

Colóquio Internacional Televisão e Realidade

21 a 24 de outubro de 2008 – www.tvrealidade.ufba.br



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Grupo de Análise de Telejornalismo



Sobre o realismo na teledramaturgia brasileira: propostas para a reflexão.

Igor Sacramento

Doutorando em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e bolsista do CNPq, com o projeto de pesquisa intitulado “Dias Gomes, do PC à TV: a trajetória de um subversivo”.

Resumo

Neste trabalho, argumento que, embora o realismo venha sendo utilizado como a principal chave explicativa da teledramaturgia brasileira moderna, há uma certa insuficiência na conceituação e na análise do realismo televisivo. Investindo na articulação das reflexões de Jesús Martín-Barbero, de Mikhail Bakhtin e de Raymond Williams sobre o conceito, tomo o realismo como construído na formação, na reprodução, na contestação e na transformação do julgamento estético dominante num determinado momento histórico e não como uma fidelidade a uma realidade que se verifica exclusivamente na obra nela mesma. Assim, pode-se analisar tanto como a obra *se inscreve* na experiência social quanto como ela *escreve* a experiência social, num conjunto de práticas e processos ambíguos e articulados. Assim, acredito ser possível avançar em relação aos estudos da teledramaturgia que têm se esquivado da reflexão sobre o realismo na aceitação de que tal estilo narrativo descreve e registra “a vida como ela é”: é o “espelho da realidade”.

Palavras-chave: realismo; televisão; teledramaturgia; julgamento estético; ideologia.

A situação do realismo nos estudos da teledramaturgia brasileira

Os anos 1970 têm sido identificados como aqueles que consolidaram a “virada estilística” na teledramaturgia brasileira, que deixava de importar textos, roteiristas e diretores latino-americanos e ser caracterizada pela produção, redação e adaptação de textos melodramáticos que se passavam em cenários remotos para privilegiar um estilo mais “realista”, centrado no Brasil e dando ênfase ao tempo contemporâneo para mostrar “a vida como ela é”, seguindo, dessa forma, o caminho aberto por *Beto Rockfeller*, exibida entre 1968 e 1969 (HAMBURGUER, 2005: 84-85). A telenovela escrita por Bráulio Pedroso, da *TV Tupi*, junto com *Os Rebeldes* (1967-1968), de Geraldo Vietri, da mesma emissora, com *Ninguém Crê em Mim* (1966), de autoria de Lauro César Muniz, e com *Os Tigres* (1968-1969), de Marcos Rey, ambas da *TV Excelsior*, formou um conjunto de esforços precursores da reformulação das temáticas e dos referências de linguagem que até então estavam circunscritos ao modelo folhetinesco (MEYER, 1996), permitindo, com isso, a passagem do formato tradicional do melodrama para o moderno do realismo.

Fez parte dessa transformação uma série de determinantes. Entre elas, algumas se destacam. A mais evidente delas é a diversificação no elenco de escritores das emissoras. Aquelas pioneiras da modernização da teledramaturgia tinham como autores Bráulio Pedroso (dramaturgo), Geraldo Vietri (autor e diretor de teleteatro), Lauro César Muniz (dramaturgo) e Marcos Rey (literato). Ou seja, eram escritas por indivíduos reconhecidos como tendo uma referência cultural erudita – donos de uma distinção singular. Além disso, às vésperas da chegada dos anos 1970, a televisão passou a incorporar a politização da cultura promovida com vigor pelos meios artístico-intelectuais na década de 1960 como atrativo comercial de seus mais variados produtos, especialmente dos ficcionais.

Nesse período foram contratados, principalmente pela *TV Globo*, diversos artistas e intelectuais identificados com o comunismo (Eduardo Coutinho, Dias Gomes, Ferreira Gullar, João Batista de Andrade, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, são alguns deles) para as áreas de teledramaturgia e de telejornalismo. No

entanto, é preciso admitir que tal contratação não teve um sentido unívoco. Ela fez parte de uma conjunção de diferentes pressões, tais como: a modernização da sociedade brasileira, quando de uma maior interdependência do capital estrangeiro durante a ditadura militar; a forte influência do Estado autoritário na programação televisiva, que entendeu o meio como estratégico para a promoção de uma imagem ideal - moderna e civilizada - do Brasil e de seu povo e cobrou produções “mais realistas”, mas aquém do suficiente para serem radicalmente críticas; a necessidade mercadológica da *TV Globo* de reconstruir a sua imagem diante do “público culto”, deixando de ser a “televisão do grotesco” para ser a “televisão da qualidade”; e o interesse de artistas de esquerda em fazerem suas obras, por meio da televisão, finalmente, atingirem um público efetivamente popular (BORELLI e RAMOS, 1989; KHEL, 1986; KHEL, 2005; RIDENTI, 2000; SACRAMENTO, 2008).

