



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

O dorso de tigre no cotidiano da televisão: Um estudo de Comunicação, Estética e Sociabilidade¹

Prof. Dr. Cláudio Cardoso de Paiva
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: *Este texto consiste em examinar como a ficção seriada televisiva, através das imagens das telenovelas e minisséries des-constroem e re-constroem os conceitos e as formas do belo e do sensível na imagística dos audiovisuais. Partimos das noções do “dionisíaco” e do “apolíneo”, caras a estudiosos, estetas, sociólogos e filósofos, como Nietzsche e Maffesoli, entre outros, que prepararam o terreno para uma apreciação da estesia propiciada pelas mídias. Num certo sentido, seguimos as trilhas de uma sociologia ou antes uma antropologia da comunicação, voltada para a forma dos afetos, da sensibilidade e sociabilidade que orientam os atores sociais na chamada “era da comunicação”.*

¹ Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Introdução

Em verdade, os tons de harmonia e tranquilidade da paisagem apolínea cultivada desde a Grécia antiga, atualizados no cinema de Hollywood e -cá entre nós- nas telenovelas e minisséries da Rede Globo, genericamente, seduzem pela sua promessa de eternidade num paraíso distante, a salvo dos conflitos e traumas. A máscara de Apolo (deus do amor e da beleza) conquista pela sua aparência de perfeição e integridade; o apolíneo, em sua frieza e distanciamento, atrai pela sua inacessibilidade. É fácil amar as estrelas do cinema e da televisão: como os mortos, elas não se queixam, não incomodam, não têm a chance de reclamar. Os ângulos de simetria, equilíbrio e serenidade da fisionomia apolínea têm assim um efeito hipnótico sobre o sujeito da contemplação. O apolíneo, como diria Walter Benjamin, se garante pelo seu “valor de exposição”, pela “aura” romântica que irradia (1). Esta orientação estética dos afetos pelas formas sublimes e apaziguadas do alto celestial, inspira-se no panteão das divindades superiores do Olimpo. Na antiguidade, os olímpianos eram reconfortantes, mas colocavam o humano sob permanente estado de vigilância e submissão, enfim, consistiam numa forma de consciência místico-religiosa e política que favorecia a legitimidade dos deuses, como projeto dos Eupátridas (senhores do mundo antigo). Enquanto isso, a parte de baixo, a dimensão terrena, orgânica, social e agrícola era regida por outras divindades, orientadas afetivamente e esteticamente, em proximidade com as forças da natureza, em seu ciclo de ordem e desordem. Os antigos prestavam homenagens às divindades ctonianas, para apaziguar os fenômenos naturais, pois viviam à mercê das secas, tempestades, incêndios e terremotos; eles agiam, como hoje, no Brasil, onde se reza para os santos e orixás fazerem chover, proteger as colheitas e arranjar os casamentos. A terra, a fertilidade, os ritos de fecundação e reprodução eram instâncias supremas nos cultos antigos e isto para eles incluíam os sacrifícios, o que choca a sensibilidade do homem dito “civilizado”. De fato, a “estranheza” dos cultos às divindades, como Demeter, a Deusa Terra, Perséfone, Osíris, Shiva ou Dionísio, deuses da vida e da morte, são incompreensíveis para os homens orientados por uma educação estética de cunho mais apolíneo e repressivo. Após o processo civilizatório, os cultos antigos tendem a parecer bizarros e grotescos, gerando muitas vezes a repulsa dos ocidentais. A canção popular diz com razão que “narciso acha feio o que não é espelho”; no culto de Apolo acontece basicamente a mesma coisa, pois o apolíneo, como o platônico, emana uma aura de elevação para o sublime, ou seja, consiste sempre numa forma de “idealização”. Conseqüentemente, isto implica numa aceitação e conformação diante das imagens em sua forma definitiva, face às figuras do Destino; o apolíneo, assim, favorece uma atitude domesticada e passiva diante do mundo. Mas quanto a isso, é preciso não se equivocar; não se pode moralizar, afirmando, por exemplo, que a idealização platônica, mais intimista e orientada pela visão, reduziria a consciência estética, nem que a orientação no mundo pela evidência das imagens nos tornaria mais alienados. O apolíneo tem uma função bem específica no culto da beleza e do amor, tanto no mundo antigo quanto no mundo contemporâneo; é envolvente e fascina o espírito pela sua aparência de plenitude.

O fato é que ele atende a um apelo de ordem fortemente narcísica e intimista, seu gênio extremamente contido, hermético e racional, em última instância, desconhece e recusa o Outro, que lhe parece estranho e ameaçador; portanto, Apolo favorece as experiências cruéis da discriminação, exclusão e a segregação. Em termos de Estética,



caberia aqui situar que o apolíneo estaria mais próximo de uma “teoria do belo”, enquanto que o dionisíaco estaria mais próximo de uma “teoria do sensível”.

Em nosso enfoque apreciamos o dionisíaco como expressão do gregário, orgânico, vitalista e extrovertido. À luz de uma “psicologia das profundezas”, Jung permite-nos enxergar como a “introversão” e a “extroversão” são instâncias psicológicas, estéticas e existenciais que conseqüentemente, implicam em posturas mais ativas ou sublimadas diante da vida; elas podem mudar de lugar e se revezar, mas podem aparecer juntas. Encontramos essa “coincidência dos opostos”, por exemplo, numa leitura da vida social pelo viés dos programas de televisão e pelas telenovelas (2).

Entretanto, perseguindo os modos de agregação e sociabilidade, recuperamos o extrovertido Dionísio e seus seguidores, para observar as diferentes formas de tribalização e organização social, em torno de múltiplas significações: a vida, a morte, a sexualidade, a reprodução, o renascimento, as ocultações e revelações sagradas e profanas, tudo isso participa do culto a Dionísio. Como a mídia eletrônica mexe também com essa pluralidade, o dionisíaco nos aparece como uma metáfora que faz a mediação em meio à diversidade de sentidos, apreendendo a forma e sentido do cotidiano fabricado pela mídia eletrônica. Em sua vibrante pluralidade, a televisão cria um tipo de ilusionismo ótico, que exhibe os traços ligeiros da diversidade cultural brasileira; o seu efeito é similar à visão trêmula das listas no dorso de um tigre em velocidade; aí reside a sua força persuasiva e mitológica. O desafio que se coloca no enfoque das telenovelas e minisséries, em meio a essa “diversidade” é perceber como as suas imagens influem sobre os indivíduos na percepção de si, do outro e do mundo à sua volta.

