

Metodologia Científica, Televisão e Ficção Seriada

Quarta Parte - As imagens como vetores da atração comunitária

Cláudio Paiva

Universidade Federal da Paraíba

Índice

1	Introdução	1
2	Falas, escutas e técnicas de comunicação	2
3	Ver, Dizer e Agir: experiências de cultura e comunicação	3
4	Contribuições de uma epistemologia poética	7
5	Grotesco, escatológico, barroco, dionisíaco	10

1 Introdução

A expansão dos audiovisuais, inegavelmente, gerou novas formas de *visibilidade* e *dizibilidade*; as visões, experiências e linguagens que tinham organizado o imaginário pré-industrial se modificaram radicalmente, com o advento dos audiovisuais. Tudo aquilo que as artes pictóricas haviam despertado, em todos os seus volumes, cores e formas, por exemplo, no renascimento e no barroco, ressurgem numa dimensão extraordinária a partir dos meios de comunicação de massa. Numa certa medida, a serialidade, a repetição e a ubiqüidade das imagens midiáticas, caindo na rotina, amortece-

ram a “experiência de choque” e se tornaram inefáveis; neste sentido, os sons estridentes do rádio, a vulgaridade dos reclames publicitários e as figuras estereotipadas nas telenovelas teriam criado uma atmosfera rarefeita, uma estesia limitada e um campo cultural empobrecido. Mas o desafio que se impõe com a explosão dos audiovisuais é perceber o brilho do qualitativo em meio à usura do quantitativo, transformar a parte de entulho e lixo industrial em luxo revigorador dos sentidos. No campo da experiência cinematográfica, os filmes de Chaplin nos fornecem os exemplos de transformação das imagens mecânicas do cotidiano em visões humanistas da civilização industrial. Em “*Tempos Modernos*” (1936), Chaplin infiltrou um mundo de cores na textura visível de uma película em preto e branco - a bandeira vermelha empunhada por Carlitos, liderando “por acaso” uma passeata política, antecipa todo um regime de politização do olhar pela evidência da imagem. Com Jacques Tati, na “mudez musical” do cinema francês, no pós-guerra, as falas proliferam através dos recursos ótico-auditivos. Nos filmes “*As férias de Monsieur Hulot*” (1953), “*Meu Tio*” (1958),

“*Tempo de Diversão*” (1967) e “*As Aventuras do Sr. Hulot no Tráfego Louco*” (1972), Tati fala aos olhos através da mímica, despertando, por meio do cômico, para os aspectos micrológicos do cotidiano, quando os indivíduos mergulharam num estilo de vida em veloz transformação, sob o efeito das novas tecnologias. Tati exibiu como ninguém os ares de solidão e incomunicabilidade do homem moderno, e a sua estratégia feliz no cinema consiste em congrega os solitários e emudecidos do planeta através da irônica visibilidade das imagens. O êxito de Tati está em mostrar criticamente as formas de inadequação, impropriedade e desconexão entre os hábitos antigos e as tecnologias modernas, isto é algo que dificilmente poderia se revelar sem o olhar intrometido e zombeteiro da câmera. Mas, em se tratando de hipertrofia na produção das imagens visíveis, que cimentam as percepções coletivas, distantes no tempo e no espaço, talvez o melhor exemplo, se encontre no cinema neobarroco de Peter Greenaway, autor de filmes tão prolixos e controversos como “*O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*” (1989), “*A última tempestade*” (1991) “*O livro de Cabeceira*” (1993) e “*O bebê santo de Macôn*” (1996). Greenaway extrai do imaginário coletivo, em diferentes momentos da história das imagens do mundo, uma dimensão de visibilidade que revela as pulsões sadomasoquistas dos seres humanos; o cineasta, de maneira pouco convencional, epifaniza toda uma iconografia hiperbólica que exorciza a parte culpada e escatológica da mística cristã, numa palavra, as visões assombrosas e sublimes de Greenaway revitalizam o imaginário que estivera

adormecido pelas imagens bucólicas e moralistas de Hollywood¹.