A partir de 1969, depois do sucesso de *Beto Rockfeler*, na *TV Tupi*, e da exibição do *Jornal Nacional*, da *TV Globo*, para todo o país, tramas “mais realistas” e cotidianas, capazes de mostrar “a vida como ela é”, procurando manter tanto quanto maior for possível tanto a “fidelidade à realidade” tanto quanto maior for a utilização de um ritmo visual mais ágil, de uma linguagem muito mais coloquial do que formal, de temas e personagens mais próximos do “caráter nacional” (BORELLI e RAMOS, 1989: 80-108; HAMBURGUER, 2005: 84-120; MATTELART e MATTELART, 1989: 31). Destacaram-se, entre outros: de Dias Gomes, *Bandeira 2* (1971-72), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976); de Janete Clair, *Irmãos Coragem* (1970/1971) e *Pecado Capital* (1976); de Lauro César Muniz, *Os Deuses Estão Mortos* (1971), *Escalada* (1975) e *Casarão* (1976); e de Walter George Durst, uma adaptação do texto de Jorge Amado, *Gabriela* (1975).

Como estou mostrando, o realismo nos estudos da moderna teledramaturgia brasileira tem sido identificado meramente na tematização de questões sociais e políticas do país, desfazendo-se de assuntos etéreos em temporalidades longínquas nas tradicionais telenovelas melodramáticas. Assim, na tradição, ficou a fábula, o lirismo e a emoção, enquanto, na modernidade, está o realismo e a crítica social. Dessa maneira, podem ser conquistados parâmetros ético-estéticos do realismo

teledramatúrgico que liberem os autores para revelarem seus sentimentos de indignação e revolta com a situação do país. O dever da teledramaturgia torna-se, portanto, ser o retrato, o reflexo, da pobreza, do infortúnio, da tragédia do povo brasileiro – e é também “conscientizar o público a lutar contra mazelas como corrupção, desigualdade social que, na opinião de muitos autores e diretores, impedem que a nação e o povo se desenvolvam” (MOTTER e MUNGIOLI, 2007: 162).

Há, portanto, entrecruzadas duas balizares matrizes desta concepção dominante: a romântica e a positivista. A primeira diz respeito à idealização da autoria como a afirmação de uma individualidade inabalável que se materializa em cada criação autoral. Nesse sentido, o realismo é consequência quase exclusiva da vontade do autor de representar criticamente a realidade à sua maneira. Essa concepção constrói, assim, ao mesmo tempo, tanto uma ilusão de autonomia da teledramaturgia quanto uma aproximação da teledramaturgia à arte. Como arte, nessa idealização romântica, não seria por nada determinado, senão por ela mesma, ou seja, pela vontade interior de seus autor portadores do “dom natural” de escrever o real. A outra matriz de sustentação desta concepção, a positivista, é a mais forte, porque ela tem de dar resposta do porquê da relevância social da teledramaturgia. E, mais do que isso, ela é responsável por atribuir uma função a tais produtos ficcionais: é uma instância encarregada de documentar e descrever o real. Assim como, de modo ainda mais contundente, se deu na moderna literatura brasileira que teve como marco simbólico de ruptura o Realismo (COSTA LIMA, 1986), a institucionalização da teledramaturgia como prática social relevante e como objeto de estudos “mais legítimo” se dá, notadamente, a partir do momento em que ela é tida como capaz de ser espelho da realidade e, portanto, uma apêndice, uma prótese, da sociedade. Com isso, exige-se dela uma reformulação de suas estruturas narrativas em direção a uma “descoberta do cotidiano” na representação, ora da “brasilidade tecnológica” do Brasil Grande, ora da “brasilidade sertaneja” do Brasil Profundo (BORELLI e RAMOS, 1989: 95; MATTELART e MATTELART, 1989: 55). Exige-se, então, a capacidade de tornar o real passível a qualquer descrição. Nessa perspectiva, o real é, sem

dúvidas, traduzido e refletido pela narrativa teledramatúrgica. A telenovela moderna torna-se, assim, mais uma narrativa ficcional capaz de apreender o real.

