



Páginas opostas da vida

Aluizio R. Trinta¹

Comunicação científica submetida ao GT Práticas Sociais da Comunicação

Resumo

A mescla quase indiscernível de ficção e realidade, a par do recurso narrativo a imagens tecnologicamente aperfeiçoadas, que despertam sentimentos e infundem sensações de crescente impacto, tem levado a que a telenovela brasileira, aqui representada por duas produções recentes, intensifique a influência que sempre exerceu em práticas sociais do cotidiano brasileiro. Espetáculo de televisão, entretenimento dramatizado e ficção ritualizada (e atualizada), a telenovela reúne e integra romantismo temático e realismo representacional, no intento de uma transfiguração do mundo e de seus fatos. Do mesmo modo, valida socialmente os poderes de uma fantasia do real e os da realidade de toda criação imaginária.

Palavras-chave

Telenovela; realidade; ficção; cinema; realismo;

A primeira novela de televisão, levada ao ar pela TV Tupi-SP, em 1951, ostentava título premonitório: “Sua vida me pertence”. Celebridade da televisão brasileira há pelo menos cinco décadas, a telenovela permanece senhora do (nosso) destino. No curso deste longo tempo, aprendemos que a custosa realidade de sua ficção se transmuta em ficção forjada de nossa realidade.

Em data recente, duas produções teledramatúrgicas, “Páginas da vida” e “Vidas opostas”, exibidas pelas redes Globo e Record, respectivamente, obtiveram sucesso de público e expressivos índices de audiência. Uma e outra mostraram inequivocamente o empenho de seus realizadores em significar fatos da vida real, transpondo-os a uma prestigiada representação teleaudiovisual, desde sempre acompanhada, por fiéis telespectadores, com ansiedade e fervor religioso. A previsão quase pontual do que nela

1 Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Trabalho apresentado ao GT Práticas Sociais da Comunicação. XII Congresso da Comunicação na Região Sudeste (INTERCOM).

2 Mestre em Lingüística e Filosofia da Linguagem (Faculdade de Letras da UFRJ) e Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ.



se vai passar e a alegria de se encontrar o que, algum modo, já se conhece, proporcionam a grata confirmação de certezas, à qual nos apegamos ante um mundo em que as referências se dissolvem, e um tempo que insiste em passar velozmente, mudando continuamente o curso da vida.

A que “vida”, porém, as duas citadas produções se referem? Versaram, cada uma a seu modo, um *vivido* social coletivo (em sentido fenomenológico) ou somente construíram uma narrativa de atualidades, tendo-a concebido como um vôo rasante sobre o que tomam por um real cotidiano? E o que fizeram, ao convocá-lo de modo tão ostensivo que talvez tenham chegado a se confundir a ele? Tratou-se de transcrições da realidade do dia-a-dia ou superposição pretensiosa da fantasia ficcional à nossa vida de todo dia? Como pode ter ocorrido em outras vezes, acabamos de assistir a mais duas novelas banais, vulgares, “da vida”?

As mencionadas realizações teledramatúrgicas se quadraram bem à categoria de “novelas do real”, reportando, de modo quase-jornalístico, acontecimentos efetivamente ocorridos ou de alta probabilidade de ocorrência. A receita pôde perfazer-se com o tempero forte da violência explícita, que encharcou muitas cenas exibidas e sulcou o perfil de alguns personagens. Um ingrediente algo indigesto, mas que sempre atija a curiosidade dos telespectadores, embora estes pareçam ter-se acostumados à ocorrência de episódios violentos em narrativas dos telejornais. Um mundo cheio de som e fúria, mas submetido, em suas representações, às regras de produção e apresentação do espetáculo, tanto na teleficação, quanto no jornalismo de televisão. Um e outro, ao que parece, obedientes às injunções do *infotimento*, sem que possamos saber com exatidão onde se situam suas fronteiras. Em nosso tempo, telenovela e telejornal não criam a violência; o que fazem é declarar uma violência preexistente e ativa em nosso meio social.

É vida que ressuma na novela das nove da noite, tal como a encontramos nas duas principais redes de televisão nacionais. Sendo um meio ao qual reconhecemos por sua extraordinária capacidade de *mediação*, a TV parece ter-nos situado ante duas realidades psicossociais distintas, falando-nos *de* vida e *da* vida no foro privilegiado de uma *esfera pública* de corte e porte midiático. A narrativa de experiências vividas, seja em plano teleficcional, seja no acompanhamento do telenoticiário, já nos permite estender à vida social o que nos habituamos a atribuir aos prodígios da criação teledramatúrgica, que nela, de resto, têm origem. Vida e vida — a essência atemporal e a



existência concreta parecem destinadas a se misturar e, assim, terminam por se confundir, fazendo-o em nome de uma *visão realista* da aventura humana no mundo.

