Êxtase da Juventude e Estesia da Televisão:
"*Ciranda Cirandinha*", "*Armação Ilimitada*" e "*Malh@ção*"

Cláudio Cardoso de Paiva
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Resumo: Neste texto recorremos à ficção televisiva seriada, na medida em que esta nos permite explorar as formas de interação, que definem o hibridismo cultural brasileiro. Predispomo-nos a contemplar três estágios da experiência cultural, colocando a televisão em perspectiva; para isso, elegemos então, os programas "*Ciranda Cirandinha*" (exibido pela Rede Globo, nos anos 70), "*Armação Ilimitada*" (anos 80) e "*Malhação*" (anos 90).

Palavras-Chave: Cotidiano, Televisão, Mídia

1. Introdução

Este texto distingue um ângulo específico da nossa pesquisa, tratando de Mídia, Cotidiano & Sociabilidade, em que observamos os tipos de modelização da existência "sugeridos" pela televisão. Reconhecemos a pertinência dos estudos críticos que apontam a mídia como um meio de dominação, mas ao mesmo tempo, percebemos que os indivíduos resistem à padronização das mensagens. Assim, a mídia eletrônica, positivamente, pode despertar a percepção dos jovens e adolescentes para diferentes modos de sensibilidade e inteligibilidade, revelando inclusive novas modulações do espírito comunitário.

Estrategicamente, recorremos à ficção televisiva seriada, na medida em que esta nos permite explorar as formas de interação, que definem o hibridismo cultural brasileiro. Predispomo-nos a contemplar três estágios da experiência cultural, colocando a televisão em perspectiva. Elegemos então, os programas "*Ciranda Cirandinha*" (exibido pela Rede Globo, nos anos 70), "*Armação Ilimitada*" (anos 80) e "*Malhação*" (anos 90), como exemplos de seriados que merecem um exame mais detido. Embora estes produtos sejam bem diferentes, no

formato e conteúdo, possuem em comum o fato de se dirigirem aos jovens, formulando os modos de sua inserção na realidade histórica, seja como contestação ou integração social.

2. "*Ciranda Cirandinha*": Os jardins suspensos da contracultura

No fim dos anos 70, assistimos um itinerário pleno de invenções, alegorias e simulações da "realidade brasileira", marcado por um estilo de comunicação mais inconformista. Contudo, os projetos utópicos de libertação e transformação social se irradiados no cotidiano, ao longo da década, com a expansão da mídia foram adquirindo novos contornos. O pensamento inteligente e sensível dos autores de textos para a televisão pôde captar as mutações nos projetos individuais e coletivos, que se delineavam no transito da cultura, e soube contextualizar tais mudanças no cenário brasileiro.

Oportunamente, naquele momento, a Rede Globo produziu uma espécie de "retrato de época", focalizando as tribos rebeldes; ou seja, forjou uma versão da contracultura, mostrando os jovens em busca de saídas para escapar do beco estreito entre a ditadura militar e os condicionamentos de uma sociedade, cujos valores lhes pareciam anacrônicos. Este argumento serviu como pano de fundo ético e estético para a realização da ficção seriada "*Ciranda Cirandinha*" (exibida a partir de 1978).

A Globo, nos anos 70, fez o papel de dublê do Estado, formalizando o projeto de *integração nacional* e se empenhou na função de atualizar o Brasil, integrando o território nacional no conjunto de imagens que compunham a "revolução cultural" do século XX.

Num contexto nitidamente prometêico, em que prevaleciam os mitos de ordem, progresso, modernização e desenvolvimento, as pulsões dionisíacas, surpreendemente, fizeram a sua aparição na mídia eletrônica. Isto é, vários artistas, dramaturgos e intelectuais, enfrentando um mundo endurecido pela política, de um lado, e pela polícia, do outro, propuseram uma série de experiências multissensoriais, gerando inovações artísticas e um novo despertar pelo viés de uma consciência estética. A ficção televisiva, naquele momento, constituiu um dos vetores utilizados com este fim. A televisão, então, alertou o público, por meio de telefissuras; autores jovens e veteranos, driblando a censura, tentaram encenar a experiência das novas gerações. No período "pós-68", os jovens, contrariamente aos seus pais, sem interesse pela política partidária, nem pelas convenções sociais, desejavam, sobretudo, politizar o cotidiano. Durante o período dos "anos de chumbo", as palavras de ordem reclamaram pelo restabelecimento da democracia, mas a imaginação criativa dos jovens, após a "abertura política", empenhou-se de modo mais

abrangente, na conquista das liberdades individuais e se inspirou, estrategicamente, numa linguagem com matizes contraculturais (1).

"Ciranda Cirandinha" continha elementos pertinentes para um enfoque do que designamos como *imagens dionisíacas* na televisão brasileira. O título do programa já revela a intencionalidade dos autores, ou seja, tratar dos temas sérios do cotidiano pelo viés do lúdico; o objetivo da série parece ser focalizar as situações extremas do cotidiano, por meio do jogo, como demonstra a idéia contida no título. Assim é fabricada uma estética da "vida real" que, ludicamente, revela o êxtase coletivo, o erotismo, a contestação juvenil, enfim, novos modos de intervenção dos indivíduos na vida social. O psicodelismo, o rock, o amor livre, a ecologia, a vida alternativa, enfim, os signos da contracultura funcionaram, naquela hora, como oxigênio da ficção. A crítica das instituições opressivas, a recusa da estética burguesa, os jargões embalados pelas idéias de "*Paz e o amor*", *"É proibido Proibir"*, *"A imaginação no Poder"* tornaram-se slogans, nutrindo o sonho da geração da contracultura durante os anos 70, sendo, posteriormente, absorvidos e reciclados pela mídia internacional, nos anos 80 e 90.