2 Falas, escutas e técnicas de comunicação

Tornou-se banal designar o nosso tempo como uma “civilização da imagem”; contudo, apenas recentemente, começamos a nos acostumar com o novo ambiente; a sua composição estética e mitológica, fundada sobre a imagística do cinema e da televisão, possui positividade porque possibilita uma compreensão da realidade histórica por novos prismas. Diversos estudos sobre a imagem, ao longo da história da cultura, têm nos orientado para compreender as imagens eletrônicas geradas pelas ficções seriadas; muitos deles são “iconofóbicos”, isto é, têm medo dos ícones, das imagens considerando-as como vetores de regressão da memória, como algo que desaparece no ar sob a ação de um simples comando de desligar; há outros, porém, que percebem a força de ligação das imagens e que buscam desvelar o seu sentido como vetores de comunicabilidade e sociabilidade. Os estudos de Michel Maffesoli, Pierre Tacussel e Serge Grunzinsky, entre outros, nos sinalizam modos de apreensão das imagens em sua dimensão valorativa; no Brasil, Décio Pignatari, Muniz Sodré e Arlindo Machado, entre outros, definem perspectivas que também concebem as imagens de maneira afirmativa. Há um vasto repertório de autores e textos apoiados em diferentes correntes científicas, cujas contribuições

¹NUNES, Pedro. *Relações estéticas no cinema eletrônico*. João Pessoa, coedição UFPB/UFAL/UFRN, 1996. Tese de Doutorado em Comunicação, Barcelona.

podem ser muito ricas para uma compreensão das experiências imaginais promovidas pela televisão ².

Arlindo Machado, por exemplo, mostra com propriedade que os analistas de televisão da modernidade viram pouco televisão e construíram todo um aparato crítico a partir de uma consciência moldada pelo iluminismo da cultura letrada. Numa atitude bastante profícua em seus livros, Machado alerta para o potencial artístico e poético do vídeo, como poéticas tecnológicas importantes, no cotidiano da “idade média”. Num repertório criteriosamente selecionado, o semiótico elege os “trinta programas mais importantes da história da televisão”. Dentre eles enfileiram-se a produção polonesa “*O Decálogo*” (kieslowski, 1988), uma “interpretação dos Dez Mandamentos (...) sob a perspectiva desolada de um mundo abandonado por Deus”; “*Berlim Alexanderplatz*” (Fassbinder, 1980), que, por sua vez, mostra através da “linguagem chula dos subúrbios e do realismo das cenas de sexo... um espetáculo de TV... na então Alemanha ocidental, que quase chegou a gerar uma guerra civil, principalmente quando a igreja católica decidiu liderar uma campanha pela sua proibição”; o “*Auto da Compadecida*” (Guel Arraes, 1998) aparece aqui como...

²MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo, figuras de estilo comunitário*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1995; TACUSSEL, P. *L'attraction sociale*. Paris: Méridiens-Klincsieck, 1986; GRUNZINSKY, S. *La guerre des images, de Christoph Colomb à Blade Runner*. Paris: Fayard, 1990. PIGNATARI, D. *Signagem da Televisão*. S.Paulo: Brasiliense, 1984; ___ *Letras, Artes e Mídia*. Rio: Globo; MACHADO, A. *A ilusão especular*. S. Paulo: Brasiliense, 1984; ___ *Arte do vídeo*. S. Paulo: Brasiliense, 1984; ___ *Máquina e Imaginário, O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

“... o melhor exemplo de adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloqüentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes o logrou plenamente. Guel Arraes, o mais inventivo diretor da televisão brasileira (responsável pelas melhores séries da Rede Globo; *Armação Ilimitada, TV Pirata, Programa Legal, Comédia da Vida privada etc.*), dá vida e alma a essa brilhante e comovente peça de Suassuna sobre o julgamento divino de um punhado de sertanejos no interior da Paraíba” ³.

3 Ver, Dizer e Agir: experiências de cultura e comunicação

Assim, a experiência do ver, que houvera entrado em crise com a pintura figurativa, no fim do século XIX, assumindo outras formas de aparição e visibilidade com as vanguardas históricas do surrealismo, do impressionismo, do cubismo, do expressionismo e da arte pop, adquire novo significado quando as dimensões objetivas e subjetivas do mundo real se mostram nos reticulados da televisão. Entrecruzando simultaneamente o mundo onírico e o mundo de vigília, “a arte do vídeo” no Brasil recupera, intensifica e atualiza as experiências da oralidade e da visibilidade, presentes no longo itinerário das

³MACHADO, A. *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC, 2001, p. 42.

culturas populares e que, por meio de sofisticados recursos humanos e tecnológicos, desperta a imaginação criativa dos indivíduos.

A ficção televisiva seriada brasileira constitui um campo de produção de sentido que revela aspectos importantes da realidade, mas, é diferente de uma retórica preocupada em produzir um discurso de “verdade”, como o telejornal. Em toda a sua ambigüidade (de verdades e mentiras) é um tipo de narrativa que contribui para o resgate da memória coletiva e consiste na partilha de uma experiência, que envolve a participação social na construção das significações que estruturam o cotidiano.