Apesar de toda essa corrente constatação da “mudança radical” na teledramaturgia brasileira a partir dos anos 1970, tem sido praticamente inexistente a reflexão sobre o que está sendo considerado como realista. Afinal, essa centralidade na estética realista é *novidade*, no sentido de ruptura na vigente estrutura cognitiva de significação do real, que se torna passada, ou é *reconfiguração* de realizações anteriores na aparência de algo “essencialmente” novo, que se torna presente? Não estou querendo dizer que não exista nada de novo nas modernas produções teledramatúrgicas em comparação com as tradicionais. Procuo estar atento não exclusivamente à produção da novidade realista, mas também à continuidade melodramática e da capacidade de o melodrama estar residualmente presente e vivo na teledramaturgia realista e moderna (MARTÍN-BARBERO, 1997: 169-178; MARTÍN-BARBERO e MUÑOZ, 1992; MARTÍN-BARBERO e REY, 2001: 109-174). O que deve ser feito, então, é a análise comparativa na longa duração histórica, mostrando que o novo, para ser novo, tem que criar – e se diferenciar – do velho, do que se torna arcaico. O novo inventa o velho para se diferenciar dele, para se descolar dele e impor a sua identidade e sua distinção, a sua novidade.

Nessa suposta passagem de uma “teledramaturgia melodramática” para uma “teledramaturgia realista”, há outros três grandes problemas. Primeiro: porque a própria idéia de passagem denota uma transformação estrutural e radical – uma revolução – capaz de alterar as mais diversas práticas e percepções sociais sob um único signo de transformação. Segundo: admitir que toda a mudança é revolucionária significa um mau uso da idéia de revolução, mais do que a de novo. Para não assumir a passagem como mera ruptura, mas também como continuidade de algo para além da causalidade superficial dos eventos, é necessário um exercício de reflexão histórica que analise as permanências e as alterações dos fundamentos de determinada estrutura social. Terceiro: a proliferação de “passagens” pode levar à perda da dimensão processual da história e à crença de que os acontecimentos são em si auto-explicativos e não necessitam de interpretação crítica profunda e sistêmica.

Neste sentido, pode-se afirmar ainda, mais precisamente, que nem a matriz melodramática e nem a modernização da teledramaturgia brasileira têm tido análises teóricas densas e de fôlego que se preocupem em desnaturalizar os sentidos correntes dos termos empregados. Sem isso, qualquer estudo está fadado a permanecer como mera descrição dos fenômenos e, assim, existe para reproduzir e manter as estruturas cognitivas dominantes do mundo. É incapaz de fazer crítica no seu sentido vigoroso: de ter relevância social no longo processo de transformação social (EAGLETON, 1991). É apenas capaz, portanto, no caso, de conceber a telenovela como “documento da realidade” e não como projeto de emancipação da acachapante realidade em direção a uma nova. A telenovela realista, em toda essa concepção reflexão dominante que aqui apresentei, é mais ideológica do que utópica.

É nesse se privilegiar demasiadamente tal “novidade estilística”, corre-se o risco de se hipertrofiar o entendimento de que a teledramaturgia moderna baseia-se na atualidade realista: na “capacidade imanente” de todo produto teledramatúrgico de registrar o real de seu tempo. Assim, nos anos 1970, a telenovela, especificamente serviria ora como espaço para retratar as características de um povo que busca uma identidade e, assim, ajudar a construir essa identidade nacional (HAMBURGUER, 2005; MATTELART e MATTELART, 1989; YAMAUTI, 2005), ora como lugar simbólico de reconstrução do discurso e da ação de modernização do regime militar em narrativas “pseudamente inteligentes” e contestadoras que simulam uma realidade como sendo a realidade efetiva (AGUIEIROS, 2001; KHEL, 1986; KHEL, 2005; LUKACS, 2005; ORTIZ, 2001), ora como espaço de resistência a todo esse processo ao mostrar a realidade cruel, a “realidade real”, dos sistemas de opressão do povo brasileiro e que não é, portanto, apenas nem reprodutora nem mero resultado da “ideologia do Brasil Grande” (AMARAL, 1991; BORELLI e RAMOS, 1989; BOTELHO e RIBEIRO, 2005: 474; MEDEIROS, 2001; NAPOLITANO, 2001; PELEGRINI, 2000; ROEDEL, 2008).