A que realismo, porém, é feita aqui referência?

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 materiais, sejam mentais. Quer considere as coisas e objetos em si mesmos e por si mesmos, quer os tome à vista de atividades humanas às quais se achem relacionados, o Realismo enfatizará uma (bem definida) função do que tenhamos por (uma) “existência independente”, desde logo atribuível a tais coisas e objetos.

Entre as modalidades essenciais pelas quais o Realismo se revela e se afirma, destaca-se a que se refere à exterioridade do mundo físico, tida por pura e simplesmente dada. Ingênuo, este o realismo do *senso comum* é algo como um rótulo (talvez um labéu) que se apõe à crença de que, na realidade, coisas e objetos correspondem exatamente a formas de cognição humana que delas tentem dar alguma conta. Talvez seja este 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 considerarmos coisas e objetos *per se*, desvelados em sua imediata superfície de contato, como algo que se situe ante um *cogito* e a ele se ofereça, migramos do *realismo inocente* para o *neo-realismo intencional*, ideologicamente informado.

A concepção, pela qual coisas e objetos pareçam 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 ao que temos na conta de um *realismo crítico*. Obtemos aqui um ganho de consciência.

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*. E a linha representativista do pensamento realista encontrará seus fundamentos no pressuposto de que um exercício de cognição se vai efetuar sobre uma representação mental, sendo esta 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 procedimentos cognitivos. 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 possamos ter, porá sob suspeição todo representacionismo e, ato contínuo, irá desqualificá-lo. Como, todavia, não pensar que, pela força de sua presença, dados de percepção não componham uma *imagem* mentalmente assimilável em sua totalidade? Que não cheguem a motivar a memória? E que, mesmo ao facultar uma apreensão direta, não venham eles 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 a tais sentidos deve orientar. 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 venham a ser compostos.

Ao menos para fins ou efeitos didáticos, será possível distinguir-se entre *real* e *realidade*. O primeiro termo denotará “o que ocorre” ou “existe” (em oposição a uma mera possibilidade); afirmará, também, sua própria existência, contrastando ao “imaginado” e ao “fictício” (ambos produzidos por intensa atividade de imaginação). Sob outra perspectiva, *real* e *realidade* poderiam ser contrapostos ao que tivermos na conta de “ilusório”, talvez “simplesmente aparente” ou, máxime, “enganoso”.

Realidade é designativo do que se toma por real. É a sua qualidade. 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 pretenda fiel à *realidade*, será declarada *realista*; intentada e bem sustida, esta fidelidade significará *realismo*.

Por Realismo, entendeu-se a escola literária que, na Europa, ao redor de 1850, preconizou (sobretudo para a narrativa romanesca, à 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, verificável em meios de comunicação como a TV, de representar aspectos sórdidos e abjetos do cotidiano social. O real, não raro, chegará mesmo a parecer matéria indigna de expressão artística ou, dizendo-se de maneira mais rigorosa, algo que será sempre necessário dirigir e orientar em função de um projeto abstratamente elaborado. Esta transfiguração, operada no universo ficcional do romance e, por extensão, na teledramaturgia, encerra, em princípio, a vantagem de mobilizar os sentidos elementares. Uma atitude intelectual compeliria aqui a denegar aparências, no afã de encontrar um sentido profundo para as coisas. Aquilo que possamos tomar por fato histórico ou, de outro modo, por dito anedótico — história ou estória — recobra realismo em composições artísticas.

Pensemos, por exemplo, no cinema. Suas origens historicamente documentadas atestam que as chamadas “porções de vida”, mostradas em tantos filmes, compunham representações de novas idéias e de antigos ideais peculiares a uma dada classe social. Antecedentes técnicos e estéticos do cinema fazem crer no sentimento de urgência com que tal classe, socialmente preponderante, procurou fazer, de sua “realidade”, um fato concreto e estimável; um valor prezado e em constante reafirmação, como se estivesse sendo intentada sua “naturalização”, ainda que em modo mítico.

