

CIMARA APOSTOLICO

TELENOVELA: O OLHAR CAPTURADO
Construção da tríade telespectador, corpo e imagem

Programa de Estudos Pós-Graduados
em Comunicação e Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
2006

CIMARA APOSTOLICO

TELENOVELA: O OLHAR CAPTURADO
Construção da tríade telespectador, corpo e imagem

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação das Mídias, sob a orientação do Professor Doutor Norval Baitello Junior.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2006

BANCA EXAMINADORA

*Ao meu pai Antonio José Apostolico
(in memoriam)*

*Por ter me ensinado a nunca desistir
dos meus sonhos*

AGRADECIMENTOS

À minha filha Bruna, minha mãe, meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pela paciência e compreensão das várias ausências.

Ao Prof. Dr. Norval Baitello Junior, orientador entusiasta, pela paciência com a adolescência da mestranda.

Às Prof^{as} Dr^{as} Cleide Riva Campelo e Elisabete Alfedt, por toda a atenção e pelas contribuições apresentadas no exame de qualificação.

Aos Prof^s. Dr^s. Irene Machado, Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, pelo acolhimento e por propiciarem meu crescimento acadêmico.

Ao querido José Eugenio de Oliveira Menezes, pela leitura carinhosa e atenta.

À grande e inesquecível amiga Miriam Cajado, pelas correções precisas e, principalmente, pelo amparo.

Às amigas de jornada Malena Segura Contrera, Marina Quevedo, Maria do Carmo Oliveira, Mônica Martins, Denise Paiero e José Rodrigo, por todo o incentivo.

Aos amigos Sérgio Simka, Carlos Anonca, Clarice Gomes, Regina Haeffner, Priscila Rezende, Silmara Silva, Gláucia Araújo, Rosicleide Garcia, Rosana Martins e todos aqueles que fazem parte do meu coração.

À direção e coordenação das escolas em que leciono: Adhemar Antonio Prado, Isaac Schraiber e Colégio Andreska, pela compreensão e apoio.

À Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida.

Ao NPTN - Núcleo de Pesquisa de Telenovela da Universidade de São Paulo, pela recepção e incentivo à pesquisa.

Ao Departamento de Multimeios do Centro Cultural, pelas horas de acolhimento.

Ao grupo espiritual, em especial Mbyrayê, Andréa Rodrigues e Ana Cury, pela sustentação nas horas difíceis.

Ao plano espiritual, especialmente à minha “mentora espiritual”, pela inspiração.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e seus vários representantes, com carinho especial para Cida, secretária do Programa de Comunicação e Semiótica.

RESUMO

A presente pesquisa analisa a telenovela em seus aspectos voltados para a apresentação da imagem como item hegemônico na captação do olhar do telespectador. Opta-se pela compreensão da telenovela não no aspecto das narrativas cotidianas, mas sim tendo como base as narrativas imagéticas geradas por meio de corpos que se configuram como mediadores no processo de comunicação, atuando como ponto de partida central na produção das imagens.

Nesse sentido, é utilizado o conceito de corpo e suas linguagens. Nele inicia-se esse processo, a partir do qual se expressam as relações de cumulatividade e complementaridade entre as mídias, reforçando os atrativos da telenovela. Percebe-se o corpo exibido na telenovela como produto mercadológico e fator de exploração. O presente trabalho faz um recorte com ênfase no masculino, pela tendência evidenciada nos últimos anos.

As questões de construção de corpos ao longo da história são investigadas, compreendendo-se de maneira abrangente as etapas de suas mudanças decorrentes do processo da cultura e buscando evidências, que conduzem a percebê-los como corpos “emergentes”.

As imagens são narradas, partindo do entendimento de sua gênese até questões que as conduzam em seus aspectos simbólicos, os quais fazem parte da sensibilidade que gera as raízes dos vínculos entre os corpos.

Em diálogo e com apoio nos autores Harry Pross, Martin Barbero, Esther Hamburger, Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Régis Debray, constata-se que paralelamente à novela em si, acumulam-se e complementam-se diversas mídias de apoio. Nesse sentido, são analisadas, também revistas voltadas para as celebridades cinematográficas e televisivas.