Neste trabalho, especificamente, pretendo colaborar na discussão do realismo teledramatúrgico e avançar em relação às atuais reflexões sobre o tema que tomam o realismo meramente como a capacidade narrativa de mostrar “a vida real”, de

representar “a vida como ele é”, de oferecer ao público “o que ele vive” e de tratar dos “problemas sociais e políticos” vividos pelo povo brasileiro. Nessa acepção, a telenovela seria o “espelho da realidade”. Mas é o espelho da realidade de quem? Para quem?

Por uma teoria estética do realismo teledramatúrgico

Entendo o realismo teledramatúrgico como uma categoria estética e não como estilo, como se tem feito. O estilo, como sabemos, é estilo é a regularidade observável no discurso, é a repetição insistente de uma característica, a adoção continuada da mesma solução para contextos semelhantes. O estilo torna o discurso mais que específico, torna-o típico. Existem regularidades que distinguem o estilo formal do informal, o espontâneo do elaborado, o autoral do industrial, o oral do escrito, o melodramático do realista. Assim, estuda-se a obra nela mesma: estuda-se a ficção de que o sentido de uma obra se produz, porque já está presente, na obra nela mesma.

Se tomarmos por categoria estética o sistema coerente de exigências para uma obra alcance um determinado gênero no interior da dinâmica da produção e da recepção artísticas, podemos responder que tal definição depende fundamentalmente das demandas contemporâneas em que cada produto teledramatúrgico estava inserido quando foi realizado e reconhecido. Essa acepção contribui para afirmar, por exemplo, que o sentido de realismo produzido por cada produto ficcional são diferentes entre si não unicamente pelo modo com o quais seus signos se organizam em linguagens distintas, mas se dá necessariamente pelas – e no interior das – distintas valorações que lhes vão sendo atribuídas e que vão constituindo cada um deles. O sentido de realismo em cada obra é menos resultado da interioridade imanente do que da exterioridade do olhar. Ou seja, ela é menos a paisagem que vemos do que o olhar com que vemos (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001: 23).

Nesse sentido, o objeto de estudo não é a narrativa realista, mas a *estética realista*. Pensando assim, não se será feita unicamente uma análise da estrutura e da produção de uma determinada obra, mas também da ambiência afetiva do espectador

(especializado ou não) em que se desenvolvem os juízos do gosto e os sentidos, as práticas e as disputas acerca dos *parâmetros de reconhecimento* do realismo teledramatúrgico. É por isso que, afastando-me da perspectiva vigente dos estudos da teledramaturgia moderna, não tomo a linguagem (conjunto coerente e organizado de signos) como um meio transparente e neutro com a função de simplesmente “espelhar” ou “traduzir fielmente” a realidade. A linguagem aparece naqueles estudos meramente como um lugar de passagem de sentidos, de vontades, de intenções que lhe são radicalmente externas – é um externo cindido, um externo exclusivamente exterior, um externo que não se internaliza, que não constitui, mas apenas dá forma, molda exterioridades. Assim, a linguagem é um todo amorfo que apenas ganha forma com a manipulação humana. Dessa forma, ela não tem passado e nem futuro. É um eterno presente. É um presente autista.

Estar contra isso não significa que defender o entendimento estruturalista de que a linguagem é sempre exterior ou anterior aos indivíduos. Significa que a linguagem se faz na relação entre os indivíduos, porque os signos, como bem disse Mikhail Bakhtin (2004: 35), só podem existir no *terreno interindividual*. Sendo assim, é fundamental que os indivíduos envolvidos na constituição de um sistema de signos formem um grupo, uma unidade social. Deve ser, portanto, um aspecto indispensável do estudo da linguagem a análise das ideologias, sem a enganosa distinção enganosa entre o indivíduo e a sociedade. Afinal, o indivíduo apenas existe individualmente como ser biológico.