Ao longo da história da arte, encontramos uma alternância no regime dos estilos prevalentes no julgamento estético. Nem sempre houve um estilo hegemônico como norma para a apreciação do bom, do belo e do justo. O gótico, o renascentista, o barroco, o romântico, o realista, etc. geralmente aparecem nas revistas de arte e nos manuais acadêmicos como escolas ou estilos que classificam e cristalizam os diferentes períodos da história da cultura; em verdade, esses estilos, como expressões dos regimes de sensibilidade e afetividade que nortearam - em determinadas épocas - a faculdade de julgar, estão sempre em estado de interpenetração. Estudiosos e estetas como Wolfflin, Gombrich, Hauser, Tapié, Dor's, entre outros, mostraram em que medida o caos e a paz do homem e da natureza têm se revelado nas expressões artísticas, ora regido por um princípio estético dominante, ora por uma consciência estética que acolhe o entrecruzamento de estilos (3).

Buscando a origem da estética dionisíaca, numa arqueologia das imagens, encontramos a Vênus de Willendorf, pequena estátua da Idade da Pedra, descoberta na Áustria, contendo certamente a forma plástica mais antiga para representar o culto primitivo da Deusa Terra, conforme nos conta Camile Paglia (4). A vênus não é uma escultura esguia e bela, no sentido empregado pelos modernos; é diferente, por exemplo, da beleza das mulheres nuas nas vinhetas desenhadas hoje, por Hans Donner. Nos primórdios da humanidade, a silhueta esbelta ainda não era estabelecida como um critério rigoroso para o julgamento estético; além do que, o olhar, naquele momento, não era soberano entre os outros sentidos. A Vênus de Willendorf representa a “Grande Mãe”, esta forma de mitologia cultivada pelos ancestrais, contendo os símbolos da terra, da fartura e da fertilidade e com seus rituais estranhos ao homem branco ocidental, exprime as pulsões vitais da natureza, que pode ser saudável ou letal, mas nem sempre é



agradável aos olhos. A imagem simbólica da “Grande Mãe”, análoga à simbologia expressa no mito de Dionísio, cujo culto representa também a fecundidade e a exuberância da natureza, revela a forma da efervescência comunitária, mítico-religiosa, de erotismo e procriação partilhada pelos antigos. A natureza em seus aspectos de beleza e feiúra, de escassez e exuberância, ocupa lugar central nessa experiência estética e religiosa da antiguidade, inspirada nos cinco sentidos. Quando os homens se tornaram sedentários e construíram as cidades, o Olhar se estabeleceu como um sentido privilegiado. As formas estéticas passaram a se orientar em torno do gigantismo, como expressão da “vontade de potência”; este é um dos legados do dito mundo culto e civilizado. Assim se expandiu a concepção de beleza estética privilegiada nas culturas ocidentais. O Egito, a Grécia e Roma cultivaram ao extremo esta concepção estética, mas as “máquinas de visão” do cinema e da televisão as reproduziram e as aprimoraram intensificando os seus efeitos, estabelecendo uma ética-estética e um estilo de vida em que o conceito de visibilidade atua como um critério de verdade.

Num primeiro olhar, percebemos então que as ficções do cinema de Hollywood e da telenovela brasileira se sustentam, principalmente, pelo culto da beleza apolínea; não podemos esquecer, como nos leva a entender Edgar Morin, que os astros e estrelas da televisão são atualizações dos deuses e heróis, dos olímpianos, da Grécia Antiga (5).

Entretanto, a projeção das imagens de ficção não se produz sem a tensão permanente entre o apolíneo e o dionisíaco. Apolo sozinho não tem como responder aos apelos da Natureza formada na conjunção do caos e da ordem. Portanto, entra em cena Dionísio, como vetor de uma consciência trágica do mundo encarnando a parte vigorosa e a parte mortífera do ciclo da natureza, abrangendo as figuras de Eros (o sexo) e de Thanatos (a morte), cuja imbricação, desde a origem dos tempos persegue o imaginário coletivo.

Neste sentido, nas culturas pré-homéricas (antes da “Íliada” e da “Odisséia”), nos primórdios da civilização, nas festas “sacrossantas” dos camponeses em louvor aos deuses da natureza, encontramos esta experiência que comemora o eterno ciclo da vida em sua junção e disjunção, vida, morte e renascimento. Isto persiste hoje, nos cortejos das festas juninas, carnavalescas, que se repetem assiduamente todos os anos, e reaparece, sob novas modulações, na atualidade das artes audiovisuais e tecnológicas. Assim, temos um renascimento da consciência trágica, em que os indivíduos e tribos, face à condição de finitude, ao invés da tristeza e do ressentimento, comemoram com júbilo, a existência, sempre animados pela idéia de um novo recomeço. Assim, também se cumprem os ritos sazonais (em culto às estações do ano), as comemorações dos aniversários, as festas de fim de ano, o fim da quaresma e a orgia do carnaval, rememorando o “mito do eterno retorno”, anunciando a consciência da finitude e de um novo renascimento. A consciência do trágico (remontada dos pré-socráticos por Nietzsche), resgata assim, o “mito do eterno retorno”, que persiste com um arquétipo que se revigora permanentemente, conferindo sempre um sentido de afirmação da vida nas comunidades mais distintas (6).

A sensibilidade trágica alerta para a consciência do caos no mundo cósmico e social, e permite uma contemplação ativa do “mundo visível” produzido pelas tecnologias da imagem. Esse “mundo visível” no cinema e na televisão é povoado por símbolos, cuja presença já se fazia importante no imaginário dos nossos ancestrais, mas que reencontra o seu sentido, em outras angulações, por exemplo, na cultura pop da televisão.



As mitologias contemporâneas, nas aparições dos códigos da publicidade, da moda, dos videoclipes e telenovelas são estruturadas pelos arquétipos que organizam o imaginário universal desde os primórdios. O “inconsciente coletivo”, que concede forma e sentido aos sonhos, atua ativamente também no “mundo diurno das imagens”, apontando para as diferenças e alteridades como uma forma de amadurecimento das experiências da cognição, da percepção estética e da educação. Como mostra Heloísa Buarque de Almeida, estudando a telenovela e a formação dos hábitos de consumo, em suas interfaces com as construções de gênero, “as novelas funcionam como uma espécie de educação dos sentimentos na sociedade de consumo” (7).

Visualizamos a ficção seriada, como algo que transcende a sua mera condição funcional e lucrativa, e situamo-la no contexto de uma economia de trocas favorável às experiências afetivas, cognitivas e comunicacionais. Hoje, diante de tantos estudos de envergadura sobre a teledramaturgia, já podemos distinguir como o telespectador se situa num campo entrecortado por diferentes significações culturais, como se orienta em suas escolhas, definindo um território de autonomia e subjetividade; apostamos na idéia de que a metáfora do telespectador como um “cidadão virtual” pode ser conseqüências positivas.