A principal característica do cinema residia na “impressão de um real cotidiano”, que a “lanterna mágica” jamais deixou de infundir, levando seus espectadores a crer que a *imagem* mostrada na tela guardasse proporções de realidade de fato. A assimilação inflectida do imaginário social coletivo — em que radicam e evoluem a cultura e a identidade de uma nação — à já referida “impressão de realidade” só faria aumentar, à medida que a técnica cinematográfica se foi sofisticando e se tornando mais complexa. A chegada do filme sonorizado conduziria o cinema ao realismo, disto resultando que um veio expressivo do estilo cinematográfico dominante em Hollywood em muito se assemelhasse ao estilo de ficção literária realista ou ao teatro naturalista do século XIX.

Vamos que, para se firmar e se afirmar como “fábrica de sonhos”, o cinema hollywoodiano tenha recorrido a uma hábil contrafação da realidade tal como esta se mostrasse em distintos tempos e lugares. Para tal fim, cobriu com o verniz do encanto — lustrando-a bem mais do que a ilustrando — a vida lá fora. Terminaria por recobrir com



o manto da fantasia toda a veracidade do mundo real, mesmo a pretexto de prover uma interpretação. O universo fictício, que então se instaura\ou, “passava a limpo” a realidade da vida, tornando meramente pretensa e confinada a intenções estéticas a expressão realista eventualmente tencionada. Para suprir de entretenimento a extensas faixas de público, logo passaria à falsificação histórica, disfarçando ou simplesmente suprimindo parâmetros econômicos, sociais e políticos reais de uma representação da realidade, por mais verossimilhante que tal representação se pudesse mostrar. No mais, em se tratando de fatos, a ficção poderá vir a se mostrar desastrosa. Licença poética nunca foi justificativa suficiente para liberdades de transcrição. Não terão sido poucos os filmes de época que, afinal, refletiriam preocupações de seu tempo, tendo o cuidado de embuti-las sob a forma de alegorias. Sua ideologia? Era a de um mercado consumidor que, impulsionado pela publicidade, não parava de crescer. A demanda pela “magia cinematográfica” aumentava em proporção direta à urbanização, à industrialização, à vida em tempos modernos. A tarja “baseado em fatos reais” encerraria evidente apelo comercial.

Outra experiência cinematográfica, radicalmente oposta, acercou-se do realismo de temas, dados históricos, situações, cenas e ações. O cinema neo-realista italiano, à época do pós-guerra, fez bem mais do que retratar a realidade; quis transformá-la. Um cinema socialmente orientado, sobretudo político e, em conseqüência, profundamente ético; seus filmes foram concebidos, produzidos e realizados para a renovação da temática, da linguagem e das relações do cinema com o público. Nas salas-de-exibição, as estórias; lá fora, na cidade, a história.

Preocupado com a *imagem* fidedigna do italiano comum, o cinema neo-realista destinava toda ação mostrada à inteligência e à formação da consciência de seus espectadores. Criticamente registrada, a realidade se subtraía a qualquer tipo de impostação ficcional. A imaginação repudiava a superposição de fórmulas rígidas a fatos sociais vívidos, até porque não haveria mesmo como escamotear e preterir o que constitui o principal traço distintivo da realidade factual, a saber, o homem comum e suas ações no curso do cotidiano. Confiava-se, portanto, mais na vida do que na imaginação da vida, reduzindo-se drasticamente o espaço que separa tudo o que existe (e se manifesta) de sua descrição competente. Um cinema que dava testemunho da aventura maior da vida, servido por representações (em nada espetaculares) do ser humano às voltas com as agruras de seu cotidiano, dando seus passos e buscando seu



rumo no terreno milenar da história.

Assinados por diretores distintos, estes filmes se faziam em bases francamente documentais, mas sem negar ou desatender à subjetividade de seus personagens. Aderente à realidade, mas dela se acercando para entendê-la de modo crítico, o neo-realismo cinematográfico fez largo uso da língua cotidiana — tal como hoje o faz a telenovela — imprimindo vivacidade aos diálogos de cena. Lugares realmente existentes substituíram cenários convencionais. Naturalidade — e não naturalismo. Bem mais do que um estilo de fazer cinema, o neo-realismo realizou uma ética da estética, orientando a sensibilidade pelo discernimento crítico. Deu-se clara ruptura com todos os esquemas então existentes, desprezando-se cânones dramáticos que pouco ou nada mais significavam do que uma codificação imutável de limites impostos à representação, por exemplo, no que concernia ao seu *glamour*. Celebrava-se um novo encontro da arte cinematográfica com a vida, a grande vida.