As ideologias construídas pela realidade material da linguagem devem ser estudadas de forma inter-sistêmica, não como fenômenos independentes e isolados. A ideologia existe sempre como uma relação entre aqueles que falam e aqueles que ouvem e, por conseguinte, nos grupos sociais e entre grupos sociais. De acordo com Bakhtin (2004), cada grupo social – cada classe, profissão, geração, religião, região – tem seu modo característico de falar, um dialeto próprio. Cada dialeto constitui e traz em si um conjunto de valores e um sentimento de experiência compartilhada. Como não há dois indivíduos cujas experiências coincidam inteiramente ou que pertençam exatamente ao mesmo conjunto de grupos sociais, todo ato de compreender, assim

como todo ato de reconhecimento, envolve também um ato de traduzir, além de uma negociação de valores. É essencialmente um fenômeno de inter-relação e de interação. E compreender não pode ser entendido como empatia emocional ou como poder colocar-se no lugar de alguém (a perda do seu próprio lugar). Isto é necessário apenas para aspectos periféricos da compreensão. Compreender não pode ser entendido como a tradução da língua de alguém na nossa própria língua. Até mesmo a compreensão de si mesmo é uma experiência de transição.

Dessa forma, tomo o realismo como construído na formação, na reprodução e na transformação do julgamento estético dominante num determinado momento histórico e não como uma fidelidade à realidade que se verifica exclusivamente na “obra-espelho-documento” nela mesma. O que deve se levar em conta é que a realidade se constrói *no interior da* experiência. No entanto, é evidente que a experiência puramente particular, isolada, sem falas – o campo do místico, do quimérico – é essencialmente impossível como experiência. Somente pode ser entendida como algo errático, fronteiro ao patológico. A experiência que não tem um público identificável socialmente não pode ter raízes firmes e, desta forma, não terá uma expressão definida e diferenciada (BAKHTIN, 2004: 123). Nesse sentido, os indivíduos desenvolvem os mecanismos para expressar aquilo que o meio em que vive lhes permite experimentar. Em determinados momentos, o encaixe entre indivíduo e sociedade pode não ser perfeito – na verdade, não pode ser perfeito - mas os mecanismos que permitem envolver o indivíduo e a sociedade em um diálogo sempre estão presentes. Em tal modelo de realidade, não há lugar para a existência de um inconsciente independente – e talvez nem haja esta possibilidade conceitual.

Além disso, nem a sociedade existe como pano-de-fundo contra o qual as relações são encenadas, nem os indivíduos são meras ilustrações de aspectos dos modos de vida. Como Raymond Williams (2001: 304-305) acrescentou a essa perspectiva, deve-se entender cada aspecto da vida pessoal como radicalmente afetado pela qualidade da vida geral, mas tomando o cuidado de considerar a vida geral, no seu âmago, é totalmente vista em termos individuais. Ou seja, em todos os sentidos, cada aspecto da vida geral é valorizado, mas o centro dessa valorização é sempre um

indivíduo, não um indivíduo isolado, mas os muitos indivíduos que formam a realidade da vida geral com ele.

Dentro dessa dimensão do realismo como prática sensorial socialmente construída, é que se pode identificar – e reconhecer – o realismo como estilo narrativo. Num artigo, Brian Longhurst (1987), remontando a trabalhos de Raymond Williams, resume três características da telenovela realista: desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e tem a ação inspirada por questões seculares. Já o naturalismo, nessa acepção, deriva do realismo, mas, no lugar de privilegiar a ação das personagens nas relações com outras personagens como o motor narrativo, deslocam-se para relatar como a determinação do meio social se materializa em ações. O espaço é o protagonista.

Como estou mostrando, a estética realista se fundamenta nas experiências interindividuais que estão em circulação nas diversas montagens da realidade social e, por isso, ela também se faz de linguagens socialmente codificadas, construindo representações da realidade e não a realidade. Desse modo, a oposição comumente estabelecida entre vida e teledramaturgia, que sustenta os vários e distintos correntes trabalhos considerados, perde a legitimidade, pois a própria estrutura da representação permanece viva e atuante. E mais do que isso: a ambigüidade do realismo, que não tem sido radicalmente analisada, está no fato de ele produzir ficções que se assemelham à realidade.