Ciente de que não há televisão sem corpos antes e depois das câmeras, ou seja, corpos biológicos e corpos-imagem, entende-se que é na cauda da relação triádica telespectador, corpo e imagem que o ambiente da telenovela se mantém.

Palavras-chave: telenovela, imagem, corpo, mediação, olhar, telespectador

ABSTRACT

This research analyses the soap opera in its aspects related to the image presentation as hegemonic item in the audience's ability to perceive things. It is chosen to understand soap opera not in its aspects of daily narratives, but as imagery narratives created by bodies that represent themselves as mediators in the process of communication, functioning as main starting-point in the image production.

In this way, the concept of body and body language is used. With it this process starts, expressing the relation of cumulativity and complementarity to media, reinforcing the soap opera appealing. It is perceived that the body is seen on the soap opera as commodities and exploiting fact. This paper/thesis selects the male image because of the visible set of public opinion in the last years.

The questions of body image through history are investigated in order to understand in a broad sense its changes in relation to cultural process and trying to highlight the evidences that lead to see it as "emerging" bodies.

The images are narrated/described from the understanding of their origin to questions that point out their symbolic aspects, which belong to the sensibility that creates links among bodies.

Using Harry Pross, Martin Barbero, Esther Hamburger, Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Régis Debray as theoretical support, it can be seen that along with the soap opera several media are used as a support of it. In this sense, magazines that write about cinematographic and TV celebrities are analyzed.

Being aware that there is no TV without bodies before and off cameras, for example, biological bodies and body-image, we understand that is in the relation among audience, body and image that the soap opera keeps on.

Key-words: soap opera, image, body, mediation, look, audience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - OS CORPOS NA TELENOVELA	15
1.1 O culto ao belo	16
1.2 Os galãs	17
1.3 Novela <i>Torre de Babel</i>	39
CAPÍTULO II - CORPOS COMO MEIOS E MEDIAÇÕES.....	44
2.1 O papel das mídias	45
2.2 Mediação	47
2.3 A telenovela	51
2.4 Meios	53
2.5 Os corpos são meios ou mediadores?	56
CAPÍTULO III - EM BUSCA DA HOMOGENEIZAÇÃO	59
3.1 Domação do corpo	59
3.2 Processo de juvenilização	63
CAPÍTULO IV - TELENOVELAS: LAÇOS DE CORPOS E IMAGENS	70
4.1 O aspecto do duplo na telenovela	72
4.2 A narrativa nas telenovelas	74
4.3 Memória - habitat da imagem - o nu e o imaginário	91
4.4 Magia ou imagem nas telenovelas	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
BIBLIOGRAFIA	110

INTRODUÇÃO

Abordar um tema como a telenovela cujo caráter é tido como exploratório e bem pouco científico é um desafio contemporâneo. Ainda mais quando tenta-se fugir das questões narrativas que parecem centrar todo o esquema comunicativo e que engloba o interesse da maior parte dos pesquisadores.

O presente trabalho tem como intuito abranger a telenovela em seu aspecto relacionado à apresentação da imagem como item hegemônico na captação do olhar do telespectador.

Existe toda uma resistência a entender a comunicação fora dos conceitos que limitam o pensamento e as circunstâncias à categoria da linguagem. Ora, a forma como os homens conseguem traduzir suas imagens é por meio do verbal, portanto era de se esperar que as idéias se processassem nesta mesma linha.

Não há pretensão de elaborar novas formas de pensamento e sequer conhece-se a chave para essas soluções – apenas é captada a evidência de que o indivíduo está preso em uma cadeia, na qual o mestre é a linguagem verbal. Existe a opção, portanto, em desviar de caminhos que conduzam à análise dos aspectos narrativos tradicionais. A pesquisa procura focar o corpo, especialmente o masculino, como parte essencial dentro desse processo televisivo, ou seja, trata-se de corpos geradores de imagens e imagens geradoras de corpos.

Ao longo do trabalho foram confirmadas ou refutadas várias hipóteses que denotavam as constituições dos corpos. Evidencia-se a importância de tal análise relacionada ao entendimento de qual corpo está sendo construído a partir das imagens apresentadas pela televisão, as quais interferirão na qualidade de vida dos corpos do futuro. Entende-se que assim como o passado é reflexo da vivência no presente, o presente é parte da construção dos eventos futuros.