Neste contexto, os novelistas, os autores de textos para a televisão, movidos pela abertura de espírito, ensaiaram a utilização da mídia e promoveram o despertar de uma sensibilidade norteada pela idéia do *novo*; os projetos guardados nas gavetas retornaram à luz, revitalizando a produção cultural. Uma sensibilidade juvenil pôde assim renovar a sociedade cansada dos valores arcaicos; um pouco descompassada em relação ao resto do planeta, uma nova ética se expandiu difundindo novos procedimentos estéticos.

Os meios de comunicação, atentos para a potência das expressões juvenis, absorveram estas tendências e deram o tom da imaginação mitológica daquele período. *Ciranda Cirandinha* tornou visíveis os esforços dos jovens para vivenciar um novo tipo de experiência comunitária. Num certo sentido, o imaginário vitalista expresso no vídeo, a partir de uma mímese de algumas arestas do social, recuperou as emanações místicas da história de *São Francisco de Assis*. Os jovens abandonavam a opulência da casa dos pais e buscavam se iniciar numa nova vida motivada pelos valores do espírito. As canções, as danças, a poética, o transe místico projetados na televisão, naquele momento, evocaram imagens, cujos arquétipos estão inscritos no universo de São Francisco, Santa Clara e seus companheiros. O retorno ao vitalismo da natureza, o espírito de fraternidade, o cultivo de plantas e ervas medicinais, a alimentação natural, o respeito pelos animais, enfim, o resgate de uma ecologia equilibrada, entre outros temas, são alguns traços comuns com a história de São Francisco, que retornando do século XII, reativou a potência do imaginário na ficção televisiva brasileira.

O episódio de *Ciranda Cirandinha*, intitulado *Os Jardins Suspensos da Babilônia* (exibido em setembro de 1978), apresentou um retrato dos jovens em crise. O texto encenava a recusa das sociabilidades tradicionais, mas ao mesmo tempo, a integração na nova vida em comunidade enfrentava dificuldades. Como aponta Celso Favareto, no livro *"Tropicália, Alegoria Alegria"*, "a angústia da geração era mais profunda, era de ordem existencial, refletindo, de certa maneira, os tormentos de uma geração inteira" (2).

Os anos 70 no Brasil foram marcados também por algumas imagens insistentes, em que se projetam com nitidez os mitos da marginalidade e da loucura. Isto se mostra visível no episódio *"Está todo mundo louco*" (dezembro, 1978). Ser "louco", então, era ser genial, o que se expressa na valorização da linguagem psicodélica, na gíria e no código da viagem dos alucinógenos. Num universo de artistas, músicos e poetas, mesmo de maneira velada, uma questão delicada como as drogas, freqüente no ambiente dos jovens, era tratada com respeito e sem hipocrisia, na ficção televisiva.

Percebemos neste contexto, a execução dos projetos de educação realizados como próteses; tiveram curso, sob a tutela do Estado e do Capital, processos de aprendizagem desvinculados das experiências históricas, políticas e culturais dos indivíduos, gerando formas de alienação. Isto é percebido nas práticas do *MOBRAL* (Movimento Brasileiro de Alfabetização) e dos *cursinhos supletivos*, em que os alunos são treinados exclusivamente para adquirir uma especialização e atuar no mercado de trabalho, sem a formação de um senso crítico, sem vínculos de identidade com a sua história e afastados de uma consciência ética, que lhes permitisse atuar afirmativamente na vida pública. Assim, tivemos a prática de uma "educação bancária", como mostra o educador Paulo Freire, funcionando de modo vertical e excludente, apenas como transferência de informações e sem compromisso com as experiências da comunidade, diferente de uma pedagogia como prática para a autonomia e liberdade (3). Neste ambiente em que se impôs um Estado de exceção, a família passava por mudanças estruturais, a educação tomara um caminho às avessas, deixando de cumprir suas funções de socialização e as artes se tornavam presas do mercado e da política, a televisão e a ficção seriada passaram a ocupar um lugar importante, na experiência de comunicabilidade.

Como Dionísio, na mitologia antiga, os personagens de *"Ciranda Cirandinha"* erravam pelas ruas, procurando os seus próprios caminhos; buscavam estratégias para realizar a sua *experiência interior*; desejavam exercer a própria *subjetividade* e *cidadania* num mundo fechado, como se dizia na época, pela opressão do "sistema"; queriam, sobretudo, escapar a um estilo de vida padronizado. Esta ficção, nos limites de uma interpretação ousada para os códigos

éticos e estéticos da mídia e sociedade, no fim dos anos 70, propôs reflexões que anteriormente estiveram fora dos espaços da televisão.

O episódio *"Toma que o Filho é Teu"* (1978) se desenrola a partir da trama de um jovem casal, em que a moça solteira espera um bebê. A liberdade de praticar o amor livre e morar em comunidade, longe da autoridade dos pais, continha igualmente o seu reverso, ou seja, enfrentar a dificuldade de conceber um filho, sendo ainda jovem, sem recursos e sem maturidade para enfrentar a vida. A discussão dos tabus como a contracepção, o aborto e o uso das drogas são fenômenos extremos, apreendidos na realidade cotidiana pelas malhas da rede midiática e devolvidos em série, para o êxtase da audiência global.

A ficção de *"Ciranda Cirandinha"* mostrou também uma certa curva no código de valores que regem as relações entre os gêneros. O homem partilha com a mulher as tarefas na intimidade do lar e a mulher, que trabalha fora, ocupa o lugar, outrora seleto, dos homens de negócios, o que revela avanços e conquistas na divisão social do trabalho e na partilha recíproca do prazer. A emancipação social da mulher obrigou o homem a rever o seu papel numa sociedade em que os usos e costumes não cessam de se modificar. Inscreve-se assim, uma nova ética numa sociedade em mutação, mas ainda com traços conservadores. Numa época em que a mudança dos valores se fez de modo marcante e a instituição familiar tradicional apresentava sinais de fratura, a televisão criou um espaço para discutir os novos estilos de existência e de vida comunitária.