A realidade é, enfim, produto da experiência social coletiva num dado contexto de disputas pelo sentido, enquanto o realismo é reconhecimento estético de uma determinada experiência como sendo a realidade. O realismo resulta de uma fundamental prática retórica: a verossimilhança.

A verossimilhança não torna invisível a verdade, mas a faz visível, já que cria uma proximidade tamanha com a verdade que representa o que poderia acontecer. O ponto de referência para a sua realização não é o realmente existente, mas o provável. Ela obedece ao possível verossímil e não ao inverossímil possível, isto é, ao possível provável e não ao improvável possível. Sendo aquilo que se pode provar, o provável

tem a aparência de verdadeiro e a sua validade é disputada discursivamente na presença do público. O verossímil é um acontecimento e, como acontecimento, não existe em si, mas permeado por reações. Ele nunca existe sem as reações ou fora delas. Todo acontecimento se faz nas e das reações. São elas que o fazem existir, fazem-no ser narrado.

Nesse sentido, o verossímil assinala a importância do público, que participa da retórica como um elemento dinâmico e ativo no reconhecimento e na legitimação da prova e dos meios usados para criá-la. Sendo assim, o efeito de verossimilhança somente existe como inseparável tanto da produção do orador quanto da recepção do ouvinte. Ambos são agentes produtores. Afinal, a retórica implica mais uma estética do público do que uma estética da obra. Isso, porém, não significa que o convencimento seja feito para fazer evoluir o modo de pensamento do público. Ele acontece, de certo modo, para manter como base para o julgamento aquilo que ele já tem como *opinião corrente* (BARTHES, 2001: 16; COSTA LIMA, 2000: 65-66; SANTIAGO, 2000: 43). A *doxa* é o modo como o mundo é dado a aparecer. Está relacionada à capacidade de confirmação de verdades que estão atreladas às impressões e às aparências do conhecimento sensível.

E é assim porque a verossimilhança é um fato da existência – da experiência. Ela se dá na socialização, nas conversas cotidianas e corriqueiras, naquilo que o público acredita ser possível, ou seja, menos na ilusão de uma existência autônoma – homogênea e estável – do que na legitimação fabricada em espaços sociais definidos pela disputa pela hegemonia (GRAMSCI, 1966). A retórica da verossimilhança (o realismo), para ser eficaz, tem de estar atenta ao senso comum, à circulação de opiniões que vão consolidando modos de percepção e dismantelandos outros. Tal prática atua para contemplar tudo aquilo que é admitido como “sendo assim mesmo”, como parte da ação, da rotina, das coisas que se fazem e que “sempre se fizeram assim” (BOURDIEU, 2001: 124). Atua, portanto, dentro de sistemas de classificação, do que é interessante ou não, do que é demandado ou não, num determinado grupo e campo específicos. E se faz presente nas lutas pela determinação de um determinado

tido de apreensão do real, assim como nas descrições, classificações e narrativizações do real.

Delimitando e especificando ainda mais o entendimento desse processo, entende-se que a maior estratégia do senso comum é persuadir no sentido da aceitação de um sistema de poder; é quando a ideologia atinge seu maior êxito e naturaliza-se, torna-se própria a determinadas práticas (FAIRCLOUGH, 1989). Nesse sentido, focar a ideologia implicada é demonstrar para os indivíduos o quanto suas linguagens firmam-se sobre suposições do senso comum e as formas pelas quais estas suposições podem ser ideologicamente formatadas por relações de poder, legitimando formas de dominação e de desigualdade. Isso significa entender que, mesmo não havendo a experiência social única, acabada e completa, existe uma experiência hegemônica em busca da produção do consenso – das conformações dos sentidos da experiência vivida socialmente.