Um longo filão de pensadores, de Platão a Baudrillard, tem visto as imagens e os simulacros como uma forma de alienação⁴. Mas, Nietzsche já colocara em discussão os crité-

⁴Jean Baudrillard, herdeiro da filosofia hegeliana e da crítica marxista, serve como exemplo de um autor que, se apoiando na noção de “simulacro”, interpreta a sociedade de consumo como uma instância dividida entre o “mundo simulado” e o “mundo real”. Cf. BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Ed. 70, 1979/ Rio: Elfos, 1995; __ *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991; __ *As trocas simbólicas e a morte*. S. Paulo: Loyola, 1986; __ *A transparência do mal, Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990; __ *Le Crime Parfait*. Paris: Galilée, 1994; __ *Tela Total: Mito-ironias da era do virtual e da imagem..* Porto Alegre: Sulina, 1997. Percebemos que Baudrillard se inspira numa concepção, cuja fonte está na filosofia marxista; ver a propósito: MARX, K. “L’Idéologie Allemande”. In: __ *Philosophie*. Paris: Gallimard, 1994. Para uma apreciação afirmativa dos simulacros consultar a obra de DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio: Graal, 1988 (1968); __ *Cinema II, A Imagem-Tempo..* S. Paulo: Brasiliense, 1984. Aqui não poderíamos deixar de mencionar os trabalhos de McLUHAN, M. McLUHAN, M. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Cia Ed. Nacional/Edusp, 1972; __ *Os meios de comunicação como extensões do homem*. S. Paulo: Cultrix, 1974; __ *Os meios são as*

rios de legitimação da verdade através dos conceitos, nos estimulando a reconhecer que as metáforas presentes nas imagens e simulacros despertam a percepção para a apreensão do real em toda a sua pluralidade. Ou seja, de longe, o filósofo lançou as bases para uma “gaia ciência”, sensível ao poder de revelação do real por meio das imagens⁵.

O cinema e a televisão, enquanto modos de exibição das “imagens em movimento” (como diria Deleuze), modificaram completamente o estatuto da *representação* moderna. Os meios de comunicação não representam mais o “real”, forjam, entretanto, uma nova aparência de realidade⁶. As mídias instauraram um mundo imaginal, um mundo visível, um “mesocosmo”, cuja emanção perturba e fascina a imaginação coletiva⁷.

massagens, Um inventário dos efeitos. S.Paulo: Record, 1969; McLUHAN, M; FIORI, Q. *Guerra e paz na aldeia global*. S.Paulo: Record, 1971. E, para um enfoque compreensivo dos “simulacros” no contexto da televisão brasileira, ver SANTIAGO, Silviano. “Alfabetização, Leitura e sociedade de massa”. In: NOVAES (Org.) *Rede imaginária, Televisão e democracia*. S.Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 146-154.

⁵Isto nós percebemos em várias fases da obra de NIETZSCHE. Cf. *La Généalogie de la Morale*. Paris: Gallimard, 1985; __ *O Crepúsculo dos Ídolos*. S. Paulo: Hemus, 1976; __ *O Nascimento da Tragédia*. S. Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁶DELEUZE, G. *Cinema - A imagem-tempo*. S. Paulo: Brasiliense, 1985. Sobre a “crise da representação”, ver FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. S. Paulo: Martins Fontes, 1981; consultar particularmente os capítulos III e IV, respectivamente, “Representar”, p. 61-92 e “Os limites da representação”, p. 231-264.

⁷A expressão “mundo imaginal” é utilizada por Michel MAFFESOLI; ver a propósito, MAFFESOLI, M. __ *No fundo das aparências, Por uma ética da estética..* Petrópolis: Vozes, 1994; __ *A contemplação do mundo, Figuras do estilo comunitário*. Porto Ale-

No contexto da cultura brasileira, por exemplo, a ficção televisiva se estrutura seguindo um simbolismo que não se reduz a uma “*mimesis*” (imitação) ou “*falsa representação*” (simulacro perverso) da realidade. Grande parte do mundo sensível é um produto de *simulacros*, cujas conseqüências fecundas não podem ser desconsideradas. A ficção televisiva é hiperreal, e na profundidade de sua aparência, abriga as emoções coletivas, particularizando um tipo de comunicação social importante. A ficção seriada, através da sua visibilidade, apresenta uma espécie de mitologia, que responde às solicitações das massas. A maneira como a ficção torna visíveis as questões ético-políticas e as estruturas da vida cotidiana (inclusive do mundo dos jogos, da moda, dos costumes...), a situa como um campo de referências estéticas e mitológicas fundamentais. O nosso enfoque sobre a cultura brasileira se ocupa das telenovelas à luz de uma *razão sensível* às mitologias contemporâneas; isto implica num esforço em compreender como a ficção na TV assimila as tensões entre a construção apolínea da civilização e as pulsões dionisíacas da cultura.