É verdade que há telenovelas que diluem as tensões e conflitos sociais, através da difusão de imagens edulcoradas, promovendo um escapismo infantil dos telespectadores. Mas, em contrapartida, em diversas telenovelas e minisséries, percebemos que a ficção seriada tem um certo sentido de “politização do cotidiano”, situando as subjetividades no exercício de um gozo das experiências que se reconhecem nos laços e tramas ficcionais. É de bom augúrio perceber que o sentido do imaginário ficcional não se esgota sob a forma de uma experiência negativa; mas que, muito pelo contrário, pode gerar formas de uma consciência estética amadurecida e com a percepção aguçada para decifrar e compreender os paradoxos e contradições da realidade histórica. Isto é possível de se apreender, por exemplo, revisitando produtos da teledramaturgia como “*Morte e Vida de Severina*”, “*Grande Sertão, Veredas*” ou “*Lampião e Maria Bonita*”. Aqui, encontramos uma simbiose fecunda entre as narrativas históricas e as narrativas ficcionais; por meio de recursos lúdicos e intelectuais, críticos e criativos, tecnológicos e estéticos se exibem tanto os termos de atração quanto de desagregação social, mas, sobretudo, abre-se aqui um campo propício para a arborescência das identificações coletivas.

Todavia, verificamos nos desdobramento das camadas mais profundas da ficção, que os seus aspectos instigantes não consistem apenas em exhibir as formas de reconhecimento dos indivíduos, que se vêm na espessura do espelho mágico da televisão ou que ali canalizam as expressões dos seus desejos e representações. A televisão atua permanentemente, despertando reminiscências e descomprimindo as imagens recalçadas, por meio de uma “regressão afirmativa” (num sentido mediúnico ou psicanalítico), que gera formas de catarse dos telespectadores. Muitas telenovelas atuam como “revelações” mostrando como se fazem e se desfazem as armadilhas instaladas nas tramas sociais, culturais e políticas do cotidiano, e através da carnavalização e do humor - estrategicamente - criam formas de transcendência do trágico existencial - gerando uma postura afirmativa diante da vida em sociedade. Isto se mostra, por exemplo, na epifania das imagens de “*O auto da compadecida*”, “*A Invenção do Brasil*”, “*O Clone*” e “*O quinto dos infernos*”, em que o regional, o nacional, o multicultural e o histórico são revisitados pela teledramaturgia, gerando



novas leituras e interpretações do Brasil, em que as diferentes modulações do real e do ficcional interagem como uma arte de celebração da vida cotidiana.

Quase toda a história das imagens geradas pelas mídias (incluindo aqui, a fotografia, o cinema, a televisão e o computador) repousa sobre uma base estética apolínea. Os audiovisuais, particularmente, quase sempre estimularam uma experiência estética harmônica e conclusiva, que privilegia o olhar dentre os outros sentidos. Esta experiência amadureceu na cultura egípcia, em detrimento da complexidade das culturas primitivas, ctonianas, em culto à “Deusa Terra” e à “Grande Mãe Natureza”. Na Grécia, a experiência estética norteadada pela visão, dirigindo-se para o alto, tomou a sua forma apolínea mais completa e, na Roma Antiga, atingiu as dimensões do exagero; no renascimento fulgurou solene como signo de uma “modelização da existência”, sepultando seres e culturas regidas por princípio mitológicos que lhe pareceriam bárbaros.

Em nossos dias, através do cinema, da televisão e das novas tecnologias das imagens, a estética apolínea apresenta a sua forma mais refinada e difundida; assim, a performance da mídia eletrônica se inscreve a partir de uma base estética apolínea, mas surpreendentemente, é perturbada pela forças dionisíacas que advêm do inconsciente da cultura, como mostra Camille Paglia. As técnicas de reprodução dos audiovisuais se originam num contexto regido pelo princípio de uma “ideologia prometêica” ou de uma “racionalidade instrumental” (como dizia Adorno), que se legitima pela moderna mitologia do progresso científico e tecnológico; todavia, as narrativas de ficção produzidas pela mídia eletrônica são, sobretudo, vetores de representações do mundo em que a imaginação criadora se faz presente, resgatando a parte agressiva e selvagem da cultura. Desta maneira, a “razão instrumental” cede terreno a “razão sensível”, criando o cenário propício para a aparição do deus Dionísio, que implica numa visão hedonista e comunitária do mundo social, e que ao mesmo tempo, está empenhado no cumprimento das experiências místico-religiosas, afetivas, sensuais, eróticas, ecológicas, enfim, agregadoras do mundo cósmico.

A história das imagens da mídia é herdeira, por um lado, da filosofia socrático-platônica, ou seja, é produto de uma experiência que se orienta pela visão sublimada da realidade, e de uma lógica aristotélica que aprecia a representação como “mimese” (ou imitação) da natureza. Neste sentido, a mídia tende a liberar uma produção de sentido realizada sob a hegemonia do “regime diurno das imagens”, um regime solar que reprime e eufemiza a sua contrapartida, ou seja, “o regime noturno das imagens”, conforme sugere Gilbert Durand. Mas por outro lado, concomitantemente à expressão apolínea, platônica ou prometêica da realidade, a história das imagens da mídia contém também a sua dimensão dionisíaca, que se revela na aparição dos “fenômenos extremos”, como escreve Baudrillard (8). Então é preciso suspeitar das culturas ditas civilizadas que suprimem os aspectos da “impureza”, segundo a concepção de Scarpetta (9); relembremos que uma cultura sem “impurezas”, sem anticorpos tende a se aniquilar. Existe algo de profundamente solene nos rituais dionisíacos que incluem a “parte maldita” da cultura e da sociedade, como quer Bataille (10). Enfim, as imagens dionisíacas (figuras místico-religiosas, sensuais, da morte, do vitalismo e do renascimento), no contexto geral da mídia, insurgem na ficção graças à licença da linguagem mitopoética. Há momentos decisivos em que o “regime noturno” dissolve a supremacia do “diurno” e realiza a sua ruidosa transformação: Dionísio irrompe, então, no contexto das imagens da televisão, lembrando o sentido da vida, em suas



dimensões simultâneas, de leveza e de gravidade. O princípio dionisíaco “representa” e “repete” os sentidos da experiência humana perante as determinações da natureza e da cultura. Colocando em cena o orgânico, o biológico, o vivo do sujeito, frente às ameaças externas, aos riscos do desmembramento, da morte e da finitude, a arte da televisão cria as condições para a fruição do gozo estético e da transcendência no próprio ato efêmero, transitório e descartável das novelas. Mas é preciso reafirmar que a epifania das imagens dionisíacas não ocorre sem choque junto à recepção. As mídias, funcionando como antenas dos desejos e representações dos indivíduos e grupos, atuam aqui como um vetor dos processos de mediação. Reafirmamos que a teledramaturgia tem um papel importante como a tragédia, para os antigos, e hoje, como ontem, esta não é uma empresa que se realiza sem dificuldades. Os efeitos de fragmentação, velocidade e repetição que caracterizam a dimensão de “histeria” dos atuais meios de comunicação, constituem uma “camada reativa”, um obstáculo que impede uma experiência mais vibrante e participativa do espectador; entretanto, esta camada é sacudida permanentemente pela parte orgânica, viva e desejante do coletivo, que invade conseqüentemente o espaço sensível das artes do vídeo. Isto explica, em parte, a difusão do “novo” estilo popularesco da televisão, o que aparece diferentemente como expressões do grotesco, do escatológico e do dionisíaco.