Atores amadores ou pouco conhecidos, câmera pouco cuidada, fotografia irregular, desconsideração da linearidade da narrativa, pouco interesse por produção em estúdios e descaso com a montagem terão sido as inovações mais aparentes do neo-realismo italiano. O que então estava em andamento era a eclosão do cinema moderno, com suas lacunas de ação, suas elipses, seus “brancos” ficcionais, suas imagens marcantes e sua resoluta abertura para outra temporalidade. Se o ato de filmar traduz, entre outras coisas, a escolha de um ponto-de-vista e, assim fazendo, literalmente enquadra o real, então, tendo por referência imediata uma posição tomada, ele fundamenta e municia um *olhar*. O cinema neo-realista retomava, a seu modo, a mais forte característica do cinema: a proposição sensível e a inteligibilidade de um *olhar*, criado, manifesto e expresso pelas lentes de uma câmera e, mais ainda, revigorado por um realizador.

Tendo, enfim, rejeitado toda espécie de *mediação*, literária, ideológica ou estética, o neo-realismo cinematográfico italiano preconizava que, em suas vicissitudes, a realidade devia ser vista diretamente, ser encarada de frente, fosse ela qual fosse. Nem artifício — trama bem urdida, análise psicológica, pregação moral ou cooptação ideológica — nem pretensão arrogante em captar e capturar o real cotidiano em seu devir. Lá não havia lugar nem vez para a aventura individual nem para figuras de herói. Antes de mais nada, uma representação cinematográfica de corte documental, mas poeticamente elevada, prefigurando o que, tempos depois, veio a chamar-se “cinema-



verdade”. Aqui também era esperada e tinha lugar a incessante intervenção de um realizador efetivo.

O cinema neo-realista havia criado uma realidade genuinamente emocionante, tendo fatos concretos por ponto-de-partida. Não assumia compromissos com o que tivesse por fantasias deformantes.

Assimilada esta lição, vimos que o realismo cinematográfico se concentra 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. (Tal e qual, hoje, a televisão brasileira em seu “horário nobre”).

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, servindo a (e se servindo de) uma projeção. Irá aqui vigorar um realismo que se possa ter por inocente, primário; mas, certamente, direto, 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.

O realismo sensível, que aqui houver, derivará de uma misteriosa aura que vincule o cinema à nossa experiência de todo dia, o dia todo. Ir ao cinema ou trazê-lo para casa constitui uma prática social de comunicação, na qual se conciliam e articulam as categorias de *público* e *privado*.

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, mediante uma “suspensão da descrença”. A *moral* do cinema não se encontra em um dado “conteúdo” moralizante (ou em “edificantes proposições”) que porventura alardeie e veicule; está em uma “exposição de costumes”, isto é, na 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. O cinema nos educa e, quem sabe, nos venha a tornar melhores do que somos; não por “lições de moral” bem aproveitadas, mas por exemplos comuns.

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 cinema e televisão cinema dêem a ver ou projetem, é ela a de que — com eles, nele e por eles — venhamos a estar em medida de aperfeiçoar o (re-) conhecimento de nossa humana condição. O realismo próprio ao cinema e a proposição urbano realista da televisão não se revelam nem pela simples afirmação, nem pelo conhecimento de uma ou mais realidades de fato; antes, exprimem-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 a moderna mídia audiovisual nos conduz ou, dizendo-se de outro modo, nos educa. Um “bom filme” e uma “novela memorável” serão aqueles que — por sua qualidade artística e por sua sinceridade intelectual — descortinem a vida, mostrem-nos nossa vida, facultando-nos ascensão a um elevado patamar de auto-conhecimento. E nos façam apreciar e compreender o que nos envolve, expandindo a gama de nossas sensações, aprofundando nossa experiência e ampliando nosso entendimento.

Retornemos, um instante, a “Páginas da vida” e “Vidas opostas”.

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 de associar-se produções teleficcionais ao estabelecimento e à execução de *estratégias discursivas*.

De acordo com a teoria aristotélica da *mimesis*, a obra dramaturgica cria e faz valer um “universo de ficção”. A *ilusão* produzida consiste em levar o espectador a testemunhar ocorrências fictícias, esquecido de que se trata apenas de uma figuração embasada em uma imitação. 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 lhe sirvam de



condimento; 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 imprevisível sucessão. *Coups de théâtre* e reviravoltas no curso da narrativa asseguram o arrebatamento do telespectador habitual, instado a experimentar emoções sempre mais fortes.

No que respeita à primeira ilusão, a telenovela brasileira é servida por atores e atrizes de forte *empatia* junto ao público telespectador, que passa a “viver” com eles suas alegrias e suas tristezas; o triunfo da segunda é sustentado por cenografia, figurinos, adereços 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, tido por “do bem” ou, ao contrário, “do mal”.