Espreitar o homem em sociedade, considerando as suas experiências místico-religiosas, ecológicas, sensuais e mitológicas, nos situa no domínio de uma *antropologia visual*, definindo uma postura *hermenêutica* atenta à compreensão do real histórico em seus múltiplos ícones e visibilidades. Isto nós podemos apreender em ficções como “O

gre: Artes e ofícios, 1995; __ *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998; no contexto da televisão, ver MAFFESOLI, M. “O fantástico cotidiano, A ficção da realidade”. In: __ *A Conquista do Presente*. Rio: Rocco, 1984 (1979), p. 64-80.

www.bocc.ubi.pt

Pagador de Promessas”, “*Tieta*”, “*Porto dos Milagres*”, “*A Indomada*”, entre outras.

Ocupando-nos da ficção televisiva, percebemos que ela nos observa, ao mesmo tempo em que é observada. Partimos do pressuposto que na construção *imaginal* da sociedade, realizada pela mídia, existe uma reciprocidade entre o sujeito e o objeto da experiência estética. O sujeito é moldado pelo ambiente em que vive, ao mesmo tempo em que modifica este ambiente; existe aí uma interação (ou interatividade) que pode nortear a nossa relação com o universo paralelo, com a realidade virtual das máquinas de visão.

Uma antropologia conduzida por uma *razão sensível* se distingue de uma perspectiva movida pelo espírito de negação, e percebe os níveis de complexidade existentes entre o sujeito da contemplação e o objeto visível do conhecimento. O investimento emocional, antes que o determinismo ideológico, sinaliza um tipo de trabalho favorecido pela compreensão mútua entre sujeito e objeto do conhecimento: Numa lembrança feliz, recorreremos ao filósofo Gaston Bachelard, para quem...

“... é preciso que uma causa sentimental, que uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida mutante da luz”⁸

Seguimos o fio de uma *sociologia compreensiva*, proposta por Michel Maffesoli, para quem o emocional, os sentimentos, os afetos são considerados importantes no exercício da análise. Isto se faz presente também

⁸Cf. BACHELARD, G. *A água e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação constituinte*. S.Paulo: Martins Fontes, 1989 (1942).

nas obras de Simmel, principalmente “*A tragédia da cultura*”, “*A filosofia da modernidade*” e “*Filosofia e Sociedade*”, que podem ajudar a percebermos as “formas” projetadas na teledramaturgia, como encarnações do espírito coletivo⁹. Orientamo-nos também pelas sugestões de Peter Berger e Thomas Luckmann, no trabalho já clássico “*A Construção Social da Realidade*” (1995), em que as relações entre o sujeito e o objeto da experiência se perfazem de maneira “interativa”¹⁰. Os estudos dos textos filosóficos de Foucault (“*As Palavras e as Coisas*”, 1966) e Deleuze (“*Diferença e Repetição*”, 1968), leitores de Nietzsche, permanentemente, têm orientado nosso enfoque, possibilitando-nos perceber as “formações discursivas” geradas dentro e fora das ficções televisivas, assim como, têm regulado as nossas aproximações em torno das “repetições e diferenças”, e contribuem também para entendermos a “lógica de sentido” das séries televisivas que formalizam o contexto visível das telenovelas¹¹.

A perspectiva de uma epistemologia compreensiva se aproxima de uma fenomenologia, em que se estabelece a comunicação en-

tre o sujeito e o objeto de contemplação; esta integração ou simbiose produz a compreensão. A perspectiva de pesquisa fisgada pela obsessão de dominar o objeto do conhecimento, assim, cede lugar a uma disposição para se superar junto com ele; aqui encontramos um “insight” para repensar os termos de uma “epistemologia da mídia”¹².

O mito de Dionísio, como vimos, exprime as formas da agregação e do dinamismo social, favorecendo uma compreensão do hibridismo cultural a partir do seu lado *trágico, lúdico, cômico e vitalista*. Dionísio, o deus da máscara e do teatro, desperta para a percepção do real por meio do ilusionismo ótico; permite-nos, desta maneira, compreender a dramaturgia televisual, cuja efervescência, aproxima-se a cada dia do cotidiano brasileiro¹³. A interpretação da cultura bra-

⁹Cf. MAFFESOLI, M. *O Conhecimento Comum, Compêndio de sociologia compreensiva*. S. Paulo: Brasiliense, 1988; __ *A Conquista do Presente, Por Uma Sociologia da Vida Cotidiana*. Rio: Rocco, 1984; SIMMEL, G. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Ed. Rivages, 1988; __ *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*. Paris: Payot, 1989; __ *Philosophie et Société*. Paris: Vrin, 1987;

¹⁰BERGER, P; LUCKMANN. *La Construction Sociale de la Réalité*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.

¹¹FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. S. Paulo: Martins Fontes, 1981; DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio: Graal, 1988 (1968).

