e lhe garante qualquer possibilidade de conexão com o telespectador. Este expediente é comum a toda e qualquer forma de drama. Logo, podemos vislumbrar um horizonte comum à produção dramática contemporânea. Ao contrário do que se poderia pensar, os produtos da chamada cultura de massa, dentre os mais grotescos, e os produtos consumidos pela pequena elite erudita que circula pelo globo, dentre os mais sublimes, germinam em solo comum. Diferenciações serão sempre precárias.

Ora, já foi uma prática muito comum, entre parte da crítica especializada, a demarcação das obras dramáticas existentes em duas esferas antagônicas. De um lado, repousariam as obras de alto valor estético, acessíveis a uma minoria esclarecida, com lugar reservado na posteridade. De outro, uma enxurrada de produtos destinados ao consumo em massa, e conseqüentemente à assimilação em grande escala. Logo, certa stadarização seria necessária, pois facilitaria o entendimento e a aceitação geral. Durante quase um século, se discutiu a respeito da produção de uma cultura industrial cada vez mais voltada ao consumo em massa. A chamada *mass cult*, sinônimo de perda da arte de seu pedestal milenarmente edificado. Esta noção floresceu entre alguns pensadores da escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer, na década de 40, e por mais paradoxal que possa parecer, ainda sobrevive nos dias atuais.

Em se tratando da arte dramática ocorreria o mesmo fenômeno. Obras esteticamente valorosas — uma minoria — perdem espaço para obras menos sofisticadas — uma imensa maioria. A programação televisiva predominante, assim como a cinematografia norte-americana, através da exploração desmedida da violência, da sexualidade, dos costumes e de

um aparato ideológico hegemônico, teriam por finalidade difundir uma cultura do grotesco e do efêmero. Algo desprovido de qualquer valor artístico mais definido.

Ora, esta noção, já tão defasada, mas ainda persistente em alguns círculos letrados, sobretudo entre agentes culturais, impossibilita um olhar mais sério sobre a produção cultural contemporânea.

Diversos elementos, colocam em cheque esta divisão, principalmente no tocante à arte dramática. Uma vez que toda obra dramática se estrutura mediante os mesmos dispositivos descritos ao longo destas páginas, qualquer tentativa de diferenciação estrutural será sempre falha. Como discurso, todas as formas de drama se articulam do mesmo modo, tem uma sintaxe comum. Melhor dizendo: se valem de uma mesma gramática, porém cada obra é um idioma próprio e sem qualquer outro similar. São idênticas e adversas, concomitantemente. Idênticas pelos mecanismos empregados; adversas pois que cada obra é um universo próprio de significações, onde os sentidos mudam a cada novo espectador, a cada novo espetáculo, a cada renovado tempo e espaço de representação onde se potencializa. Esta mutabilidade semântica pode ocorrer num mesmo espetáculo, num mesmo instante, num mesmo espectador, pois nenhuma apreciação estética “é um movimento linear progressivo, uma questão meramente cumulativa: nossas especulações iniciais geram um quadro de referências para a interpretação do que vem a seguir, mas o que vem a seguir pode transformar retrospectivamente o nosso entendimento original, ressaltando certos aspectos e colocando outros em segundo plano”<sup>4</sup>. A leitura sonolenta, a audiência mais desinteressada, a visitação mais fortuita, são necessariamente embates, colisões de perspectivas, reformulação de sentidos. O espectador estabelece uma relação tanto harmônica quanto dissonante com a obra dramática. Reinventa significados em curso, desloca-se, modifica-se internamente, modificando a obra. Aliás, isto é todo próprio da mimese apontada pelo filósofo de Estagira, pois uma vez que o autor transforma mundo em obra, o espectador transforma obra em mundo. A ficcionalização da realidade — trabalho do autor — ruma para a realização do ficcional — deleite do espectador. No entanto, este embate só se viabiliza num plano comum, coerente. Os dispositivos onipresentes no jogo dramático, expostos no início deste trabalho,

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



possibilitam este mesmo embate. Esta uniformidade constante viabiliza, justamente, uma constante diversidade que distingue o texto literário do texto usual.

Resta então uma questão bem simples: como diferenciar produtos culturais que seguem uma mecânica interna comum? Se os dispositivos são os mesmos a toda e qualquer obra dramática, se as “regras” do jogo dramático são as mesmas desde o nascimento do teatro até os dias presentes, igualmente a retórica em curso, como estabelecer diferenciações estruturais mais profundas e coerentes?