Nesse sentido, o tempo é uma palavra-chave para o entendimento dessa construção; é salutar acrescentá-lo ao espaço. Os homens têm lutado acirradamente com o tempo, mais precisamente “contra o tempo”, utilizando produtos que promovam rejuvenescimento dos corpos: desde produtos amenos como cremes até grandes intervenções cirúrgicas. O homem institui medidores por acreditar que o tempo está passando, todavia qual seria a mão a conduzir o destino do homem se este estivesse passando pelo tempo. A juventude apenas causa a impressão de um

adiamento do inevitável fim – existe uma tentativa inconsciente de burlar a passagem e se eternizar.

Nessa era tecnicista, pode-se citar a imagem fotográfica como um duplo da realidade: uma maneira de se ver e perceber os diversos sinais produzidos no corpo ao longo do tempo ao mesmo tempo em que o indivíduo tem uma sensação de estranhamento diante de si mesmo, uma negação, uma não aceitação, uma rejeição quando ocorre a falta de fotogenia diante da câmera. A imagem é, portanto, uma maneira de comparação do indivíduo consigo mesmo, de si com os outros e dos vários outros, pois é no olhar que reside a permanência desta mídia.

Nessa busca, sob uma perspectiva epistemológica, é salutar contemplar o resgate do corpo em sua base primária - o que faz lembrar que antes e depois da televisão, como antes e depois de toda mídia terciária, são encontrados corpos que buscam a felicidade na vinculação com os outros. Corpos que antes e depois das imagens querem sentir os afetos táteis, emitir sons vinculadores, acolher as ondas sonoras, os odores e os olhares. Corpos que convivem com imagens, mas que insistem em sua corporalidade tridimensional e resistem, corpos que se obstinam com sua linguagem própria na luta contra as grandes verdades filosóficas e esquemas prontos de comunicação; corpos que gritam e clamam pelo seu lugar e suas marcas semióticas são evidências desse conflito e atrito na busca de individualidade.

A ênfase dada a um corpo jovem, saudável e viril faz parte do retrato da humanidade. Observa-se por intermédio dos diversos tipos de narrativas presentes na literatura, nas muitas exposições gregas e romanas e na criação dos Deuses do Olimpo: possuidores dos mais belos dons físicos, habilidades, imortalidade e assim por diante. Cada época atrelada aos aspectos contextuais intensificou ou abrandou sua forma de apreciação.

O corpo, por meio desse processo de objetivação do mundo, expressa as mudanças sociais geradas por fatores externos concretos. Corpos que assumem seu papel dialético diante do mundo e que se desdobram, sem se fragmentar em multifacetadas manifestações, como corpo econômico, corpo social, corpo farmacológico, corpo emocional e outros. Corpos captados pelos diversos olhares, que por meio das câmaras são percebidos em suas minúcias e fazem parte de um nicho mercadológico.

Durante a dissertação, o leitor terá a oportunidade de constatar que o corpo “emergente” não aparece em um “passe de mágica”, mas vai se constituindo

paulatinamente, conforme os vários atritos e relações que se processam ao longo do tempo, assim a questão não se centra em criar um sistema de previsibilidade que possa impedir o fluxo natural, mas expandir uma consciência de que ocorre uma transformação e estar preparado para os novos adventos.

O espaço da telenovela foi escolhido para desenvolvimento e observação dessa arqueologia, pois é um lugar onde o culto e o popular, apesar de suas diferenças, encontram-se. A mídia, nesse caso, terciária, luta pelos índices de audiência, criando novos programas com o objetivo de atrair o maior número possível de telespectadores, ainda assim, a telenovela é um dos programas mais apreciados.

A sua permanência é devido a fatores variáveis, incluindo o formato e a maneira como é estabelecida a relação com o público, além de toda uma trama de comunicação que possui sustentação nos diversos extensores.

As narrativas despertam as raízes da população, seu imemorial impulso de contar e ouvir histórias, porém, mais que isso, o corpo na telenovela viaja por diversos campos espaço-temporais que estimulam sensações, lembranças e tentativas de identificação e mimetização.

Os corpos das atrizes e atores sempre contracenaram em parceria. O que se aponta e percebe é a mudança da ênfase dada ao masculino na atualidade. Alguns fatores são responsáveis por essa mudança como a liberação sexual, a nova maneira de encarar o homossexualismo, o maior espaço no mercado de trabalho alcançado pelas mulheres e assim por diante.