¹²Encontramos “insights” para pensar uma “epistemologia da mídia eletrônica” a partir de alguns textos de Maffesoli, dentre os quais, “Mediações Simbólicas: a imagem como vínculo social”.. In: MENEZES MARTINS, F; MACHADO DA SILVA, J. (org.) *Para Navegar no Século XXI, Tecnologias do Imaginário e Cibercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS/Sulina, 2000, 2ª.. ed.; e também em: “Télévision, Culture e Post-Modernité”, texto produzido pela “Association Télévision et Culture”, publicado por ocasião do colóquio Reiventing Télévision, World Conference. Paris: sept., 1995.

¹³Para um enfoque do mito dionisiano em suas diversas modulações, ver os autores clássicos, Eurípides, *As Bacantes*, e Ovídio, *As Metamorfoses*. Conferir igualmente as leituras de BRANDÃO, Junito de Souza. “Dionísio ou Baco, o deus do êxtase e do entusiasmo”. In: __ *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1998, 9ª ed., p.113-140; DURAND, G. “Le retour de Dionysos”. In: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre, De la mythocritique à la mythanálise*. Paris: DUNOD, 1992 (1979), p. 243-267; JUNG, C.G. “L'appollinnien et le Dionysien”. In: __ *Types psychologiques*. Genève: Georg Editeur S.A., 1991. p. 132-142; PAGLIA, Camile. “Apolo e Dionísio”

sileira, através da televisão, das telenovelas e por intermédio do mito de Dionísio, exige o rigor de uma epistemologia sensível à eferescência dos mitos na realidade cotidiana, o que um racionalismo abstrato e distante do seu objeto não poderia demonstrar. Em nossa interpretação, colocamos em discussão as explicações tradicionais do Brasil, que insistem em pensar o país nos termos de uma totalidade ou sob a forma do dilema. O desafio que se impõe é pensar a pluralidade do

in __ *Personas Sexuais, Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*. S. Paulo: Cia das Letras, 1992. p.77-100. Além de NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2000, e de MAFFESOLI, M. *A Sombra de Dionísio, Contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985. Sobre interpretações específicas do mito, ver entre outros, JEANMAIRE, H. *Dionysos, Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1993 (1951); KERÉNYI, C. *Dionysos, archetypal image of indestructible life..* New Jersey: Princeton University Press, 1976; TRIOMPHE. *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*. Strasbourg: P.U.S., 1992; BRUN, J. *Le retour de Dionysos*. Paris: Desclée de Brouwer, 1969; DANIELLOU, A. *Shiva et Dionysos*. Paris: Fayard, 1979; DARAKI, M. *Dionysos et la Déesse Terre*. Paris: Champs-Flammarion, 1994; DÉTIENNE, M. *Dionysos mis à mort*. Paris, Seuil, 1979; __ *Dionysos à ciel ouvert*. Paris, Hachette, 1986. Consultar também alguns artigos específicos: ASSUN, Paul-Laurent. “*Amour et sexualité: Eros e Dionysos*”. In: Freud et Nietzsche. Paris: P.U.F., 1980, p.153-157; BATAILLE, Georges. “Dionysos et l’antiquité”. In __ *Les larmes d’Eros*. Paris: Éditions 10/18, 1971 (1961), p. 81-98; LORAUX, Nicole. “A tragédia grega e o humano” in NOVAES, A. (Org.) *Ética*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.17-34; SCHWARTZ-SALAN, Nathan. “Narciso e o espírito dionisíaco”. In: *Narcisismo e Transformação do Caráter, A Psicologia das Desordens do Caráter Narcisista..* S. Paulo: Cultrix, 1995 (1982), p. 194-196; WISNIK, José Miguel. “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda” in NOVAES, A. (Org.) *Os Sentidos da Paixão*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 195-228.

Brasil, onde coabitam o computador e a enxada, sem recair nas armadilhas de uma razão dualista. Neste sentido, o termo “coincidência dos opostos”, em particular, parece-nos pertinente, pois leva a pensar sobre a simbiose entre as formas “quase” antagônicas: de um lado, os discursos pragmáticos da História, do jornalismo e da crônica, e de outro, o discurso intimista, subjetivo e ficcional das telenovelas. A noção de “coincidência dos opostos”, presente, por exemplo, nos textos de Jung (“*O homem e seus símbolos*”), Eliade (“*O mito do eterno retorno*”), Durand (“*As estruturas antropológicas do imaginário*”) e Maffesoli (“*No fundo das aparências*”), nos permite repensar os termos de uma “antropologia das imagens” atenta ao encontro e diálogo entre a ficção televisiva e as histórias cotidianas ¹⁴.