Ciranda Cirandinha se construiu a partir de um dos mitos fundamentais que perseguem o imaginário coletivo; a imagem da casa, do lar, do domicílio consiste numa metáfora da intimidade, do interior, do ser do sujeito, mas desperta também para a relação com o *outro*, a *alteridade*, a *comunidade* (4). Esta ficção instiga a repensar as relações entre o particular e o geral, o individual e o coletivo, os espaços da intimidade e da publicidade. *Ciranda Cirandinha* nos aparece como um produto, que ensaiou o resgate da sensibilidade coletiva, num período da história da cultura brasileira, durante o qual os jovens levaram a sociedade a se questionar e a colocar em xeque os seus valores fundamentais.

3. "*Armação Ilimitada*": Dionísio invade a praia dos surfistas

O seriado juvenil "*Armação Ilimitada*" consiste num produto de comunicação, que mostra como a televisão absorve a rebeldia dos jovens e adolescentes, e também a maneira como fragmenta, remodela e exibe as tendências de comportamento. "*Armação Ilimitada*" mostrou a

TV sinalizando e redirecionando os modos de transgressão e adequação às normas estabelecidas. O programa consistiu num simulacro simpático do cotidiano de dois surfistas, Juba e Lula, traduzindo os vínculos comunitários das novas gerações; a ficção retratou o estilo de comportamento de uma parcela da classe média e se firmou, principalmente, pelo recurso do humor, inspirada no estilo dos quadrinhos, dos videoclipes e da cultura pop internacional sugerida pelas artes tecnológicas dos anos 80.

A cultura pop da televisão, particularmente, através da Rede Globo, projetou, por meio dos seriados de "*Armação Ilimitada*", um quadro apolíneo da sociedade, mas se inibiu na exibição da sua contrapartida, ou seja, a parte dionisíaca e espedaçada do social. Naquele momento, no vídeo, Dionísio apareceu tímido, no erotismo das capas de revistas, nos filmes da sessão coruja e nas figuras sensuais dos artistas da TV, cuja organicidade excitou a imaginação dos adolescentes ligados nas "armações" da mídia eletrônica. Para isso, a Globo contratou o jovem galã André de Biasi, encarnando a imagem do "*Menino do Rio*", no cinema, e o ator Kadu Moliterno, cuja figura se fixou no vídeo, como o mocinho do "wind surf", na telenovela "*Água Viva*", em 1980, além da personagem de Zelda, encarnada pela atriz Andréa Beltrão, que impôs sensualidade ao programa e contribuiu para novas tendências no humor da televisão.

Positivamente, "*Armação Ilimitada*" apresentou inovações estéticas, permitindo a tradução da sensibilidade dos indivíduos numa sociedade que amadurecia e exibiu também a face "modernizada" dos costumes; assim, a ficção colocou em cena um triângulo formado pelos personagens Juba, Lula e Zelda; com leveza e discrição, a série insinuou uma nova modulação no campo das relações afetivas, diferentemente das gerações anteriores, de modo mais espontâneo e descontraído. De maneira discreta, a série mostrou um novo estilo de tribalização e sociabilidade, o triângulo sexual, permitindo identificações por parte do público, com os referenciais de um novo tipo de família, novas modalidades de socialização, afeto e sensações de pertencimento. Portanto, "*Armação Ilimitada*" (nos anos 80) continha traços de "*Ciranda Cirandinha*" (dos anos 70), que apostara num estilo inédito de vida em comunidade.

Para a faixa do público adolescente, a "*Armação...*" funcionou como uma massagem; serviu como um espelho para o narcisismo dos jovens, tornando-se cúmplice do espírito aventureiro juvenil, no culto dos esportes radicais, da ginástica e numa rotina diária mais independente. Em outros horários, nas telenovelas, assim como no cinema, outros enfoques instigaram as visões e experiências do mundo, de maneira mais direta, causando forte impacto social. Foi uma época em que no cinema e, posteriormente, na televisão exibiram o filme

"*Pixote*", explorando o tema do menor abandonado, entre outras obras, que focalizam a realidade histórica de forma amadurecida, sem retoques.

Enquanto "*Ciranda Cirandinha*", à sua maneira, representava uma espécie de retrato da geração comunitária do "paz e amor", "*Armação Ilimitada*", em oposição, exibiu uma certa versão da geração "youppy", com traços mais conformistas, revelando uma modulação dos sonhos da juventude ocidental nos anos 80. O seriado continha as características do estilo "*new wave*", caracterizado pelas músicas das discotecas, um tipo de "rock-pop" mais domesticado e orientado pelas estratégias de marketing das gravadoras, assim como a sua estética se definia por um visual mais "clean", asséptico e pelo tom edulcorado das vestimentas, como estilizações típicas do "kitsch" consumista.

"*Armação Ilimitada*" mostrou a acentuação dos traços narcisistas dos jovens e adolescentes, e em contraponto com a geração precedente, "representada" em "*Ciranda Cirandinha*", situou um registro mais integrado e fascinado pelas experiências da sociedade de consumo. "*Armação...*" apresentou um ambiente em que as utopias aparentemente evanesceram e que parecia ceder terreno a um espírito do tempo marcado pelo crivo do mercadológico, em que os projetos de rebeldia e transgressão aparecem reciclados pelas indústrias culturais. Todavia, é preciso contextualizar a narrativa de "*Armação Ilimitada*" num campo de significação que se inspira por outros matizes éticos e estéticos. O novo ambiente midiático, nos anos 80, ampliou as possibilidades de audição e visualidade, despertando novas percepções, e conseqüentemente, estratégias dinâmicas de participação, numa época em que os princípios de individualismo e exclusão social se tornavam mais intensos. É fecundo, sobretudo, examinar as formas afirmativas do novo universo criado pela estesia tecnológica, na medida em que estas nos estimulam uma retomada da discussão do particular, do micro, do descartável no contexto da "aldeia global". Para além dos diagnósticos que lêem os anos 80 marcados por um fatal narcisismo e "uma época de esperanças em declínio", é preciso notar que se trata de um período histórico que reflete, por parte das novas gerações, outra faculdade de sentir e interagir no mundo, diferentemente das gerações anteriores. Cumpre investigar, neste novo contexto, o que não aparece de maneira óbvia, ou seja, o lugar do indivíduo como sujeito autônomo, suas formas de subjetividade e cidadania, assim como os seus laços comunitários.