A revanche de Dionísio no campo apolíneo da televisão

A ficção não se constrói apenas segundo as condições técnicas e ideológicas, é antes orientada pelos arquétipos e símbolos que estruturam, atualizam e dinamizam o imaginário social. Apesar de todas as técnicas e ideologias que predeterminam o funcionamento das redes midiáticas, tentando colocar em evidência uma “construção social da realidade” de maneira harmônica e ordenada, as imagens dionisíacas, as pulsões *daimônicas*, a impureza, enfim, a parte imprevista, sob o regime noturno das imagens, irrigam e revitalizam os audiovisuais. Isto, para o pior e para o melhor - potencialmente - antecipa as novas modulações de uma “*poética do espaço*”, parafraseando Bachelard (11), que agrega a dimensão agressiva e selvagem da cultura. O espetáculo dos crimes, a face do tempo e a sua crueldade sobre os corpos, a marca da finitude nos seres vivos, a aparição das doenças, dos famintos e deserdados da terra, enfim, todas as imagens graves presentes nas representações modernas, antes da expansão da mídia, doravante fazem parte do repertório visível das imagens e cenas cotidianas. Temos assim, um deslocamento afetivo, sentimental e estético do ressentimento à afirmação, do recalque à liberação. Sem medo, sem culpa e sem pecado, as aparições da graça, do sublime e do maravilhoso, que a rigor, pertencem ao reino de Apolo, se transformam de modo maduro e revitalizado, no calor da estética dionisíaca. Assistimos uma passagem em que o alto celestial (dos cultos solares), desce ao baixo material (dos cultos da natureza) fazendo com que as imagens assumam uma dimensão mais humana, terrena e diríamos, até mais comunitária; isto se mostra com todo o seu esplendor na explosão da carne nas festas pagãs, elementos sintomaticamente presentes na teledramaturgia brasileira - não podemos esquecer que o carnavalesco é uma marca característica das ficções televisivas, que têm um poder altíssimo de subversão dos valores.



O desafio que se impõe para uma apreciação estética do cultural brasileiro por intermédio das ficções televisivas, ou seja, observando a ética-estética produzida pelos audiovisuais e consumida pelos telespectadores, é decifrar o sentido dos novos usos e mediações face aos diferentes estilos de narrativas propostos pelas imagens midiáticas. Num contexto tão disperso e fragmentado, convém distinguir e selecionar as formas da grande arte e as formas estéticas equivocadas. É difícil escapar dos critérios de subjetividade; entretanto após mais de três décadas de ficção seriada, uma literatura especializada, crítica e compreensiva já tem sistematizado estudos rigorosos e o mercado internacional da ficção tem atestado múltiplas formas de reconhecimento desse gênero televisivo (12).

Convém distinguir as expressões de uma *comunicação do grotesco*, como emprega o estudioso Muniz Sodré, numa acepção que observa as imagens da televisão em seu formato espetacular e sensacionalista, que depreciam as deformidades físicas e as formas irregulares da cultura contra um fundo harmônico, apolíneo e supostamente equilibrado (13); percebemos que o culto do grotesco se sustenta sobre uma “lógica do pior”, em que os indivíduos vêem as desgraças e as dores do outro como algo que ameniza a sua própria infelicidade.

Num outro registro, encontramos uma “*filosofia do escatológico*”, que se projeta com evidência nos programas e canais de televisão dos evangélicos, orientados pela polarização entre a origem e a finalidade da existência terrestre; a interpretação desse fenômeno estético e religioso pode ser útil para se entender a conjugação entre o idealismo (movido pela vontade de ascensão espiritual) e o materialismo (expresso na negociação mercadológica e lucrativa das imagens da fé). Percebemos nessa “filosofia do escatológico”, uma visão e experiência do mundo calcada em bases fundamentalistas; apoiados na Bíblia e no princípio de “salvação da alma”; os discursos dos fundamentalistas negam o vigor e a organicidade do vivido, diabolizando as figuras dionisíacas; mas sendo a formação brasileira, sobretudo, o produto de um enraizamento cultural tão hibridizado, os fundamentalistas (católicos, evangélicos, muçulmanos, etc) têm também o seu “daimon” (gênio dionisíaco): freqüentemente, ele aparece no gosto pelo ritmo e musicalidade das festas regadas à caipirinha.

Numa outra modulação, em sua versão secular (ou “profana”), o escatológico se atualiza no vídeo pela exposição das imagens abjetas, dos corpos feridos ou em decomposição (nos programas de cunho mais popularesco) que impressionam a opinião pública; nessa direção encontramos uma crítica sutil na apreciação cuidadosa de Júlia Kristeva (14). Aqui, o bárbaro, o sexual, o selvagem e o pornográfico configuram uma dimensão considerada “maldita” pela moralidade prevalente. No cinema, por exemplo, essas imagens aparecem num autor como Pasolini, leitor do Marquês de Sade, numa obra cinematográfica como “*Saló ou os Cento e Vinte Dias de Sodoma*”; na “televisão aberta” do Brasil, as suas aparições, sob a forma séria das ficções, têm enfrentado resistências; relembremos, por exemplo, as manifestações de censura sobre a telenovela “*Torre de Babel*”, uma alegoria da violência urbana contendo cenas escatológicas, que sofreu alterações no roteiro original. No caso de “*Saló ou os 120 dias de Sodoma*”, Pasolini chegou ao extremo de exibir a dimensão fascista do telespectador; no caso de “*Torre de Babel*”, a emissora e os telespectadores ciosos da persona sexual apolínea, encarnada pelo ator Tony Ramos, não aceitaram os termos da sua incorporação dionisíaca.



Num outro extremo, numa abstração mais refinada e voltada para “o conhecimento comum”, distinguiríamos as expressões de uma comunicação híbrida, definida por um estilo que reflete uma “nova” *sensibilidade barroca*, como prefere Maffesoli (15). Finalmente, conviria distinguir as aberturas propiciadas pelas *imagens dionisíacas*, que traduzem as pulsões selvagens do social, substituindo as fechaduras estabelecidas pela ditadura do apolíneo; estas últimas nos serviram de pistas para o estudo sobre a televisão.