Outra questão menos simples salta a nossa vista: como estabelecer comparações entre obras, uma vez que cada obra percorre um mundo todo próprio? Uma mesma obra não é a mesma no momento seguinte a sua realização, metamorfoseando-se a cada nova apreciação. Se uma mesma obra não é a mesma obra no sentido mais amplo do termo, como estabelecer agrupamentos demarcados valorativamente?

Duas questões sem respostas. Neste ponto, caímos num relativismo teimoso e não é essa a intenção deste trabalho. Porém, as respostas às duas questões lançadas há pouco não são tão intangíveis. Antes, são uma única e mesma resposta. Talvez a mesma à questão lançada no primeiro parágrafo deste trabalho. Uma investigação mais despreziosa pode revelar certa simplicidade antes oculta. Caminhemos por partes. Retomemos alguns pontos.

Todas as obras possuem um retoricidade comum. Ou seja: se valem dos mesmos dispositivos de persuasão para se constituírem como discurso. Assim, mesmo a mais *sublime* obra dramática, é eminentemente persuasiva. As obras não são, de modo algum, fechadas. Logo o processo de semantização é móvel o que torna precária qualquer demarcação entre as mesmas.

Um texto dramático não existe *per si*. Carece de encenação e de audiência. Logo, dentre todas as manifestações artísticas é a que mais se articula como produto, pois está voltada diretamente para o espetáculo (curioso notar como a terminologia do meio de

---

<sup>4</sup> TERRY EAGLETON. — *Teoria da Literatura*, pag. 83

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



expressão se confunde com o próprio nome de seu local de exibição, seu ponto de contato direto com o público: teatro, cinema, televisão, etc.).

Dada a fragmentação do mercado no mundo contemporâneo, onde toda obra se constitui como produto, como tal se asujeita a um nicho de mercado próprio. Obra e produto, logo vendável. Mesmo uma peça de Samuel Becket é comercial quando encontra um público, ainda que restrito, de algum modo pagante. A simples aquiescência do telespectador em assistir — leia-se co-participar — um produto dramático televisivo em detrimento de outro, já pressupõe uma adesão, uma escolha que não é de modo algum gratuita e inocente.

As valorizações entre obras são datadas, e isso a história já provou em diversas ocasiões (Machado de Assis, cânone a literatura brasileira, já foi considerado, em algum momento, folhetinesco, literatura destinada a moças). O que hoje pode ser considerado grotesco, num futuro não muito distante ganhará um estatuto inteiramente novo. Releituras são sempre feitas e toda obra se desloca.

A idéia de arte como emancipadora do Espírito Humano é por natureza uma concepção burguesa dos primórdios da modernidade. Uma vez que todos os conceitos deste período já foram há muitos superados, qualquer noção de transcendência da obra de arte é falha. Logo, não existe cultura naturalmente boa ou má, o que impossibilita qualquer avaliação de cunho moral a qualquer segmento da produção artística contemporânea. A arte sequer teria função.

A própria crítica à Indústria Cultural e a cultura de massa esbarra num sério entrave: de que massa, nessa modernidade tardia ou pós-modernidade, estamos falando? Como se pode falar em unificação de sentidos num mundo em crescente fragmentação, onde nem mesmo o indivíduo é unificado. O que se vê é um reflexo dos conflitos entre o global e o local, onde a arte atua como mediadora.

Mesmo um ataque a um gênero específico de drama é falacioso, pois, como é sabido, gênero não determina qualidade. Não se pode simplesmente impor a impossibilidade de



produção de obras verdadeiramente qualitativas num segmento qualquer. A própria demarcação de obras em gêneros, subgêneros e estilos revela-se precária e arbitrária. Utilizam-se, em larga escala, parâmetros estanques na avaliação de produtos culturais muitas vezes adversos. Qual seria o parentesco plausível entre uma *música* Mozart e uma *música* de Roberto Carlos? Como estabelecer gradações valorativas entre universos tão dispares?

A própria produção artística contemporânea não se asujeita mais a suportes determinados. A mescla e fusão entre meios são tão crescentes, que propor diferenciações de um suporte a outro torna-se mais difícil. A corrente diferenciação valorativa entre a teledramaturgia, entretenimento cotidiano, e o cinema, este último já devidamente elevado ao estatuto de arte, esbarra neste ponto.