Um fato que é sabido, mas talvez ainda não tenha emergido à superfície, é a questão da expressão e performance. Não é necessário avançar muito na história para se dar conta da mudança de foco no desempenho de atores e atrizes, pois inicialmente existia uma preocupação maior com o desempenho dos papéis. A imagem sempre teve importância, afinal quando se fala em televisão, automaticamente se conecta com imagem e essa intrinsecamente corresponde ao aprazível – àquilo que se tem vontade de apreciar. Dessa forma, o visível é a importância que cada um assume dentro do nosso contexto social: em um primeiro momento a expressão (maneira como se desempenha o papel) e agora a performance (a apreciação dos corpos). Isso não quer dizer que atores e atrizes não têm se aprimorado na sua arte, mas que existe uma preocupação muito enfática com a imagem e a maneira como esses corpos são vistos.

Ocorrem diversos fatores motivadores que dispararam em alta velocidade esse evento, os quais serão observados durante a trajetória, desencadeando na questão: homens, máquinas, linguagens; existe uma dinâmica que conduz essa relação.

Entender o âmbito dessa organização requer mais que elementos históricos e imagéticos, pois limitados a esses dois eventos, não há como determinar quais rumos serão apontados por essa construção. É relevante considerar os elementos de auto-organização, ou seja, uma visão de 360 graus de que a ordem se estabelece por meio do caos.

Em virtude do *corpus* de análise da pesquisa ser a telenovela, as mulheres e os homens referendados são aqueles que desempenham um papel televisivo visual na cultura. Por intermédio desses elementos heterogêneos serão traçados paralelos com os corpos-signo, corpos biológicos que serão chamados por “concretos”, objetivando manter um distanciamento dos corpos apresentados pela mídia, ou, daqui para frente, “corpos-imagem”.

No primeiro capítulo, será fornecido um panorama acerca do culto ao belo como reflexo das vivências e experiências, tendo em vista a quantidade de re-significações dadas a objetos e mais que isso, a forma como se incrementa, ornamenta e modifica os diferentes materiais. Observa-se que existe a manutenção de sua utilidade, porém, ocorre uma grande variação nos diversos formatos, por uma necessidade inerente ao homem de criar e modificar as extensões de si mesmo; isso em todos os aspectos alcançáveis pela nossa mente.

Os galãs que fazem parte dessa cultura do ver estabelecendo relações em suas diversas mídias, conforme estudo do teórico Harry Pross (mídias primária, secundária, terciária), estabelecem um diálogo direto com as imagens por meio da identidade e alteridade: elementos participantes de nossa cultura e inseparáveis dos indivíduos.

Expõe-se de maneira resumida uma comparação estabelecida com as curvas do corpo, o rebolar, as ondas dos cabelos etc, ingredientes que fazem parte do processo de hipnose e sedação produzidas pelas imagens.

Neste caminho é apontado que os aspectos relacionados a imagem e gestos são mais facilmente apreendidos pela memória que as narrativas em si.

Também inclui-se a moda como agente doutrinador da massa, mostrando sua expressão e representação diante dos vários espaços.

O capítulo I é finalizado com uma amostra da novela *Torre de Babel*, com o objetivo de elucidar o papel do visual dentro do espaço da telenovela e levantar questões de simultaneidade temporal como forma de marcação do tempo-espaço.

No segundo capítulo, procura-se elaborar uma reflexão mais profunda acerca dos meios e mediações para poder situar uma compreensão dos aspectos da comunicação principalmente no ambiente analisado, no caso a telenovela.

É traçada uma visão a respeito da mídia contemporânea e das questões dialógicas que agregam traços extra-verbais. Há uma tentativa para deixar claro ao leitor as diferenças inerentes ao meio e à mediação. O leitor observará que as definições vão se misturando e se confundindo, parecendo em alguns momentos paradoxais, entretanto, o objetivo foi o de expor os vários pensamentos e propor um pensamento em conjunto tentando transcender às normas conceituais e nominativas.