4 Contribuições de uma epistemologia poética

O nosso estudo das imagens se inspira bastante nas contribuições de Bachelard que, buscando transcender as limitações do positivismo do seu tempo, empenhou-se no esforço de inscrever um modo de contemplação, além da grande divisão entre “o homem diurno da ciência” e o “homem noturno da poesia” ¹⁵. Absorvendo esta inspiração, o nosso enfoque das mitologias con-

¹⁴JUNG, C.G. *O homem e seus símbolos*. Rio: Imago, 1977; ELIADE, M. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969; DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário, Introdução à arquetipologia geral..* S. Paulo: Martins Fontes, 1997 (1969); MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências, Por uma ética da estética*. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁵Sobre Bachelard, consultar: MOTTA PESSANHA, José Américo. “Bachelard – Vida e Obra”. In: BACHELARD, *Os Pensadores..* S. Paulo: Abril Cul-

temporâneas, constituídas pela ficção televisiva é sensível também às contribuições de uma epistemologia poética; deste modo, o nosso estudo pode contribuir não apenas para uma avaliação dos produtos culturais, mas para a sua execução, a partir das informações advindas das pesquisas sobre os símbolos. Relembramos, nessa direção, a tese sobre publicidade de Savaugot, “*Figuras da publicidade, figuras do mundo*”, que consiste simultaneamente, numa apreciação das imagens figuradas da publicidade e numa espécie de “caixa de ferramentas” que sinaliza os caminhos para um fazer publicitário apoiado numa compreensão das imagens primordiais ¹⁶. De maneira similar, o estudo de André Lemos, “*Estruturas antropológicas da cibercultura*”, apoiado também nessa ótica da “sociologia compreensiva”, com orientação de Maffesoli e além da dimensão analítica, contém elementos para um trabalho mais crítico e inventivo da cibercultura ¹⁷.

No que concerne especificamente ao aspecto da visibilidade das imagens ficcionais, “apostamos” que elas participam de um certo modo de reconstrução histórica do cotidiano; através das iconografias, as imagens da teleficção permitem-nos desvelar significações, difíceis de serem apreendidas pelas documentações tradicionais. As ficções

televisivas são narrativas cotidianas que se constroem a partir de uma tensão com os discursos da História, cujos resultados podem ser valiosos; citaríamos neste sentido as minisséries “*Anos Rebeldes*” (1994), “*Hilda Furacão*” (1999) e “*A Invenção do Brasil*”, 2000 ¹⁸. Em nosso enfoque, colocamos em evidência algumas passagens da história do Brasil que inspiraram diversas histórias ficcionais. As lentes e as câmeras da televisão realizam um trabalho quase clínico, de decifração da cultura, na medida em que os seus olhares se lançam sobre as histórias da intimidade e suas repercussões na vida pública; isto implica numa maneira bem diferente de narrar a história da cultura e autoriza uma interpretação no domínio de uma “antropologia do intimismo”. Nessa direção, o estudo de Bachelard “*A terra e os devaneios da vontade, Ensaio sobre as imagens da intimidade*” (1948), parece-nos pertinente como uma espécie de prolegômeno para uma “epistemologia da intimidade”. As *raízes, a casa, o mar, a floresta*, entre outros exemplos, são alguns dos signos que despertam para uma outra forma de pensar a diversidade na cultura do atual e cotidiano ¹⁹. O aspecto arbustivo, orgânico, fluido, ou seja, o vivo da cultura, sob as lentes das “máquinas de visão”, remetem a uma perspectiva singular de contemplar o humano e suas extensões no plano social e cósmico. As imagens dionisíacas resgatadas por Bachelard em suas

tural, 1984, 2ª ed; ver também DURAND, G. “Science et conscience dans l’oeuvre de Gaston Bachelard”. In: __ *L’âme tigrée*. Paris: Denoel/Gonthier, 1980, p. 13-40; JAPIASSU, H. *Introdução ao Pensamento Epistemológico*. Rio: Francisco Alves, 1979.

¹⁶SAVAGEOT, A. *Figures de la publicité, figures du monde*. Paris: PUF, 1987.

¹⁷LEMOS, A. *As estruturas antropológicas da cibercultura*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Université René Descartes, Paris V, Sorbonne, 1994. Existe uma versão on line: <http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/estrcyl.html>

¹⁸Sobre as relações entre ficção e história, consultar o Projeto Experimental, no formato de monografia, de Adria Ramalho, intitulado “Um Estudo da Ficção Seriada *A Invenção do Brasil*”. João Pessoa, Departamento de Comunicação, UFPB, 2000, sob nossa orientação.