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 do real. As condições de uma “perfeita ilusão” — espécie de impressão em marca-d’água do texto telenovelesco — se vêem realçadas por avançados recursos de edição eletrônica, tal como uma “estética naturalista”, ao gosto do tempo, poderia conceber. Sucede ainda que a especificidade da televisão repouse no que os franceses chamam de *émission en direct* — reprodução simultânea e montagem eletrônica de “fragmentos de uma realidade constatável”. Dá-se, por esta via, a interação entre encenações de tipo cinematográfico e dados do real (a serem fornecidos), lastreando experiências (tanto individuais, quanto coletivas) de uma organização televisual (técnica), televisiva (semiótica) e televisível (instrumental) da realidade em que vivemos.

No Brasil, a TV comercial aberta parece ocupar-se apenas da diversão ligeira, inconsequente. Edições ágeis, hábeis e comercialmente atraentes são servidas por um fluxo rápido e incessante de imagens, a exemplo de *spots* publicitários. Em sua infinita sucessão, as telenovelas abandonaram a *forma* original e passaram a viver de *fórmulas*; abandonaram a transcendência mítico-alegórica dos contos de fadas para se dedicar à imanência dos contos de fatos. Tomemos aqui o conto em sua acepção primária, como



algo “calculado”, “computado”, sem nos esquecermos de seu significado como “fábula”, “narrativa curta”. Dotado de fisionomia estética própria, o conto enseja a transcrição de cenas do cotidiano, poeticamente restituídas. Em comum com a *notícia* — versão de um fato ou tradução de um fragmento do real, vazada em forma discursiva apta à representação cultural — o “conto eletrônico”, aproveitado pela televisão, associa dados de realidade a achados de ficção. Conto e notícia atenderiam adequadamente a necessidades de expressão imediata de transformações observadas no âmbito da vida social. Entre os poderes atribuídos à ficção, assim como ao relato jornalístico, está o de representar, misturando-as em proporções jamais inteiramente reveladas, realidade e fantasia; por outras palavras, amalgamar razão e emoção em narrativas sempre retomadas.

Principal espetáculo servido pela televisão, a telenovela tem-se deixado contaminar pelos *reality shows* (fingimento consentido e realidade afetada) e mesmo por efeitos de *agenda setting* (a pauta de temas tidos por “atuais” e assuntos considerados “momentosos”), proporcionados pela mídia. Como em toda expressão industrializada da arte, vigora aqui um princípio básico, pelo qual a manifestação artística deve processar-se por uma expressão mediada, desde sempre prevista no percurso que leva do “objeto real”, existente no mundo, ao “objeto transfigurado”, representado, por exemplo, pela teleficção. Também aqui poderão ser percebidas as relações sociais que tão bem conhecemos, encarnadas em personagens construídos à nossa imagem e semelhança, incorporando vícios e virtudes que são os nossos. Contribuindo para a partilha social mais ou menos equitativa 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). Suspendemos toda descrença e queremos “pagar para ver” e “ver para crer”, não sendo descabido afirmar 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. E mais apta ela estará, portanto, a transformar a paisagem de nossa vida, ao valorizar, pela imaginação artística, um espaço psicossocial no qual, personagens de nós mesmos, evoluímos.

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.

A *comunicação teledramatúrgica* constitui um *dispositivo midial* que produz dados de *realidade* e induz à obtenção de informações a seu respeito. Pode-se, a propósito, pensar que nas telenovelas da Rede Globo se revistam de menor importância 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 irá encarregar-se o editor de imagens. (Em salas tecnicamente preparadas para atividades de pós-produção, a ele competirá lapidar as imagens que o telespectador verá).

Considerando-se a nova *imagem* talvez 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, tanto sob a forma de prestação de serviços, quanto como o que se denomina “*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 a criação teledramatúrgica contemporânea, no Brasil, autoriza telenovelas nas quais os fatos parecem ter ocorrido tal como estão ali contados ou são mostrados.

Lembremos que certa homogeneidade estética e discursiva caracteriza as *novas imagens*, produzidas por meios eletrônicos. Sabemos que o princípio da *visualidade* depende de um fator físico, externo, que é a luz; esta, por sua vez, se relaciona a tecnologias disponíveis em cada época, condicionando o existente ao que será elucidado a nossos olhos. A luz, portanto, ampara e orienta nossa visão. Já nosso olhar depende sabidamente da *linguagem* (estrutura autônoma de significação), que nomeia o que há para ser visto e impregna nossa visão de intenções e sentidos, dirigindo o foco de nossas atenções.