Repensar os aspectos do *dionisíaco* presentes cultura brasileira, por meio das telenovelas, implica no interesse pela ficção como exposição de um mundo visível, como uma espécie de segunda natureza ou de uma nova ecologia, que irradia sentido por todos os poros do social; é também uma forma de respeito para com as formas de atração (e distração) do coletivo, do comunitário e do agir comunicacional, em torno das máquinas de visão; enfim, consiste numa oportunidade de perceber as formas do *racional*, do *sensível*, do *emocional* e do *estético* no cotidiano brasileiro à época das tecnologias de comunicação.

Reconhecemos que a permanente simbiose entre a ficção e a realidade não acarreta necessariamente uma forma de “alienação”; ao contrário, percebemos que os indivíduos têm consciência do caráter de ficcionalidade das telenovelas e minisséries, e experimentam um tipo de sensibilidade trágica, e da mesma maneira “driblam” simbolicamente as leis do destino, na fruição corriqueira dos jogos de futebol, nos desfiles das escolas de samba, nos megaconcertos de rock e nas folias carnavalescas. Concluimos que isto revela o caráter dionisíaco da cultura brasileira, que assume modulações específicas na idolatria dos mitos e no fascínio pelo universo lendário da televisão.

Compreendemos que a teleficção tem alimentado o imaginário do cinema, fornecendo valiosos recursos imagísticos para a sétima arte que se renova, apesar - e por causa - da teledramaturgia; e que ao mesmo tempo, as “imagens amadas” do cinema são reapropriadas e inseridas na atualidade digital e reticulada da televisão, propiciando novas experiências estéticas.

Num outro registro, observamos que as novas tecnologias auxiliaram a teleficção em seu aspecto didático-pedagógico. Isto se mostrava evidente nas exibições de “*Vila Sésamo*” (nos anos 70) e no “*Sítio do Pica-Pau Amarelo*” (em 80, 90 e 2002) para o público infanto-juvenil. Na virada do século, as experiências de “*O Rei do Gado*” e de “*Aquarela do Brasil*” realizaram decupagens históricas formidáveis, trazendo novos elementos para uma apreciação das relações entre a ficção e a história.

No plano ético-estético percebemos que uma série de acontecimentos contribuiu para uma atmosfera nublada no cotidiano global, tornando difícil enxergarmos com clareza as tendências e rumos da civilização oscilante entre o caos generalizado e o ingresso numa nova ordem social, política, cultural e cósmica. Verificamos assim que a recessão econômica, a epidemia da AIDS, o terrorismo e o desequilíbrio ecológico constituem instâncias que compõem as dimensões de horror, criando as sensações de medo e de insegurança globais. E neste contexto, as imagens e sons da televisão recorrem aos arquétipos e às figuras do “inconsciente coletivo”, remontando e atualizando, por exemplo, o “mito do eterno retorno”; ou seja, pela expressão das artes tecnológicas, as imagens arrebatam os sujeitos de seus condicionamentos, e de certo modo, exorcizam o medo da morte no resgate e transcendência das figuras do Destino.



Percebemos então, que as imagens visíveis da TV, com todas as características de uma estética do efêmero, do transitório e do descartável, asseguram, sobretudo, uma parcela de transcendência no próprio regime eletrônico das imagens midiáticas. As imagens da TV revigoram o espírito pelo viés de uma experiência estética e tecnológica despertando a parte da tragédia e da comédia humana, levando os sujeitos a rirem também das imagens da eternidade. Isto aparece de modo radical, em programas de humor, como “*Brasil Legal*”, “*Casseta e Planeta*” ou “*Os Normais*”; mas fundamentalmente, aparecem nas ficções cômicas como “*Deus nos Acuda*”, “*O Fim do Mundo*” e “*O Quinto dos Infernos*”.

Neste trabalho em que apreciamos o reencontro com a unicidade original do mundo; uma mera desfragmentação do disco do computador, as manifestações estéticas e provocantes dos videoclipes ou as simulações irônicas das minisséries podem nos servir como exemplo para a disposição do homem em escanear e recompor os seus fragmentos dispersos, no espaço das redes simbólicas; e aí, percebemos a presença do mitológico como elemento agregador na sociedade de consumo. O mito (como um tipo de religião profana) reúne e religa as imagens soltas no mundo, recompõe a dimensão social e cosmológica; isto se mostra presente nas especulações e (re)descobertas de etnólogos e antropólogos como (Eliade, Durand, Callois), que se dedicam às culturas antigas, fornecendo-nos as pistas para decifrar o contemporâneo (16).

Perseguimos a idéia de caracterizar as “imagens dionisíacas” capturadas no espaço da ficção seriada, como tradução do hibridismo cultural brasileiro, e de uma maneira geral, os critérios eleitos para esta caracterização nos parecem exitosos, na medida em que permitem um conhecimento aproximado da realidade histórica, pelo viés do imaginário social projetado na teledramaturgia.

As formas da mestiçagem, observadas em Gilberto Freyre, Bastide e Lévy Strauss, entre outros, aparecem fulgurantes nas peças de ficção, em diversos momentos da história das telenovelas; percebemos que os elementos do sincretismo místico-religioso, presentes também nos estudos de Freyre, além de Prado Júnior, Jean Duvignaud, Lévy-Bruhl e Pierre Verger, estruturam fortemente o campo ficcional da TV; por sua vez, o erotismo e o entrecruzamento sexuais, apontados por autores como Freyre, Darcy Ribeiro e Michel Maffesoli compõem a efervescência simbólica da teledramaturgia; os ritos de carnavalização do cotidiano, presentes nos estudos de Bakhtin, Câmara Cascudo, Pereira de Queiroz, Souto Maior e Roberto Da Matta, conferem dimensões essenciais na imaginação mitológica da ficção seriada (17). Seguindo as trilhas do mito de Dionísio, encontramos também um novo olhar sobre o fenômeno do poder, que se expressa sob a forma da “transfiguração do político” (18); ou seja, a representação ficcional nos permite entrever alguns deslocamentos importantes: Assim, temos uma visão não mais somente restrita à concepção do poder sob os auspícios do Estado; o “dionisíaco” nos permite perceber as formas da micropolítica, uma vez que o culto de Dionísio, desde as suas origens desmantela os sistemas religiosos e políticos constituídos; ao invés da noção rancorosa e ressentida do poder como uma experiência vertical, autoritária e coercitiva apreendemos outra acepção, como potência ativa e criadora de sentido que contribui para a formação de estratégias de inversão, subversão e superação dos esquemas dominantes.