¹⁹BACHELARD, G. *A Terra e os devaneios do repouso*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990 (1948).

especulações diurnas (científicas) e noturnas (poéticas), instigam a compreendermos de modo sensível o cotidiano dos indivíduos no contexto das redes acústicas, visuais, tecnológicas e eletrônicas.

A noção teleológica da História, em crise, solicita um olhar atualizado sobre a chegada do novo milênio; como sugere W. Benjamin, o passado também se atualiza na construção do presente²⁰. Daí é pertinente examinar como a memória e a atualidade se imbricam na produção ficcional da TV; é estratégica a idéia de repensar, por exemplo, as “*Raízes e Antenas do Brasil*”, pois nos remete a um exame da memória da cultura e sua expressão pelos canais tradicionais, e igualmente, a um exame das formas de sua atualização, na época das antenas parabólicas nas ditas sociedades globalizadas.

Enfocamos um breve percurso da história da cultura brasileira, no tempo das redes e telas, primeiramente, para mostrar como as experiências éticas, políticas e estéticas no Brasil se constituíram antes, durante e após o regime militar, por meio de um processo comunicacional bem diferente do nosso, e em seguida, para mostrar como se expressam as relações da organização técnica apolínea ou prometéica e as pulsões dionisíacas, no amplo contexto do neoliberalismo. Constatamos o fato de que as relações existentes entre a informação e os meios de comunicação foram controladas através de mecanismos que passam pelo viés da censura, no período repressivo, enquanto que nos tempos neoliberais, um certo controle se perfaz em cumpli-

cidade com o excesso e a saturação, gerando formas recessivas.

As imagens dionisíacas, com tudo o que mantêm de vigor e exuberância, mostram-se visíveis, por exemplo, ao focalizarmos as formas do hibridismo e da mestiçagem cultural do Brasil. Mas revelam, sobretudo, as pulsões que não se detêm ante as amarras do processo civilizatório e se mostram exuberantes nos modos de ser e estar no mundo. Estas formas nos permitem formular as bases interpretativas para uma compreensão da cultura televisual brasileira. O dionisismo traduz uma religiosidade pagã, sem culpa, “sem pecado original”, como uma visão cíclica do mundo; sua concepção mitológica do mundo social e cósmico seduz pelo vínculo com os mistérios e as revelações da realidade, tudo isto aparece também nas formas extáticas do candoblé, do carnaval, das artes e das diversas experiências comunitárias. Tais expressões se encontram em múltiplas interpretações do sincretismo cultural Brasileiro, pelo viés do aspecto místico-religioso, como demonstram os trabalhos de Muniz Sodré, “*O terreiro e a cidade*” (1988), Roger Bastide, “*Imagens do nordeste místico em preto e branco*” (1945) e “*As religiões africanas no Brasil*” (1971), Câmara Cascudo, “*Geografia dos mitos brasileiros*” (1947), Da Matta, “*Carnavais, Malandros e Heróis*” (1983), e Gilberto Freyre, “*Casa Grande e Senzala*”, 1933²¹.

²⁰BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN (apud ROUANET, S.-P.) *Obras Escolhidas*, vol. 1, S. Paulo: Brasiliense, 1985.

²¹MUNIZ SODRÉ. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988; BASTIDE, R. *Images du nordeste mystique en noir et blanc*. Paris: Babel, 1995; CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio: Melhoramentos, 1947; DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983; FREYRE, G. *Casa Grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969. Ver também: PÉCORRA,

Optamos por uma “antropologia da comunicação social”, atenta aos mitos e ritos da sociedade de consumo, que potencializa um deslocamento epistemológico importante, demonstrando a maneira como o estilo da ficção traduz o estilo da sociedade. Optamos por um enfoque interpretativo mais abrangente, em que a intuição ocupa um lugar tão decisivo quanto à dedução, em que a extroversão se inscreve tão pertinente quanto à introversão. Esses estímulos adquirem importância na medida em que nos revelam os diversos sentidos dos emblemas, signos e sinais, permitindo uma leitura e discussão dos temas recorrentes na história da cultura brasileira. Assim, a questão dos gêneros, as relações afetivas e a maneira como as imagens da TV inibem ou estimulam a comunicabilidade entre os sexos aparece na leitura das duas versões de “*Irmãos Coragem*” (em 1970 e 1995), “*Malu Mulher*” (1979/80) e “*Dona Beija*” (1986); os temas do racismo, da discriminação sexista e da exclusão social se inscrevem nas análises de “*Escrava Isaura*” (1976/77), “*A Próxima Vítima*” (1995) e “*Chiquinha Gonzaga*” (1999); estudamos os problemas da natureza, ecologia e comunicação pelas lentes da telenovela “*Pantanal*” (1990), “*Riacho Doce*” (1990) e “*Porto dos Milagres*” (2001); a questão das culturas locais aparece “naturalmente” no enfoque, por exemplo, de “*Lampião e Maria Bonita*” (1982), “*O Bem Amado*” (1973) e “*Roque Santeiro*” (1985/86); um olhar mais detido sobre a recepção infanto-juvenil, se faz a partir de uma discussão acerca do “*O Sítio do Pica Pau*

Alcir. “Vieira, o índio e o corpo místico”. In: NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. S. Paulo: Cia das Letras, p.432-462.