A chamada *neo-televisão* — que valoriza sobretudo a TV, seja como aparato audiovisual, seja como significação social, seja, ainda, como uso operativo em instâncias do real — compele o telespectador oferecer pronta resposta aos poderosos estímulos que a ele destina. Fortalecida por esta preferência, em muitos casos incondicional, a televisão, que já fora *canal e meio*, se faz agora *ambiência*, confundindo-se à vida-nossa-de-todo-dia, ao eterno aqui-e-agora que nos serve de horizonte. Trucagens, efeitos especiais, figurinos, cenários, sonoplastia e iluminação, bem como técnicas de gravação e aparatos como o *base light* (algo como um “botox eletrônico”), que disfarça no rosto exposto no vídeo as linhas da passagem do tempo — conformam imagens em que o real retratado incentiva a percepção sensorial, em tudo e por tudo confirmadora da experiência adquirida de milhões de telespectadores. Sensação obtida por uma consciência do imediato e estímulo dado a uma operação com dados do real, proposto a uma consciência de constatação, deixam pouco espaço, todavia, a uma compreensão intelectualizada, aquela que somente a consciência de que temos (uma) consciência proporciona.

A uma *visualidade* expandida vem correspondendo uma *visibilidade* encurtada. É que, a despeito de uma proliferação das imagens e da experiência de uma socialização mais ou menos extensa de sua produção e de sua posse, nada parece refletir, a seu respeito, maior densidade ou mesmo transfiguração de seu conteúdo. O que temos são possibilidades quase infinitas de se mostrar o mesmo: a “realidade velada” *na, com e pela* imagem foi abolida, e sua contemplação propõe uma única descrição,



marcadamente sensualista. Tudo o que nos é mostrado é demasiado evidente, obsceno mesmo, por comprometer a cena ao dar ênfase a seus excessos. Por paradoxal que seja, ao mesmo tempo em que assegura a eficácia simbólica de “efeitos de real”, com taques, tiques e toques realistas, este *hiperrealismo* pode acarretar, negativamente, uma perda substantiva de realidade, por exemplo, para uma dimensão visual que se pretenda inovadora. A trama cuidada das aparências — impressões de realidade tecnologicamente aperfeiçoadas — promove a submersão, por irrelevância, das essências.

É permitido a uma representação antecipar certo modelo de percepção e inteligência do real; mas, isto somente à condição de uma “verdade da imaginação” a si própria qualificar como referência, necessária ou não, a um juízo feito do real vivido. A *simulação* quer-se passar por forma de arte; quanto ao *simulacro*, ele se faz o próprio “mundo”, sobretudo por parte daqueles que o acolhem e, por ingenuidade ou má fé, o tomam por autêntico.

Uma proposição da *imagem* — como reprodutora do real ou como produtora de uma realidade — deverá fazê-la valer como *signo* pleno e, a título de criação psicossocial, como vetor de conhecimento. Para tanto, reunirá, associará e irá incorporar dimensões gráficas, sonoras e táteis, tornando exponenciais efeitos resultantes do processo de comunicação. Conseqüência positiva desta visualidade aumentada pode ser rastreada na visibilidade obtida (e no entendimento alcançado) por *subjetividades* emergentes, assim como o registro e o reconhecimento de novas *identidades*.

Vitrine da sociedade contemporânea, a televisão — e, em sua programação, a telenovela — se deixou cativar pela *imagem*, passando a preferi-la ao dado real. Esta é uma sociedade que se afeiçoou à *ilusão*, às sensações e aos sentimentos — primários e certamente acrílicos — à que dá ensejo. Uma sociedade afeita aos eventos de mídia, à ritualização dramática da vida cotidiana, à despressurização psicológica propiciada por “mundos de fantasia”, mesmo que dotados de contornos reais. A teleficção não mais prescinde de vínculos íntimos com a realidade nossa de cada dia; e na vida de todo dia vivemos mal sem uma imersão decidida em universos imaginários.

Concluída sua exibição, “Páginas da vida” e “Vidas opostas” em muito pouco ou quase nada se diferenciam, a não ser, talvez, por graus distintos de fetichização da violência. *Sic transit* telenovela: ficção da realidade (que proporciona) e realidade da ficção (que consolida). Vidas opostas, mas complementares. É vida que segue, repaginada pela teleficção.



_____ X _____