Assim, o exame do “dionisismo” nos remeteu para uma angulação das culturas em trânsito a partir de um nível de abstração mais rigorosa. Percebemos que o



dionisismo se faz pertinente como atualização da cosmogonia e do mito do eterno retorno, contemplando a vida, a morte e a idéia do renascimento, exaltados como um retorno à origem dos tempos, algo presente nas culturas antigas e que retorna na época da televisão gerando novas formas de catarse. Diferente das formalizações do platonismo ou do idealismo, o dionisismo se afirma como potência concreta e material do cotidiano, sem esperar pela promessa de felicidade escondida no futuro. Logo, assume uma postura afirmativa que se opõe às formas da submissão, resignação e ressentimento; relembramos que o dionisismo é a substância que nutre a ética e a estética do super-homem reivindicado por Nietzsche.

Dionísio, Hermes, Orfeu, assim como outros deuses e heróis alertam para a dimensão subversiva dos poderes místico-religiosos “à margem” das religiões autorizadas na antiguidade. Por meio dos cultos da natureza, da matéria e da vida orgânica tais mitos revelam as forças subterrâneas interagindo sob a superfície do mundo civilizado; relembramos que esta perspectiva se faz presente, por exemplo, no culto dos Orixás, como demonstram Bastide, Umberto Eco, Muniz Sodré e Maffesoli, entre outros pensadores (19). Na ficção de “*O Pagador de Promessas*”, por exemplo, encontramos algumas imagens registrando as formas de resistência de uma experiência religiosa que precisou enfrentar a legiferância das regras culturais brancas e católicas, avessas ao culto do candoblé, em meados do século XX. Igualmente, o aspecto sensual, sensitivo e mediúnico do dionisiaco e suas expressões gregária e massiva desestabilizam as regras do jogo econômico e político, recompondo o sentido da existência equilibrada sobre as dimensões do caos e da ordem do mundo cósmico e social; de certo modo, isto também se expressa nas atuais modulações hedonistas das diversas culturas contemporâneas (20).

O nosso trabalho sobre cultura e televisão brasileira, recorrendo ao mito de Dionísio diz respeito também a uma retomada de consciência sobre as formas do tema místico-religioso em nossos dias. Aqui não tratamos de tomar uma posição a favor ou contra a consciência místico-religiosa; a mesma tem a sua permanência assegurada pela própria necessidade dos seres de estarem-juntos sobrevivendo às dificuldades do mundo social e natural; essa é uma postura que se distingue, por exemplo, das filosofias modernas desde Marx, para quem a consciência místico-religiosa se traduzia sob a fórmula do “ópio do povo” ou de uma “ideologia” (para ele, uma “falsa representação da realidade”); isto ocorre igualmente, na psicanálise de Freud, que via toda a experiência religiosa como uma manifestação das “ilusões da consciência” (21).

O que está em jogo aqui é capturar o sentido da equação entre as expressões da “corporeidade”, presentes nos ritos orgiásticos, eróticos, sexuais, nas festas, músicas e danças populares e nas alegorias presentes na dramaturgia da TV, e as expressões da “espiritualidade”, projetadas nos sistemas de crenças e cultos religiosos, na igreja católica, no protestantismo e no espiritismo, que têm servido também de eixos temáticos para a ficção seriada; relembramos neste sentido, as minisséries “*Decadência*” e “*O Auto da Compadecida*”, as telenovelas “*A Padroeira*” e “*Porto dos Milagres*”, entre outras.

Observamos que no Brasil, a rigor, não há uma separação radical entre a vida do espírito e as atividades corporais; existe aqui uma “coincidência dos opostos” que leva os sujeitos à afirmação do mundo vivido, driblando as contradições e os revezes do destino; isto evidentemente possui ligações com as experiências éticas e estéticas do sincretismo cultural brasileiro. Encontramos na projeção do Brasil feita pelas



telenovelas algumas séries coerentes de gestos de partilha; aqui se desenha uma ultrapassagem dos limites postos pela norma, que se abre ao espaço de uma transgressão possível. Relembramos em tempo o título do livro de Roberto da Matta “*Carnavais, malandros e heróis*”, como uma epígrafe para o caráter híbrido e dionisíaco da cultura brasileira (22). Num outro registro, ocorre-nos lembrar a frase do filósofo pernambucano Jomard Muniz de Britto, numa metáfora provocante, sobre o Brasil como lugar do “carnaval no futebol das religiões” (23); por fim, remontamos a Afonso Romano de Sant’anna e a sua alegoria do Brasil como enigma: “... *é típico do enigma gerar significações polissêmicas e contraditórias*” (24). Em suma no conjunto de verdades, versões e mentiras do cotidiano, o discurso ficcional, como o discurso do mentiroso, para Ariano Suassuna, tem uma função na construção do fantástico cotidiano, que se legitima por “amor à arte”. Este conjunto de imagens nos aparece como uma pista para entendermos, por exemplo, que o carnaval se faz necessário e que o Brasil dos abismos sociais não explode em guerra civil devido à sua porção dionisíaca; este é um traço que se revela também na aparição “imaginália” das telenovelas.

Ao concluirmos o nosso estudo sobre a teledramaturgia percebemos que outros autores têm se ocupado com o este tema por meio de perspectivas diferentes; entretanto, verificamos que todos eles têm consciência da importância da televisão (e da ficção seriada) no contexto sociocultural brasileiro; como de hábito, alguns são mais reticentes e defensivos com relação ao gênero, outros se arriscam a apreciar o seu potencial afirmativo (24). Neste fim do percurso, algumas questões persistem nos obsediando e tendem a reaparecer com frequência nos estudos sobre mídia e sociedade: perguntamos ainda em que medida os indivíduos podem produzir imagens, exercendo sua autonomia e se tornando sujeitos ativos na construção do cotidiano; em outras palavras, nos perguntamos em que medida as imagens dominam o campo da percepção (e da compreensão) dos atores sociais. Após um longo trajeto, apostamos na positividade latente (e manifesta) dos modos de atração (e distração) gerados pelas imagens de TV. Compreendemos que esta participa de um contexto de evolução tecnológica, assimilando os efeitos recessivos, que, por exemplo, intensificam os atos de assistir, absorver, contemplar, em detrimento dos exercícios do fazer, agir, recriar. Entretanto, simultaneamente, percebemos que os atores sociais, cada vez mais, têm despertado para o aspecto “performativo” das “máquinas de comunicar”. Os seres assim são convocados para exercer um desempenho otimizado (no trabalho, na vida, na linguagem) em meio às conjunturas em rede.