Em síntese, esse capítulo é uma proposta de entendimento desses dois elementos definidores nesse caminhar e que serviram e servirão como subsídio para construção das idéias a serem despejadas nos capítulos posteriores, permitindo a observação de que meios e mediações em suas intersecções criam novos aspectos e interação com os vários sujeitos. Também foi observado que a informação não é apenas aquilo que está no veículo, mas que meio é um suporte para ocorrência das mediações.

Nesse espaço insere-se a telenovela e o meio anterior à sua existência, o folhetim. Meio, inicialmente como habitat da espécie, trafegando pelos vários segmentos em que encontrou eco, gerando as *affordances* que são definidas como tudo aquilo que dentro de um meio constitui essas mudanças e transformações. Aponta-se ainda o corpo em seu aspecto de mediador e, como afirma Boris Cyrulnik: "Todos os organismos inventam o meio que habitam" (CYRULNIK, 1997: 13).

Um pouco adiante a sensualidade é enfocada como mediadora e geradora de significados e de diferentes espectadores. Adiciona-se o *close up* e o olhar como denunciadores desse processo e capta-se de maneira geral esse entendimento focado no âmbito da ecologia da comunicação, em que o corpo em si depende do meio para gerar os vários mediadores.

No terceiro capítulo, o destaque está na questão da homogeneização das formas, sendo traçado um perfil que se inicia com a domaço do corpo: civilizado ao longo dos anos, buscando a trajetória do aprendizado deste por meio de autores como Denise Bernuzzi Sant'Anna, Georges Vigarello e Norbert Elias.

Aborda-se as questões de juvenilização em que há uma aproximação e rejuvenescimento dos vários quadros, conforme descrito por Edgar Morin no seu processo de “degerontocratização”. Narra-se brevemente a respeito dos ritos e símbolos de iniciação e aponta-se para a construção de um modelo de corpos onde homens e mulheres tenham formas muito semelhantes.

No último capítulo, navega-se no tempo e tem-se a grata oportunidade de iniciar a trajetória a partir de 1928 por meio das revistas *Cinelândia* que eram escritas e publicadas em Hollywood. Pôde observar-se que já havia uma exploração do corpo feminino neste período, iniciando pelas famosas de Hollywood e já somando aos aspectos publicitários, os quais foram aumentando rapidamente ao longo dos anos. Pouco tempo depois (uma década), inicia-se a divulgação das fotos dos atores na revista sinalizando que este já era um nicho promissor.

Aponta-se mais uma vez as questões da beleza, porém agora sob a perspectiva histórica, traçando a quem eram destinados os produtos e, mais que isso, tentando mostrar que a preocupação com a beleza, diferente do que alguns pensam, já é algo bastante antigo e que já habitava o imaginário da população.

Situa-se os corpos dos atores e das atrizes dentro deste panorama, relatando a respeito das diversas atuações nos espaços em que eles estão inseridos como o cinema, o teatro e a televisão. É fornecido um panorama a respeito da diferença das gravações no cinema e na televisão, da utilização dos planos e das câmeras. Injeta-se algumas idéias acerca dos corpos híbridos: corpos-máquina. Faz-se uma alusão ao duplo; à televisão como um sistema *panopticon*; à magia e/ou imagem nas telenovelas. São levantadas algumas questões como o nu e o imaginário, o homossexualismo, a tentativa de ruptura de padrões exercidos nas telenovelas etc.

E é nessa trajetória em que se misturam os corpos, as imagens, os meios, as mediações, os vários processos de comunicação, as diversas indagações, as tramas ainda não construídas que o leitor é convidado a se embrenhar e refletir em conjunto para construção de um novo olhar. O olhar – elo perdido no tempo e fruto de nossa saúde.

CAPÍTULO I - OS CORPOS NA TELENOVELA

Diversos são os enfoques e abordagens a respeito do corpo como parte do processo de comunicação, fato que o inclui como processo de construção e desconstrução cultural. Ora, o corpo não pode ser classificado de uma maneira estrutural, pois por mais precisas que sejam essas classificações, deixaria-se de considerá-lo como dotado de sentidos e significações; oscilantes em função da época, grupo, contexto histórico, necessidades e assim por diante.

O corpo, por meio de um processo de objetivação do mundo, expressa as mudanças sociais geradas por fatores externos concretos. Corpos que assumem seu papel dialético diante do mundo e que se desdobram, sem se fragmentar, em multifacetadas manifestações como corpo econômico, corpo social, corpo farmacológico, corpo emocional, corpo que deseja e todos os demais corpos.