É preciso evitar conceber o conceito de realismo como um reflexo não intencional e não ideológico do real e pensá-lo como refração, como interferência e produção de realidade dentro de estruturas específicas de significação e de atualização do senso comum. O realismo, como todo discurso artístico, é essencialmente social, porque constitui a rede de signos que envolve diferentes indivíduos e se torna, para eles, a realidade. O realismo não é uma fidelidade a uma verdade ou a uma realidade preexistente e muito menos existe na obra nela mesma, mas se dá na orquestração de discursos ideológicos outros e de experiências coletivas que constituem uma “enunciação”, endereçada por um sujeito ou vários para outro, todos, de alguma maneira, imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais (SHOAH e STAM, 2006: 264-265). O realismo é construído, portanto, na interação verbal, na socialização, na formação dos gostos e do olhar. Uma obra é realista se for assim reconhecida pelo seu público; se produtores e receptores estiverem envolvidos por significados e sentidos comuns, se experimentarem e reconhecerem, de algum modo, as mesmas convenções de representação do mundo.

Tudo isso significa afirmar que o estético não está separado do social. Tal separação existe como estratégia ideológica para não se perceber a função social das

sensações produzidas por diferentes experiências estéticas (EAGLETON, 1993). Há modos de ver e de sentir privilegiados num determinado contexto que constroem o fato como um dado, obliterando as dimensões processual, conflituosa e sensorial da concomitante construção e visualização de cada fenômeno social.

Desse modo, fica evidente o meu entendimento dos produtos midiáticos como vetores de socialização e, portanto, como *locus* de articulação entre o “real midiaticizado” (o real representado) e o “real tradicional” (o real atuado, vivido) (MARTÍN-BARBERO, 1997). Sendo assim, o que deve ser considerado são os produtos midiáticos *no interior do* longo processo de duração histórica de legitimação, de consagração ou de execração, de diferentes tipos de gostos, trazendo à baila um conjunto de posições ideológicas muitas vezes em conflito. Sem a perspectiva histórica, não é possível entender a envergadura das transformações sociais. Sem uma teoria da história, não é possível avançar, no nosso caso, para além da concepção dos produtos teledramatúrgicos como “documentos da realidade”. Devem ser consideradas as múltiplas experiências do real em disputa. Não há um real isento, porque fora dos conflitos, sobrevivendo independentemente. Mas há aquele que está em constante construção social e em atualização interindividual permanente.

Referências bibliográficas

- AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. “Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes”.
Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2001.
- AMARAL, Sérgio da Fonseca. “Dias Gomes, um autor em campo minado”..
Dissertação de Mestrado em Letras (Ciência da Literatura). Rio de Janeiro:
UFRJ, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. “A retórica antiga”. In: _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”.
In: BORELLI, Silvia Helena Simões et alli. *Telenovela: história e produção*.
São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOTELHO, Isaura e RIBEIRO, Santuza Naves. “A televisão e o poder autoritário”
In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 473-477. Rio de
Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora
Guanabara, 1986.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. Londres: Longman, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da histórica*. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira, 1966.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro:
Jorge Zahar Editor, 2005.
- KEHL, Maria Rita. “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as
multidões” In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de
Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.
- _____. “Três ensaios sobre a telenovela”. In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria
Rita e
- SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São
Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.
- LONGHURST, Brian. “Realism, naturalism and television soap opera”. In: *Theory,
Culture & Society*. London, vol. 4, p. 633-649, 1987.
- LUKACS, Júnior Estevão. “Pecado e coragem: modernidade, telenovela e ideologia:
1969-1977”. Tese de Doutorado em História. São Paulo: PUC-SP, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e
hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

- ____ e REY, Gérman. *Os exercícios do ver: hegemonia do audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- ____ e MUÑOZ, Sonia (coords.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- MEDEIROS, Ana Maria de. “Uma metáfora do Brasil: *O Bem Amado* e a teledramaturgia de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Sociologia Política. Santa Catarina: UFSC, 2001.
- MOTTER, Maria Lourdes e MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade – um breve retrospecto”. *Revista USP*, v. n. 76, p. 157-166, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PELEGRINI, Sandra. “A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROEDEL, Hiran. “Uma guerra de posição por dentro da indústria cultural brasileira: contra-hegemonia nas telenovelas de Dias Gomes”. In: COUTINHO, Eduardo Granja. *Comunicação e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.
- SACRAMENTO, Igor. “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006

WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Canada: Broadview Press, 2001.

YAMAUTI, Amauri. "O real e o imaginário na imagem da telenovela brasileira exportada. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. São Bernardo: UMESP, 2005.