"*Armação Ilimitada*" foi exibida no momento em que a crise econômica mostrava a sua face evidente, com repercussões profundas junto à sociedade. Na periferia das cidades, as tribos urbanas absorviam as tendências agressivas do "movimento punk", o que se inscrevia nas expressões musicais, vestimentas, comportamento e linguagem, revelando uma feroz oposição

contra os padrões da sociedade de consumo (5). Enquanto os youppies, nos anos 80, divertiam-se nas discotecas, assimilando as tendências impostas pelo mercado fonográfico convencional, os punks expressavam atitudes éticas e estéticas de negação ao status quo. Mais tarde, as imagens do social na TV, gradativamente irão absorvendo as práticas sociais emergentes, montando e desmontando as formas de agonia e êxtase dos indivíduos, num país em que os abismos socioeconômicos vão se tornando mais profundos.

No que se refere às formas do êxtase, nos anos 80, tem-se a expansão das drogas pesadas, como o crack e a cocaína; os bandidos e os homens da lei disputam as páginas policiais, e o tráfico toma dimensões internacionais, implicando fortemente na vida econômica, política e social de várias nações, como demonstram, distintamente, Manuel Castells, Eric Hobsbawn, Octávio Ianni (6). A América Latina, então, já tinha se tornado um grande celeiro do narcotráfico mundial, as experiências lúdicas e intimistas experimentadas com os alucinógenos pelas gerações precedentes se tornaram mais arriscadas, num contexto minado pela violência e criminalidade. Enfim, importa reter aqui o fato de que, nos anos 70, prevaleceu o mito da "marginalidade" com um valor positivo e isto era saudável, na medida em que engendrava um tipo de consciência crítica aos valores cristalizados pela organização social. Todavia, nos anos 80, as tendências alternativas passaram a ser vistas sob suspeita, o que revela os traços de uma estrutura social mais resignada ou conformista. Nesse contexto, os meios de comunicação fabricam o consenso de uma ordenação apolínea e prometêica, que estabelece como parâmetros para a felicidade, um lugar de destaque na pirâmide social, em que os critérios éticos de valoração se constroem em torno do sucesso pessoal. De fato, a série nos permite perceber um tipo de programação midiática que acentua e intensifica estímulos individualizantes, agregando a simpatia dos adolescentes habituados às verdades egóicas de um mundo em que o cinema, a televisão, os videogames e a publicidade, enquanto "máquinas de narciso" prevalecem como um princípio de realidade; essa é a sua dimensão recessiva (7). Mas, é preciso notar que, paradoxalmente, neste contexto minado pelos signos midiáticos, os jovens ritualizam as experiências de religação e agregação coletiva, atestando formas originais de sociabilidade; mesmo de maneira efêmera e transitória é possível distinguir os modos de pertencimento, enquanto "tribo", numa estrutura social que adquire novos contornos (8).

A utilização da mídia também é estratégica para a experimentação de novas linguagens; abrangendo não só os quadrinhos, o videoclipe e o gênero policial, mas também o suspense, a aventura, a comédia e em sintonia com o imaginário da juventude, a série "*Ciranda Cirandina*" propôs uma programação que renovou também nos desenhos gráficos, nas cores e formas, assim

como nos enquadramentos, aberturas e mixagens possibilitados pela sofisticação tecnológica. Podemos perceber na série algo além das inovações estéticas, esboça-se ali um tipo de "*transcendência*" nas experiências imediatas, nômades e descartáveis das jovens gerações dos anos 80; são novos modos de tribalismo e comunicabilidade que se expressam no corpo da ficção, desafiando novas interpretações da cultura emergente (9).

O espírito comum que rege as formas de sociabilidade dos jovens retratados em "*Armação Ilimitada*", traduz uma nova modulação nos códigos de linguagem, nas maneiras de colocar em diálogo o corpo e a mente, e de intervir nos espaços da grande cidade. A série coloca em evidência o modo como as jovens gerações realizam a aproximação de suas fronteiras. Sendo uma ficção que inclui as batidas do rock urbano, a iniciação nos negócios cibernéticos e as imagens poéticas do caos urbano, "*Armação Ilimitada*" revela uma dimensão afirmativa na experiência vivencial das tribos urbanas nos anos 80.

4. **Narcisismo e tribalização nos templos de "Malhação"**

Os astros e estrelas juvenis, na ficção seriada "Malhação", encarnam as "personas sexuais" que enviam mensagens eróticas às novas gerações, irradiando-se na moda, linguagem e comportamento, e propiciando uma espécie de êxtase da comunicação, que se propaga pela estesia da televisão. Em linhas genéricas, mais do que um programa de entretenimento, "Malhação", infiltra-se nos campos da estética, pedagogia e comunicação. Trata-se de uma série, que à primeira vista, pela maneira apressada como se debruça sobre o tema dos jovens e adolescentes, corre o risco de difundir visões e experiências das jovens gerações, de modo disperso e inconseqüente; entretanto, um olhar mais detido sobre as imagens de "Malhação", percebe um campo propício para uma compreensão de tendências afirmativas nos domínios da comunicação, sociedade e cultura brasileira.

Um enfoque da ficção seriada "*Malhação*" mostra-se relevante num estudo sobre comunicação, identidade e sociabilidade por vários motivos. Primeiramente, porque consiste num programa que privilegia o culto do corpo e a ritualização da beleza plástica, além de apresentar um estilo de comportamento que enfatiza a fabricação do físico perfeito como um meio de conquista da felicidade. Em segundo lugar, porque é uma ficção que, embora tratando do fenômeno *estético* em seu sentido convencional, enquanto beleza padronizada, remete a uma reflexão sobre a *Estética* em seu sentido original, como *estesia*, ou seja, como uma faculdade de compreensão do mundo a partir dos afetos, sensações e sentimentos. Depois porque focalizando as academias de ginástica e os cursinhos de pré-vestibular, a série situa dois campos de significação que circunscrevem formas de sociabilidade, um domínio propício à discussão sobre ética, estética e o cuidado de si. Finalmente, porque solicita uma leitura crítica sobre o modo como os indivíduos interagem com o universo paralelo da televisão, povoado pelos heróis e figuras mitológicas que, como *novos olimpianos*, encarnam façanhas e valores extraordinários, prescrevendo uma espécie de modelização da vida e propiciando formas de êxtase (10).