Amarelo” (1977/86 e 2001), “*Armação Ilimitada*” (1985/88) e “*Malhação*” (1998/2001); as mitologias da sociedade consumo são apreciadas, por exemplo, nas imagens de “*Dancing Days*” (1978), “*Vamp*” (1991/92) ou “*O Dono do Mundo*” (1991/92); as visões sublimes e absurdas do cotidiano urbano se mostram em telenovelas como “*O Grito*” (1975/76), “*Selva de Pedra*” (1972 e 1986) e “*Pecado Capital*” (1975 e 1998), e também nas minisséries “*Avenida Paulista*” (1982), “*Boca do Lixo*” (1990); “*Labirinto*” (1998) e “*A Justiceira*” (1997).

5 Grotresco, escatológico, barroco, dionisíaco

Um olhar atento à complexidade da televisão permite distinguir as noções de “comunicação do grotresco”, “escatologia estética” e “imagens dionisíacas”, que traduzem, em diferentes registros, a projeção dos ditos signos de “mau gosto”, desafiando a estética convencional. Percebemos que as imagens consideradas horrendas e abjetas surgem às vezes como produtos de um esquema sensacionalista e outras, constituem uma reaparição das figuras de selvagens, frequentemente desterritorializadas pelo processo civilizatório.

A empiricidade do nosso objeto de estudo se nutre na própria experiência cotidiana de participação social no universo paralelo das telenovelas e minisséries, o que já se tornou o eixo temático de inúmeras teses, dissertações, livros, ensaios e textos de diversas procedências. A partir de um mapeamento seletivo, construímos um vasto corpus empírico sobre a ficção brasileira, incluindo entrevistas e depoimentos em artigos de jornais, re-

vistas e sites da Internet; tudo isso nos possibilitou consolidar a nossa pesquisa.

Consistindo num fenômeno que se dissemina por outras mediações, além do formato televisivo, pois serve de matéria para os chamados “jornais e revistas do coração”, a ficção televisiva já produziu fartos materiais de análise e crítica, possibilitando trabalhos acadêmicos de envergadura e que se dispõem ao diálogo com diferentes estudiosos, pesquisadores e interessados nos problemas da mídia, cotidiano, cultura e sociedade.

Constatamos a permanência dos temas concernentes às formas místico-religiosas, ao prazer dos sentidos, às forças da natureza e ao vitalismo da cultura, assim como às narrativas históricas e mitológicas. São referências importantes que exprimem o caráter híbrido, polimorfo e pluralista da cultura, por conseguinte, do imaginário social, e estão presentes em diversas passagens do mito de Dionísio.

No contexto da telenovela, a irregularidade dos jogos de ilusão de ótica, a coincidência das imagens católicas, imagens dos evangélicos e imagens pagãs, a mistura entre as narrativas literárias e cinematográficas, e a apropriação das linguagens do videoclipe, quadrinhos e publicidade nos estimulam a perceber a ficção como uma espécie de “barroquização midiática”.

Encontramos na tese de doutorado de Camille Paglia (*Personas Sexuais*, 1990), algumas observações que podem sinalizar direções, no que concerne à sensibilidade barroca, o espírito dionisíaco e as suas projeções na vida cotidiana.

“A metamorfose é o princípio dionisíaco do ilusionismo barroco. Bernin chega a colocar quatro serpentes gigantescas,

*onduladas, ostensivamente pagãs, para sustentar o palium da cristandade. A obra suprema do barroco, Santa Teresa D’Avilla, uma paródia sexual das anunciações do renascimento, não faz do andrógono armado que um cômico provocador de toucador. A vítima orgásmica é levada por uma nuvem dionisíaca. A mulher, com toda a sua vibrante interioridade, coloca-se no centro da cena”*²².

O nosso percurso, que tem em vista uma compreensão do hibridismo da cultura brasileira, aproxima-se do objeto de conhecimento através das imagens audiovisuais e percebe o contágio recíproco entre os produtores e os consumidores nas redes de significação. Uma razão sensível à potência das imagens dionisíacas exibidas no vídeo apreende a dimensão sensual, afetiva, emocional, estética do mundo visível; uma razão abstrata, ali não veria nada além de alienação e simulacros perversos da realidade.

²²PAGLIA, C. *Personas Sexuais*. S. Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 26.