A ênfase dada a um corpo jovem, saudável e viril não se encontra apenas no ambiente da telenovela, mas pode ser observada nos diversos tipos de narrativas presentes em nossa literatura, nos vários espaços comungados cotidianamente: outdoors, revistas, programas de televisão, shoppings, escolas e outros.

Em virtude do *corpus* de análise da pesquisa ser a telenovela, as mulheres e os homens citados são aqueles que desempenham um papel televisivo visual em nossa cultura. Por intermédio desses elementos heterogêneos serão traçados paralelos com os corpos biológicos que serão chamados de corpos “concretos”, objetivando manter um distanciamento dos midiáticos ou, daqui para frente, “corpos-imagem”

Os corpos biológicos são aqueles vinculados às questões espaço-temporais realizadas dentro da relativização do tempo presente em nossa cultura; implicam a permanência dos indivíduos desde o nascimento até a morte, o que contrasta com os corpos-imagem, conforme se verá a seguir.

O corpo biológico aqui apresentado não é um corpo codificado, mas um corpo que sofre a ação do tempo, envelhece; está inserto dentro de uma trajetória de elementos, conforme descritos por Cleide Riva Campelo:

As ações biológicas, químicas e físicas do corpo realizam-se num determinado espaço e a duração dessas ações constituem-se no tempo de vida deste corpo. E o corpo participa do tempo do universo: como definiu Prigogine (1990: 36), "parece que existe uma flecha do tempo comum a todo o universo", que aponta sempre para a frente e envelhece o corpo inexoravelmente (CAMPELO, 1997:27).

Os corpos-imagem quando inseridos numa composição similar àquela apontada aos biológicos seriam aqueles que transcendem aos aspectos físicos; estão ligados ao imaginário, ao culto terapêutico da imagem pela busca da juventude, beleza, virilidade; aos vários mitos. Esses corpos se preocupam mais em aparentar do que em ser. Lutam por sua permanência por meio de elementos que promovam o corpo-imagem, transformando-os em corpo-símbolo, fazendo-os driblar e transcender o tempo. Com isso, compreende-se que o corpo-imagem está ligado a esse aspecto de continuidade, mesmo cessando sua carga terrena, mas que esse se estabelece nas diferentes relações ou ainda nas novas relações que possam ser criadas.

Os corpos presentes nas tramas das telenovelas são observados como referência para a construção de corpos "ideais". São vistos, apreciados, percebidos, sentidos e representados. Esses corpos trazem em si toda uma carga semântica relacionada aos valores cultivados em nossa época. Revelam as diversas facetas de nossa cultura e são o produto dos vários recursos, técnicas e criações do homem. Fazem parte do pivô condutor a uma modalidade que é a adoração do corpo, em que a aparência é o código principal. Nesse sentido, quanto mais o indivíduo se aproxima dos aspectos externos, maior é a ênfase na expressão da imagem. Esse olhar para fora é que faz com que nas telenovelas os corpos adquiram o status de corpos-imagem, encontrando um campo fértil para sua representação.

1.1 O culto ao belo

O culto ao belo sempre foi marca de nossas vivências e experiências, haja vista a quantidade de re-significações dadas a objetos e, mais que isso, a forma como se incrementa, ornamenta e modifica os diversos materiais, assim, mantém-se a utilidade. Um colar, por exemplo, tem a função de ornamentar o pescoço e colo, todavia, existe toda uma evolução desse objeto no sentido de assumir cores, formas e tamanhos diferentes, o que implica em dar ao usuário a sensação de re-novação,

a experimentação do novo – a impressão de que o externo atua e interfere nas condições internas. Esse é apenas um exemplo para elucidar a quantidade e diversidade de itens dispostos e modificados ao longo dos anos, ou seja, a função prescinde para dar espaço às diversas formas. Isso quer dizer que esses aparatos funcionam como mediadores nesse processo gerador de significações: utensílio x inutensílio. Tudo isso vem atender a alguma necessidade, pois a humanidade enxerga por meio de seu olhar tridimensional e, em consequência disso, tudo o que se produz é feito da mesma matéria que constitui o indivíduo.