O cuidado com a boa forma física faz parte integrante da existência cotidiana nas diferentes culturas ao longo da História. Contudo, à época das máquinas de visão, a aparência do corpo juvenil, saudável e vigoroso parece ter se tornado um tipo de obsessão. Essa tendência se acentuou, ampliada pelo espelho mágico da televisão; a TV atualizou agressivamente as experiências do "*ver*" e do "*ser visto*" e, conseqüentemente, reacendeu as chamas do narcisismo. "*Malhação*" é pertinente também para observarmos como as novas tecnologias da vaidade e

longevidade estimulam as experiências de individualismo ou de sociabilidade; além disso, nos leva a repensar como hoje, os homens e mulheres formam uma imagem de si próprios a partir das imagens exibidas na televisão. E num outro sentido, a série permite-nos colocar em discussão em que medida a comunidade encenada no programa "*Malhação*", traduz a forma e o sentido das tribos urbanas, e os seus modos de inserção ou exclusão na realidade cotidiana.

Convém desobstruirmos as camadas reativas e apreciar de modo desarmado os aspectos de estesia e catarse proporcionados pela ficção seriada. A televisão tem sido uma fonte permanente de exibição dos mitos de beleza e juventude, e isto mantém uma certa positividade, mesmo que as imagens sejam operadas por uma fabricação artificial, gerando fragmentos seriais de felicidade; a TV consiste num motor das novas artes tecnológicas que tornam possíveis as "ilusões necessárias", respondendo aos desejos dos indivíduos no século XXI. Como os jovens heróis e deuses da mitologia antiga, os astros e estrelas da série "*Malhação*" servem como receptáculo para as projeções e identificações que animam o imaginário coletivo da juventude.

Nos episódios de "*Ciranda Cirandinha*" (nos anos 70), assistimos a projeção de um mundo marcado pelo espírito de rebeldia e animado por novas tendências comunitárias; em "*Armação Ilimitada*" (anos 80) e em "*Malhação*" (no séc. XXI) inscreve-se o simulacro de uma sociedade, em que os indivíduos assumem traços mais conformistas e individualizantes. Mas apesar das tendências reativas, podemos ali detectar elementos de uma ética-estética em sintonia com o espírito comum, afinal, os jovens se agregam, criando laços comunitários, a partir de afinidades comuns; seja pelo viés da música, da moda ou dos esportes, realizam modos inéditos de socialização. "*Malhação*", particularmente, herda e atualiza os traços egóicos e excludentes que se configuram em "*Armação Ilimitada*", mas paradoxalmente, também renova e intensifica os laços de sociabilidade da geração anterior. As tribos dos atletas e amantes dos esportes radicais, os estudantes, modelos, naturistas e internautas, flagrados pelas lentes de "*Malhação*", representam faixas de consumidores potenciais nas redes midático-publicitárias e mercadológicas; mas, sobretudo, consistem em seres orgânicos numa rede comunicante e interativa, que se unem por afinidades eletivas e agregadoras; "*Malhação*" exibe um aspecto das tribos urbanas, em que os indivíduos são norteados pelos novos hábitos, emergentes na sociedade pós-industrial.

Como uma narrativa típica do século XXI, a maior parte das cenas de "*Malhação*" se desenrola em ambientes de natureza nômade, onde os encontros de fazem furtivos. Em meio aos fluxos da sociedade industrial, os efeitos da velocidade atuam também sobre as ligações afetivas; neste sentido é importante perceber a sintaxe das jovens gerações, para quem as

pessoas habitualmente não se casam, mas "ficam", provisoriamente, com seus parceiros; esta experiência, de maneira discreta, é colocada na trama do seriado "*Malhação*", caracterizando o espírito livre, mas, sobretudo, efêmero das relações afetivas. Por meio de imagens, sons e textos, a série apresenta elementos pertinentes para um enfoque da cultura estruturada pelos signos em rotação. Um desafio que se impõe aos intérpretes da nova diversidade cultural é apreender o sentido dos eventos, em sua viva circulação, em que a experiência de transcendência se esgota no próprio ato de sua realização.

As academias de ginástica simuladas na série "*Malhação*", à primeira vista, parecem templos da futilidade e o seu culto, repleto de clichês, mas a rigor se apresentam como resgate dos arquétipos que regem o imaginário coletivo, desde os ginásios da antiguidade. De maneira análoga, os recentes centros comerciais atualizam o espaço de troca dos bens materiais e simbólicos tradicionais, como nos mercados e feiras do passado. Hermes (ou Mercúrio, em sua acepção romana), deus do comércio e da comunicação, regente do sistema de trocas e partilhas na mitologia greco-latina, reaparece aqui reunindo os seus clientes, usuários e cidadãos. Por sua vez, nos aeroportos, o fluxo dos indivíduos implica também em fluxo de informações, transmissão e compartilhamento de experiências que, mesmo de forma nômade e transitória traduzem o sentido das experiências culturais em curso. Estes exemplos empíricos solicitam um enfoque de uma antropologia urbana e carregam consigo traços pertinentes para os estudos de comunicação e cultura. No primeiro caso mostram novos estilos de interação social e no segundo, atestam os modos atuais de transmissão e partilha das experiências comunicantes.