No universo da teledramaturgia, a telenovela “*Nos quintos dos infernos*” ratifica uma tendência importante: a estética do histórico-ficcional se renovou sob os auspícios de Guel Arraes, com “*A Invenção do Brasil*”, por exemplo. Na história nacional da teleficção houve uma distinção fundamental demarcada por Dias Gomes: a ficção de crítica política, do realismo fantástico, carnavalização do cotidiano e subversão da ordem simbólica. A geração educada no tempo das ficções de Guel Arraes traz consigo as características mentais e imaginárias ligadas na sensorialidade dos audiovisuais; isto já existia, é claro, no período de Janete Clair, Daniel Filho, Gilberto Braga e Dias Gomes, mas no terceiro milênio (quando se exibiu “*As Filhas da Mãe*”, na TV e “*A Invenção do Brasil*”, também no cinema) as imagens audiovisuais se tornaram mais intensas e onipresentes no cotidiano. Então verificamos que se instala aqui um problema que muitos filósofos, críticos, pensadores da comunicação vêem como uma espécie de



usurpação do mundo real pelas imagens. Concordamos que existem formas de assédio e de contágio, formas recessivas, por parte das imagens da TV, gerando formas regressivas também no imaginário. Diríamos antes, que existe a possibilidade real de um duplo aspecto de regressão: um que limita a faculdade de compreender a realidade histórica imersa no universo dos simulacros, como quer Baudrillard (25) e isto pode gerar uma atrofia na faculdade de julgar, perante a profusão dos seres e coisas da realidade virtual; ou seja, existe o risco de uma dificuldade para os indivíduos se orientarem no pensamento, diante dos seres e coisas; neste sentido, a regressão pode implicar numa redução das formas de consciência, impedindo a autonomia do sujeito. Mas há uma outra acepção da palavra “regressão”, mais ligada às experiências da “psicanálise” e da “mediunidade”, como estratégias estimulantes para o resgate da integridade do Ser. Como se o tempo pudesse ser redescoberto pela memória afetiva, este sentido da “regressão” nos parece mais próximo da experiência provocada pelas imagens de ficção da TV e também se mostra relevante numa atualização do ato compreensivo; ou seja, podemos perceber as experiências dos indivíduos no tempo das imagens, de maneira consciente e interativa. Em romancistas e diretores como Dias Gomes e Guel Arraes encontramos indícios evidentes de experiências sensoriais, afetivas, estéticas e catárticas que despertam o espectador do seu sono midiático.

Recorrendo a outros romancistas, entendemos que a recuperação de episódios da história do Brasil (por exemplo, em *“Terra Nostra”* e em *“Aquarela do Brasil”*), misturando o documental e o ficcional, representa um procedimento estético bastante original que pode ter consequências cognitivas surpreendentes. A hibridação entre o factual e o inventivo, realizada em ficções como *“Chiquinha Gonzaga”*, *“Os Maias”* e *“Presença de Anita”*, indica uma certa pertinência, primeiramente, porque mostra o simbólico liberando o desejante no campo da ficção-histórica, depois porque cria a oportunidade para novos diálogos entre a imaginação literária e a audiovisual e, finalmente, porque coloca as lentes de aumento para os “devires” sociohistóricos, sociopolíticos, socioculturais, em espaços e tempos distintos, mas que podem iluminar uma percepção da história contemporânea.

O uso dos elementos pop (o design industrial e os quadrinhos, o circense e o eletrônico, o musical e o interativo) atualiza as formas de vidência e de evidência do atual através das imagens de uma telenovela como *“As Filhas da Mãe”*. A ficção televisiva das novelas do século XXI, após armazenar uma farta “museologia” das imagens do Brasil, serve-se também das musas que concedem “graça” e “transcendência” às ficções como artes tecnológicas. Esta parece ser a vocação mais eminente das telenovelas e minisséries, ou seja, libertar os telespectadores das experiências degradadas do imaginário, por exemplo, diante dos “shows realistas”, como *“No Limite”*, *“Casa dos Artistas”* e *“Big Brother”*; estes últimos, no limite das vaidades humanas, intensificam a dissolução dos laços comunitários e funcionam com base na ética da exclusão e da segregação social.

As grandes histórias de ficção, de modo “presenteísta”, reafirmam e asseguram os sonhos de longevidade e de felicidade na própria duração da experiência cotidiana (26). Aqui valeria a pena repertoriar as mais importantes, como *“Selva de Pedra”*, *“O Astro”* e *“Pecado Capital”* (de Janete Clair), *“O Bem Amado”* e *“Roque Santeiro”* (de Dias Gomes), *“Tieta”*, *“A Indomada”*, *“O Rei do Gado”*, *“Terra Nostra”* e *“Porto dos Milagres”*. Mas, as “ilusões necessárias” da TV não se esgotam na simples fruição do presente que recusa o passado e o futuro. Ao contrário, nutre-se no intercâmbio entre a



memória do vivido e o devir permanente do cotidiano, decifrando as tramas subjetivas, sociais e históricas que constituem a espessura do cultural.

Perseguimos as imagens da ficção seriada, não apenas na tranquilidade de sua aparência visível e definitiva, mas nas suas expressões de energia, força e vitalidade, que traduzem o permanente devir do homem, da vida e da natureza, em seus momentos de atração e distração, agregação e estilização, caos e serenidade. Deduzimos, a partir de leituras e da observação das próprias narrativas ficcionais, uma pertinência em seguir o fio do humano (o antropológico, o sociológico, o psicológico, o comunicacional), em suas diversas configurações, como crianças, adolescentes, velhos, homens, mulheres e suas aparições na televisão. E sintomaticamente, inspirados pela própria intuição estética, julgamos relevante observar as diferentes metamorfoses do devir no vice-e-versa do animal e do humano, do Ser nos corpos físicos e imaginários. É de bom augúrio entender as expressões recíprocas da anima (feminina) e do animus (masculino), decifrar o bem e o mal no percurso existencial dos seres vivos, a instância simultânea do social e do cosmológico. A recorrência ao mito de Dionísio, também neste sentido nos parece formidável; menos por constatar o estágio mutante, híbrido e carnavalesco das culturas, que lhes confere permanência e longevidade, mais pela possibilidade em capturar o magnetismo das imagens dionisíacas, como produtos de uma arte tecnológica que permite uma compreensão do Brasil, por meio de uma surpreendente lógica de sentido.

Interessamo-nos, sobretudo, pelo conjunto de significações que essas imagens emanam e pelo modo como irradiam os indivíduos e tribos, que mesmo sem acreditar nos mitos, tomam-nos como referências, tanto nos devaneios da noite quanto na claridade do dia. Levamos a sério as histórias contadas na televisão, sendo sob a forma de uma verdade ilusória, que seduz e encanta ou sob a forma de um “segredo de polichinelo”, cuja narração repetida termina nos convencendo pela beleza e inteligência de suas mentiras. Numa última palavra, diríamos que as imagens dionisíacas nos permitem colocar a mídia à luz das tochas, percebendo sinais de claridade e de sabedoria num milênio que se mostra nublado.