O homem em sua necessidade de criar e modificar as extensões de si mesmo, seja no âmbito do corpo ou na busca de novos espaços, na aquisição de imóveis, nos meios de transporte, nas relações com o outro, nas diversas mídias, ao mesmo tempo que se expande, perde-se e flutua nesse universo vastíssimo de opções. Essa perda de si mesmo, em uma cultura dual, gera o distanciamento do indivíduo dele próprio e a necessidade de busca do externo para suprir uma deficiência, uma lacuna, deixados pela dualidade do estar aqui ou acolá.

Existe um alto preço a ser pago pela profusão e o cultivo de imagens. O culto ao belo desencadeia valores adormecidos em nossa cultura, os quais, possivelmente, são fatores geradores de insatisfação e causadores de uma busca da perfeição e acabamento do homem. Até que medida essa ânsia será satisfeita não cabe neste momento uma definição, todavia, é importante ressaltar que essa busca pode suscitar em uma perda do eu-sujeito, que adiante será explanada com mais detalhes.

1.2 Os galãs

Galãs como Tarcísio Meira, Francisco Cuoco, Cláudio Marzo, Antonio Fagundes, Paulo José, Carlos Alberto Ricelli e outros marcam as décadas de 70 e 80. São atores revestidos por uma forte aura de beleza e, conseqüentemente, padrões que conseguem acessar e extrair suspiros das telespectadoras. A composição desses corpos está mais voltada para um físico magro, contudo com aparência saudável. As fotos, compiladas pela revista *Contigo – 40 anos de telenovela* apontam, por meio dos olhos dos fotógrafos, um enfoque muito maior ao rosto do que ao corpo. As telespectadoras daquela época teciam comentários

relativos à beleza do ator, mas dificilmente o público observa esses corpos de maneira parcial. O ator era constituído de uma unidade indissociável e neste espaço eram compartilhados rosto e corpo no sentido de expressão do belo e do esteticamente agradável. Nessa fase existia uma luta latente pela emancipação dos direitos femininos e já se apontava para uma tendência à liberação dos homossexuais. A censura exercia forte controle e em virtude disso existia uma tendência a selecionar o que deveria ser exibido, inclusive para evitar muitos cortes.

Esses fatos, aliados a todo o contexto social e histórico da época, conduziam à construção de um corpo que correspondia àquele momento, podendo sofrer algumas pequenas variações. Nesse sentido, pode-se observar que no olhar residia a ênfase maior e este significava muito, não se limitando apenas ao contexto da época, mas também à inocência do sistema dos primeiros anos da telenovela. Assim, um dos aspectos presentes nas várias imagens era o foco no rosto e a transmissão de pureza e romantismo. As relações centravam-se mais em aspectos emocionais, em crenças sociais, em estabilidades e nesse âmbito, comunicavam a respeito de sentimentalismos e estruturas sólidas. Essas questões, aparentemente limitadas à ordem social, conduzem a uma reflexão a partir do ponto de vista das transformações que estão ocorrendo e, nesse sentido, refletem as mudanças das diversas mídias presentes no corpo.

O teórico da mídia Harry Pross aponta três classes de mídias (primária, secundária, terciária). Na apresentação do livro *A Sociedade do Protesto*, Norval Baitello Jr. nos dá um panorama geral a respeito:

A mídia primária é aquela que não necessita de nenhum aparato que não o próprio corpo e suas linguagens. A mídia secundária introduz um aparato de amplificação do emissor, permitindo a este expandir-se no tempo e no espaço. A mídia terciária requer um aparato do emissor e um aparato do receptor, tornando a mediação menos direta, mas ampliando os espaços e tempos de vinculação comunicativa, aumentando assim também os campos de distribuição de símbolos por parte dos detentores de instituições de comunicação (PROSS apud BAITELLO, 1997: 9).