Um dos elementos problematizadores no domínio das Ciências da Informação, o conceito de "feed back" (ou retroalimentação) tem sido perseguido como uma estratégia eficaz no tratamento dos processos midiáticos; enquanto isso, as tentativas de mostrar como os receptores (leitores, telespectadores) respondem mecanicamente aos apelos do emissor, do produtor e do meio, têm-se mostrado inócuas (11). Todavia, a expansão da telemática, efetivamente, virou do avesso o paradigma clássico da comunicação; a interatividade proporcionada pela Internet, de certo modo, atualizou a utopia dos comunicadores desde a era dos meios analógicos; virtualmente, foram suprimidas as fronteiras entre o emissor e o receptor, o meio e o telespectador; o usuário pós-moderno não só decide como organizar a sua programação, mas pode, efetivamente, tornar-se um autor ou editor de textos.

O programa "*Malhação*", oportunamente, explora a interatividade propiciada pela Internet, conseguindo expressar o fascínio da "geração arrob@" pelas novas tecnologias de comunicação. Este artifício permite entrever a inserção de uma nova tribo no território da ficção

seriada, assomando-se às tribos dos artistas, manequins e ginasta; os internautas introduziram ingredientes de surpresa na nova fase da "*Malhação*" interativa. A propósito citamos o caso que, por descuido dos operadores da Rede Globo, tornou-se emblemático para as chances de penetração, no domínio das redes; um espectador mais ousado, numa atitude contracultural pós-moderna ou ciberpunk, conseguiu intervir em tempo real no programa "*Malhação*", fazendo o seu protesto cibernético com a seguinte mensagem eletrônica: "Roberto Marinho é traficante". Apesar da deselegância do internauta, no tom desrespeitoso ao presidente das organizações Globo, trata-se de uma estratégia possível de intervenção, que desmonta o estilo de "comunicação vertical" da televisão comercial.

Os produtos da mídia abrangem uma grande diversidade de significações, mas enfrentam, sobretudo, o desafio de mostrar as novas experiências culturais dos jovens na vida cotidiana. Como "*Ciranda Cirandinha*" e "*Armação Ilimitada*", a ficção seriada "*Malhação*", tanto pelos seus discursos manifestos quanto pelo "não-dito" e pelo "não visto", contém elementos que apontam para as formas atuais de *exclusão* e *sociabilidade*, para os modos de *identidade* e *alteridade* das novas gerações.

Impõe-se atualmente uma estética dominante que impera sobre os domínios da afetividade, sobre a concepção do belo e sobre a faculdade de julgar. Tudo isto implica na prescrição de um modelo de existência, das regras no jogo de aparência, num certo sentido moralista de "*como se deve ser*"; restaria saber como os sujeitos reagem à fabricação das aparências de perfeição pelos audioviduais; cumpre também discutir como os atores sociais se comportam face à estética apolínea de "*Malhação*", quando os seus perfis são excluídos dos códigos estéticos impostos pela televisão, assim como do estilo de vida privilegiado pelas tecnologias da vaidade. Considerando o empenho da TV em realizar um trabalho ficcional de cunho realista, caberia examinar como a simulação dos tempos de trabalho e de lazer, em "*Malhação*", apresenta uma versão mais fiel ou desfigurada do cotidiano da juventude.

A sociedade contemporânea se estrutura a partir de uma ética orientada pelos princípios *neo*liberais, no campo da economia política e individualista, no campo das práticas sociais; nesta configuração socioeconômica, política e cultural, caberia examinar se o ambiente idealizado na série reforça ou abole as barreiras que existem na "vida real".

Neste contexto apolíneo, a expressão radical dos "*outsiders*", representada pelos agentes culturais *alternativos*, aparece como ameaça, numa ambiência que se tornou mais asséptica e conformista. Os revezes dos anos 60/70 engendraram, nos anos 80/90, um estilo de comportamento mais cooptado ou mais conformista. Mas, o espírito dionisíaco, como impulso

incontrolável da natureza humana, tende desordenar a sistematização fabricada. A sociedade busca gerir eficazmente a vida cotidiana norteada pelos parâmetros tecnoburocráticos, neoliberais ou mercadológicos; mas em resposta às formas de exclusão, anomia e desagregação, os inconscientes protestam e as pulsões selvagens do social vêm à tona sob a forma da ira, do ódio e da violência urbana. O Brasil que, historicamente, tem se caracterizado pelos abismos socioeconômicos, vivencia no fim de milênio a agressividade dos cidadãos, que reclamam o seu lugar na divisão social do trabalho, lutam pelos seus direitos básicos e, sobretudo, exigem sua inserção no circuito hedonista do consumo; a falta disso tudo resulta num clima irado de guerra civil, algo bem longe do ambiente edulcorado da narrativa de "*Malhação*".

Num contexto em que os discursos e as práticas sociais se prestam à dispersão, diluindo-se no liquidificador global, alguns autores enxergam uma certa positividade no ódio, na medida em que desperta os indivíduos da letargia e do inconformismo, provocando agenciamentos históricos reais. Em registros conceituais diferentes, isto transparece nos discursos de teóricos da comunicação e sociedade, como Edgar Morin, Baudrillard, Lucien Sfez e Paul Virilio (12).

Sob o ponto de vista antropológico, a ira atual das tribos urbanas, consiste num fenômeno que pode ser compreendido à luz das intuições mitológicas, como uma resposta do Dionísio enfurecido, que retorna à atualidade enfrentando as guerras do "fim do mundo", desestabilizando a simulação de paz e harmonia forjada pelo espírito civilizatório (13). Isto poderia servir de metáfora para entendermos a anomia e desagregação de um período histórico que mostra sinais de evolução, podendo assegurar conforto e segurança, mas que precisa pagar um preço pela exploração da natureza e do trabalho dos homens.