Bibliografia:

- (1) BENJAMIN, W. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. In: __ *Obras escolhidas. Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política*. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- (2) O termo “coincidência dos opostos” aparece nos estudos de antropologia, por exemplo, com JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. Rio: Zahar, 1974. 2ª ed.; MIRCEA ÉLIADÉ. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1957; __ *Tratado de história das religiões*. S. Paulo: Martins Fontes, 1998 (1949); Gilbert DURAND, *As estruturas Antropológicas do Imaginário, Introdução à arquetipologia geral*. S. Paulo: Cultrix/Edusp, 1988 (1964). E, também na sociologia compreensiva proposta por Michel MAFFESOLI, em obras como: *A Sombra de Dionísio*. Rio: Graal, 1985; __ *No Fundo das Aparências, por uma ética da estética*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- (3) WOLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*. Paris: Gérard Monfort. 1992 (1986); __ *Renaissance et Baroque*. Paris: Gerard Monfort Éditeur, 1988 (1961); GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio: Ed. Guanabara, 1988 (1972). 4ª ed; HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. S. Paulo:



- Martins Fontes, 1995; TAPIER, Victor. *Baroque et classicisme*. Paris: Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1980; DOR'S, E. *Du baroque*. Paris:
- (4) PAGLIA, Camile. *Personas Sexuais*. S. Paulo: Cia das letras, 1992.
 - (5) MORIN, E. *As estrelas, mito e sedução do cinema*. Rio: José Olympio, 1989.
 - (6) Cf. NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. S. Paulo: Cia das Letras, 2000; ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1984.
 - (7) Cf. BUARQUE DE ALMEIDA, Heloísa. *Muitas mais coisas: telenovela, consumo e gênero*. Tese de Doutorado em Comunicação. IFCH – Unicamp, 26.11.2001. Sob a orientação de Guita GRIN DEBERT. Esta tese analisa a relação entre telenovela e formação de hábitos de consumo, em suas interfaces com as construções de gênero. Para tanto, realiza por um lado uma etnografia de recepção de uma novela das oito, da Rede Globo, *O Rei do Gado*, com famílias de camadas médias e populares na cidade de Montes Claros (MG). Nesta etnografia, mostra como, na interação com a novela, os espectadores transformam-se em consumidores. Os espectadores realizam um intenso processo de diálogo e reflexão de suas próprias vidas pessoais através da interação com a narrativa da novela. Nesse processo, eles revêem seus pontos de vista e, aos poucos, familiarizam-se com as concepções e valores que são utilizados nos anúncios publicitários, com bens, serviços e estilos de vida por eles promovidos. As telenovelas, portanto, preparam os espectadores para que compreendam os anúncios e tornem-se parte de um sociedade de consumo. Por outro lado, esta investigação faz uma pesquisa junto ao meio publicitário em sua interface com a televisão através de entrevistas com publicitárias (em S. Paulo) e análise de revistas de publicidade e marketing. O trabalho analisa como este meio funciona, quais os aspectos que são importantes na construção de um saber profissional e em que medida os anúncios utilizam uma serie de representações que estão presentes nas novelas. As novelas funcionam, assim, como uma espécie de educação de sentimentos numa sociedade de consumo. Informações capturadas no Jornal Brasileiro de Ciências da Comunicação – JBCC, nº 156, S. Paulo: 07.12.2001. O JBCC é um informativo eletrônico semanal do Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), com o apoio da Cátedra UNESCO/UMESP para o Desenvolvimento Regional.
 - (8) BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal, ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.
 - (9) SCARPETTA, Guy. *L'impurété*. Paris: Grasset, 1985.
 - (10) BATAILLE, G. *L'érotisme*. Paris: 10/18, 1965; ___ *La part maudite*. Minuit, 1949.
 - (11) BACHELARD, G. "A Poética do Espaço". In: *Bachelard. Os Pensadores*. S. Paulo: Abril Cultural, 1984 (1979). Trad. e org. José Américo Mota Pessanha. pp. 183-354.
 - (12) Vide as pesquisas do Núcleo de Pesquisa sobre Telenovelas (NPTN). ECA-USP.
 - (13) MUNIZ SODRÉ. *Comunicação do Grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1980; ___ *O social irradiado*. Petrópolis: Vozes, 1995.
 - (14) KRISTEVA, Júlia. *Les pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
 - (15) MAFFESOLI, M. "La barroquisation du monde". In: ___ *No fundo das aparências, por uma ética da estética*. Petrópolis: Vozes, 1994.



- (16) MIRCEA ELIADE. *Tratado de História das Religiões*. S. Paulo: Martins Fontes, 1988 (1949); DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário, introdução à arquetipologia geral*. S. Paulo: Cultrix/Edusp, 1988 (1964); CALLOIS, R. *L'homme et le sacré*. Paris: 1938; __ *Le mythe et l'homme*. Paris: 1938.
- (17) As formas do hibridismo cultural aparecem sob diversos matizes nas obras de diversos autores, a título de ilustração, aqui citaríamos alguns: FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969; BASTIDE, R. *Images du Nordest mystique en noir et blanc*. Paris: Pandora, 1978; LÉVY-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. S. Paulo: Anhembi; 1957; PRADO JÚNIOR, C. *A formação do Brasil Contemporâneo*. S. Paulo: Brasiliense, 1966; DUVIGNAUD, J. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983; LÉVY-BRUHL. *Le sobrenaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris: 1922; MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio*. Rio: Graal, 1985; BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento, o contexto de François Rabelais*. Brasília/S. Paulo: Ed.UnB/Hucitec, 1987; CÂMARA CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte/S. Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1988; PEREIRA DE QUEIROZ, M.I. *O carnaval brasileiro, o vivido e o mito*. S. Paulo: Brasiliense, 1992; SOUTO MAIOR, M. *Dicionário de folcloristas brasileiros*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999; DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio: Zahar, 1983.
- (18) MAFFESOLI, M. *A transfiguração do político, a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997 (1992).
- (19) BASTIDE, R. *Images du Nordest mystique en noir et blanc*. Paris: Pandora, 1978; ECO, U. “Com quem estão os orixás?”. In: __ *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio: Nova Fronteira, 1984; MUNIZ SODRÉ. *Jogos extremos do espírito*; MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio*. Rio: Graal, 1985.
- (20) AKOUN, A. (org.) *Mythes et traditions de l'Europe*. Paris: Brepols, 1990.
- (21) MARX, K. *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*. Paris: Éditions Sociales, 1975; FREUD, S. “O futuro de uma ilusão”. In: FREUD, Col. Os Pensadores. S. Paulo Abril Cultural, 1978 (1929)..
- (22) DA MATTA, R. *Carnavais, Malandros e heróis*. Rio: Zahar, 1983.
- (23) MUNIZ DE BRITTO, J. *Bordel Brasilírico - Antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Ed. Comunicarte, 1992.
- (24) ROMANO DE SANT'ANNA, A. *Que país é este?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- (25) BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.