O que se vê, em realidade, é um grasso elitismo e a recorrente tentativa de estratificação na produção cultural das sociedades ocidentais. Um olhar mais atento pode revelar um mundo menos sombrio e monolítico, onde qualquer tentativa de redenção da humanidade — lamentavelmente, tantas vezes impetrada à arte — se revelará falha por natureza. O papel da cultura não é corrigir a sociedade, sequer dignificar a existência humana. Mas potencializá-la em seus mais diversos matizes.

Talvez a produção dramática veiculada pela TV há meio século tenha adotado essa perspectiva, e passado ao largo destes questionamentos pois, como o próprio Umberto Eco lembra, numa passagem famosa, onde dois clichês fazem rir, cem clichês comovem. Em se tratando das tramas novelescas mexicanas, dos filmes de kung-fu produzidos em larga escala na China ocidental, ambos avidamente assistidos por centenas de milhões de telespectadores em todo mundo, não seria diferente.

Neste ponto, caminhamos por partes, talvez em círculos, e continuamos sem respostas precisas. As duas questões lançadas continuam sem a prometida solução.



Talvez possamos arriscar uma resposta: o problema central que envolve parte da crítica contemporânea reside num único ponto: vivemos no século XXI e adotamos parâmetros de avaliação de meados do século XX, beirando fins do século XIX. Esta problemática ganha contornos ainda mais claros pois não se pode mais falar em gênero, estilo, formatos, nem estabelecer agrupamentos e demarcações tão fixas. Se o fazemos é apenas por uma conveniência cotidiana e estratégica (quando alguém diz que vai ao circo e não ao teatro, emprega estes termos apenas num sentido mais cotidiano, dada uma necessidade menos teórica e mais pragmática, pois os pontos de diferenciação entre um formato e outro, o que difere justamente circo de teatro, num futuro muito próximo serão imperceptíveis). O processo de hibridização e descentramento experimentado nestes últimos anos, aliado à compressão tempo-espacial das culturas ocidentais e a fragmentação das identidades contemporâneas, porão a pique estas últimas fronteiras.

A resposta a esta e a outras tantas questões acerca da arte serão sempre as mesmas, e não houve neste mundo um artista ou um passante à porta de um teatro ou circo que não soubesse: as respostas simplesmente não *servem* mais, outras deverão ser *inventadas*.

Simples, direto e doloroso: nem por isso menos instigante!



## BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles** — ARTE POÉTICA *in* A POÉTICA CLÁSSICA – Trad.: Jaime Bruna/Ed. Cultrix, São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_. — ARTE RETÓRICA E ARTE POÉTICA — Trad.: Antônio Pinto de Carvalho/Ediouro, 15<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, s/data.
- Eagleton, Terry** — TEORIA DA LITERATURA: UMA INTRODUÇÃO — Trad.: Waltensir Dutra/ Ed.: Martins Fontes, São Paulo, s/data.
- Howard, David & Mabley, Edward** — TEORIA E PRÁTICA DO ROTEIRO – Trad.: Beth Vieira/Ed.Globo, São Paulo, 1996.
- Mattelart, Armand & Mattelart, Michéle** — HISTÓRIAS DAS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO — Trad.: Luiz Paulo Rouanet/Ed. Loyola, São Paulo, 1999.
- Moisés, Massaud** — O TEATRO *in* A CRIAÇÃO LITERÁRIA: PROSA — Ed. Cultrix, São Paulo, 1982.
- Pallottini, Renata** — INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA – Ed. Ática, São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. — DRAMATURGIA: CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM – Ed. Ática, São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_. — DRAMATURGIA DE TELEVISÃO — Ed. Moderna, São Paulo, 1998.
- Pinto, Milton José** — COMUNICAÇÃO E DISCURSO: INTRODUÇÃO À ANÁLISE DE DISCURSOS — Hacker Editores, São Paulo, 1999.
- Reboul, Olivier** — INTRODUÇÃO À RETÓRICA — Trad.: Ivone Castilho Benedetti/Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- Ryngaert, Jean-Pierre** — INTRODUÇÃO À ANÁLISE DO TEATRO — Trad.: Paulo Neves/Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- Staiger, Emil** — CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA POÉTICA — Trad.: Celeste Ainda Galeão/ Ed. Tempo Brasileiro, 2<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, 1993.