Por um prisma informático-comunicacional, o enfoque da ficção seriada televisiva, precisa ser contextualizado nos espaços e tempos da nova sociedade da informação. O Brasil experimenta, simultaneamente, diversos tempos históricos, abrangendo dimensões modernizadas (no plano científico, tecnológico e cultural) e ao mesmo tempo, arcaicas (no plano da economia política e da participação social). O equilíbrio entre as disparidades socioeconômicas, políticas e culturais, perpassa também por uma tomada de consciência da nova realidade sociotécnica, que pode assegurar uma intervenção, crítica e transformação do real histórico, pelo viés dos sistemas simbólicos, incluindo aí a televisão e a Internet. O agenciamento ousado dos usuários, penetrando na intimidade dos espaços informacionais da Rede Globo, pelas brechas cibernéticas, pode parecer um episódio isolado e inconseqüente, mas relembra o potencial rebelde das novíssimas gerações, que buscam impor um novo direcionamento na ordem dos discursos da rede comunicacional.

5. Conclusão

Sondando os totens e tabus da pós-modernidade, propomos uma leitura das formas como os sujeitos experimentam as sensações de êxtase na chamada "idade mídia". Absorvendo as sugestões do físico, poeta e filósofo da natureza, Gaston Bachelard, buscamos um "conhecimento aproximado" do cotidiano dos indivíduos, observando como gozam as experiências propiciadas pelos ditos "paraísos artificiais", como escreve Baudelaire (14). O álcool, o lexotan, o cigarro e a televisão funcionam em nossa época, como espécies de drogas liberadas que estimulam a sensação de distanciamento e de êxtase; fazem parte das "ilusões necessárias" autorizadas pelas regras do jogo social.

Partimos de um ponto de vista que não pretende moralizar os costumes, mas antes de tudo, demarcamos um lugar de fala e argumentação, atento à forma das liberdades individuais e ao cuidado de si no uso dos prazeres.

Sustentamos uma argumentação apoiada em textos advindos da filosofia, antropologia, sociologia, crítica literária e ciências da comunicação, colocando em debate as experiências de êxtase dos indivíduos e dos grupos nos espaços e tempos cotidianos; deste modo, abordamos o uso das drogas e outros traços contraculturais experimentados pelos atores sociais no presente tempo histórico. Assim, recorremos ao filósofo Walter Benjamin, cujo ensaio "*Haxixe em Marselha*" (1932), descreve a intensificação das percepções durante as experiências com os alucinógenos e filosoficamente, narra as suas sensações como um tipo de arrebatamento que lhe permite uma *outra* contemplação do mundo (15). O que está em jogo no ensaio de Benjamin é justamente um tipo de transcendência causada pelo consumo do haxixe, que leva o sujeito da experiência a libertar-se da rotina mecanizada do modo de produção capitalista. Assim, ao invés do ritual prometêico vivenciado pelos indivíduos imersos nas mitologias da sociedade de consumo, Benjamin relata a odisséia dionisíaca propiciada pelos alucinógenos, que de certo modo, resgata um tipo de experiência mística realizada nos rituais religiosos de culturas remotas. Encontramos em "*Os Paraísos Artificiais*", de Baudelaire, a descrição literária das experiências realizadas com as drogas, pelos poetas, intelectuais e cronistas do século XIX. Naquele tempo, as drogas ainda não haviam sido catalogadas no repertório das substâncias malditas, nem interditadas pela legislação vigente e tampouco discriminadas socialmente sob o estigma da marginalidade e do banditismo, como hoje, na época das máfias dos narcodólares. Baudelaire descreve um tipo de experiência que traduz a visão e sensibilidade dos artistas de vanguarda, a imaginação criativa do mundo a partir de critérios impressionistas. As drogas aparecem nos

textos de Baudelaire com estilo e possuem uma significação que remete ao êxtase do artesão, do gênio, do criador, daquele que se distingue do homem comum congelado pelas regras da sociedade mecanizada.

A fina ironia do autor de "*As Flores do Mal*" (1861) tem uma função estética, poética, catártica, e evidentemente, deve ser lida no âmbito das condições sociais, históricas, estéticas e culturais que a tornaram possível. Entretanto, em nossa abstração sobre o êxtase na sociedade pós-moderna, a lírica de Baudelaire pode inspirar uma compreensão livre dos preconceitos e orientada por uma razão sensível que percebe o uso da maconha, da televisão ou da Internet como elementos constituintes de uma "antropologia do cotidiano", para além do bem e do mal dos "paraísos artificiais".

No campo da sociologia, ou a rigor das ciências humanas, encontramos nos livros de Michel Maffesoli, particularmente, "*A Sombra de Dionísio*" (1984) e "*No Fundo das Aparências*" (1990) e "*Vagabundagens Iniciáticas*" (1999), algumas alavancas metodológicas que nos permitem mostrar como a sociedade, em suas diversas configurações históricas, não podem prescindir da utilização dos artifícios que abrem as portas da percepção para os aspectos da realidade que, à primeira vista, parecem estranhos, mas fazem parte do regime noturno da experiência vivencial. Maffesoli mostra como o uso das drogas e, aliás, de outros recursos que permitem os indivíduos se libertarem da rotina repetitiva, gerada pelo trabalho dos dias, faz parte de um tipo de experiência que é também de ordem místico-religiosa e que gera a atração social, agregando sensibilidades diferentes.

Remontando ao mito de Dionísio, signo do entusiasmo, da dramaturgia trágica, da afirmação da vida, como mostra Nietzsche, em *"A origem da tragédia"*; relembramos a função do vinho no êxtase e temperança no cotidiano dos antigos. O deus Dionísio emana um sentido místico-religioso que agrega a grande alma coletiva, em comunhão com as forças da natureza. Para entender as imagens dionisíacas, na época das mídias, é preciso considerar a projeção dessas imagens no contexto acústico-visual das novas tecnologias. Isso inclui a irradiação da moda, da música pop e do rock, que arrebatam os espíritos jovens interligados pelos signos da cultura internacional popular de massa, que caracterizam as paisagens urbanas contemporâneas; os mega-concertos de música constituem a sua face mais visível e auditiva.

Isto abrange também as imagens da publicidade, do cinema e da televisão que expressam diariamente as pulsões selvagens como expressões do "vivo do sujeito". Todas essas imagens, sons e textos, que nos chegam hoje também por meio da Internet, portam uma significação dionisíaca que arrebata a alma atômica dos seres na passagem do milênio. Por um lado,

funcionam como um narcótico que torna tudo racionalmente incompreensível e, por outro lado, favorecem um tipo de experiência que desperta para a dimensão orgânica, trágica e entusiasmada do mundo vivido, reafirmando o gosto pela vida. Contudo, uma vez que o mito dionisíaco traduz as pulsões selvagens da cultura, no âmbito de uma civilização que se pretende apolínea ou prometêica, Dionísio não promete um mar de rosas. O rito de Dionísio, ontem como hoje, alerta para a dimensão fecunda e afirmativa da vida, sem esconder a sua dimensão de horror e de destruição. Deste modo, o mito traduz o eterno ciclo dos seres vivos, em sua permanente transformação, nos diferentes instantes da vida, da morte e do renascimento.

Partimos de um enfoque dos signos e mitos forjados pelas mídias apoiados numa antropologia que procura mostrar, descrever e apresentar as formas dos desejos e necessidades dos seres humanos, mas também a partir de um ponto de vista que se dispõe ao diálogo com o mundo sociocultural e o mundo cósmico, o que nos permite aceitar os termos de uma *"ecologia da comunicação"*. Ou seja, o progresso científico-tecnológico possibilitou um tipo de desenvolvimento cultural importante que tem fascinado os contemporâneos principalmente pela sensação de conforto e segurança que propiciam, mas por outro lado, a biodegradação do meio ambiente e do ecossistema global alertam para a necessidade de um tipo de consciência planetária que precisa extrapolar a dimensão do apenas antropológico, e isto, de modo bem pragmático, diz respeito também ao campo das ciências humanas. Encontramo-nos face uma nova ambiência, em que as mídias têm um papel fundamental, forjando as aparências de verdade do mundo; mas não podemos esquecer que por trás dos meios de informação existem sujeitos históricos reais, portando idiossincrasias e complexidades, e esses sujeitos dialogam com os seus destinatários e receptores, apesar dos condicionamentos técnicos, estéticos e ideológicos das máquinas de comunicar. Os seres humanos, no âmbito das telas e redes, utilizam-se também dos dispositivos industriais, eletrônicos e tecnológicos para dinamizar os processos comunicacionais, que por sua vez, refazem e reforçam os laços comunitários.

6. Notas Bibliográficas

(1) Sobre a contracultura ver ROSZAK, T. *A contracultura, Reflexão sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972; MARCUSE, H. *Eros e Civilização.* Rio: Zahar, 1981, 8a ed. Para um enfoque mais detido da versão brasileira da contracultura, consultar, FORACCHI, M. *A juventude na sociedade moderna*. Ed. Pioneira, 1972; HOLANDA, H.B. *Impressões de Viagem*. S.Paulo,

Brasiliense, 1980; MESSEDER PEREIRA, C.A. *O que é contracultura*. S. Paulo: Brasiliense, 1985. Sobre as tendências contraculturais nos anos 70, ler Luciano MARTINS, *"Geração AI-5"* in Cadernos de Opinião, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; ver, também o artigo replicante de FREYRE COSTA, J. "Narcisismo em tempos sombrios". In: FERNANDES, H.R. (Org.) *Tempo do Desejo*. S. Paulo: Brasiliense, 1989, p. 109-136. Vide também, VELOSO, C. *Verdade Tropical*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1998.

(2) FAVARETO, C. *Tropicália, Alegoria Alegria*. S. Paulo: Kairós, 1979.

(3) FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. Rio: Paz e Terra, 19[--].

(4) Gaston BACHELARD nos apresenta a "imaginação da intimidade" em toda a sua amplitude; as imagens da casa natal e da "casa onírica", a imagem do labirinto e das raízes aparecem-nos como iluminações para uma reflexão sobre o intimismo na estética da ficção televisiva brasileira. Cf. BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso.* Martins Fontes, 1948. Sobre uma leitura atualizada numa perspectiva da vida em comunidade, ver PAIVA, Rachel. *O espírito Comum, Comunidade, Mídia e Globalismo*. Vozes, 1998.

(5) Sobre o movimento punk, ler CAIAFA, J. *O movimento punk, a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

(6) Cf. CASTELLS, M. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. Vol.I *A Sociedade em Rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999; __ Vol. II *O Poder da Identidade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999; __Vol. III *Fim de Milênio,* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999; HOBSBAWN, E. *Era dos extremos, o Breve século XX*. S. Paulo: Cia das Letras, 1966; IANNI, O. *Teoria da Globalização* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992; __ *A sociedade global.* S. Paulo: Brasiliense, 1992.

(7) Ver a propósito, MUNIZ SODRÉ. *Máquina de Narciso.* Rio: Achiamé, 1984. Ver também LASCH, Christoph. *A cultura do narcisismo, A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983 (1979).

(8) Cf. MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*. Rio: Forense Universitária, 1987.

(9) Vide GOMES CORREIA, T. *Moda & POP Music, Transcendências do Consumo.* S. Paulo: Inmod Instituto da moda; CEM/Livros, 2000.

(10) Consultar GOMES, Eunice Simões, *Informação, Estética e Sociedade, Um Estudo da Ficção Seriada Malhação.* Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, agosto de 2000, sob nossa orientação.

(11) MATTELART, A. *História das Teorias da Comunicação.* Loyola, 1998.

(12) MORIN, Edgard. *Pour sortir du Xxème siècle*. Paris: Fernand Nathan, 1981; BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Campinas: Papirus, 1990; SFEZ, Lucien. *La Critique de la Communication.* Paris: Seuil, 1988; VIRÍLIO, P. *Velocidade e Política.* S.Paulo: Estação Liberdade, 1996.

(13) Cf. MAFFESOLI, M. *A Sombra de Dionísio*. Rio: Graal, 1984.

(14) Cf. BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels.* Paris: Le Livre de Poche, 1972 (1869).

(15) Ver igualmente, Walter BENJAMIN, *Haxixe*. S.Paulo: Brasiliense, 1985.