Ao utilizar esses conceitos na questão dos corpos e suas mediações serão sinalizadas várias vertentes, todavia uma das compreensões possíveis é a de que o corpo em sua mídia primeira, desprovido de qualquer aparato, possui uma significação diversa das seguintes, pois, em termos de processos comunicacionais, os corpos transcendem os modelos e esquemas prontos. Não se sabe exatamente qual é o ponto de partida, mas percebe-se um ponto que ao ser tocado desencadeia todo um processo, o qual é chamado de comunicação: esse entrecruzamento de

corpos. Quando os corpos utilizam elementos secundários, acessórios como pintura na pele, cabelos, maquiagens, vestuários, ornamentos e assim por diante, esses estabelecem uma significação diferente para o corpo. Na passagem para os meios terciários, o que inclui a televisão, enfocam uma re-significação que se utiliza de diversos meios: isto quer dizer que ora se organiza de uma maneira, ora de outra. Assim, nos estudos de mídia terciária faz-se necessário agregar elementos como o mitológico, o inconsciente coletivo, a primazia do poder, as questões de identificação, do imaginário e outros que compõem esse processo, perpassando e dinamizando o corpo em seu aspecto comunicacional. Baitello também ressalta que “esta abordagem dos processos comunicativos nos permite enxergar com clareza que não há mídia terciária sem as anteriores. E que o desenvolvimento da mídia não é substitutivo, mas cumulativo” (BAITELLO, 1997: 9).

As questões elencadas fazem parte de um conjunto, onde o item hegemônico é o sentido, uma coisa se transforma em outra – o que é apresentado passa a ser representado e essa cadeia vai atritando e se transformando constantemente em um processo que de uma entropia caminha para a neguentropia, não apenas em uma direção linear, mas em um processo de trocas com ganhos e perdas.

Esse pensamento pode ser ilustrado com a história de um simples ornamento como um brinco. A sua criação está relacionada com a função de, segundo a tradição oriental, amadurecimento do ovário das princesas que eram obrigadas a se casar com doze ou treze anos, evitando, dessa forma, abortos ou crianças deficientes. Esse mesmo objeto passa a ter uma outra representação para o povo que observando aquele acessório nas orelhas das princesas e toda a carga de poder, riqueza, beleza e tudo o que elas, as princesas, representavam, começa a utilizar o que hoje denominamos brinco, de maneira aleatória, sem entender o motivo real da utilização. Assim, o que em um primeiro momento continha dados relativos às questões de saúde passa a ter uma nova função, a qual conduz a uma reflexão acerca da perda da autenticidade dos objetos e dos novos formatos assumidos, ou seja, existe uma desconexão com sua história, sempre pelo ponto central que impulsiona a humanidade, que é a questão da identidade e da alteridade.

Essas questões conduzem a uma reflexão maior acerca das funções dos corpos, das aparências e como esses foram doutrinados. Norbert Elias, em seu livro *O Processo Civilizador*, narra a respeito do “decoro corporal externo” por meio do livro de Erasmo – onde este aponta atitudes que em dado momento eram tidas como “bárbaras” ou “incivilizadas”. Nesse sentido, afirma que: “Quanto mais estudamos o

pequeno tratado, mais claro se torna o quadro de uma sociedade com modelos de comportamento em alguns aspectos semelhantes aos nossos e, também, de muitas maneiras distantes” (ELIAS, 1939: 70).

Com isso, pode-se deduzir que todo “objeto”, por assim dizer, está em constante mutação, ou seja, não é suficiente compreender a função de algum “objeto” apenas por meio do contexto atual, é imprescindível a visão de que as significações são flutuantes em função de fatores variáveis e que o afastamento do primeiro uso aponta para a amplitude da questão da comunicação. Isso quer dizer que as diversas culturas, em diversas épocas, de acordo com as necessidades, denotam significados diferentes para a mesma coisa, portanto, a compreensão integral fica comprometida porque o olhar está preso no tempo.

Ao adentrar o universo do corpo feminino, observa-se que seu desenho no aspecto roliço e ondulante remete ao círculo e à dança. O ato de rebolar é a dança que estabelece relação com o caminhar. O bailado influenciou inclusive as esculturas gregas que em seus frisos mostram toda uma ritmicidade em forma de relevos. O corpo como imagem é uma estrutura única – que não pode ser fragmentada –, mas para um bom entendimento do todo é importante o olhar das partes que geram o movimento: a cintura, as coxas, os seios, as nádegas, as ondas dos cabelos ou até os cabelos lisos. Esse movimento remete à grande dança do universo, a dança que estabelece uma relação intrínseca com o sensual e a busca do inelutável caminho para a perfeição, o acabamento do indivíduo. Essa dança traduz claramente a construção de um novo homem, um homem também com formas ondulantes.

Assim, a falta de ondas nos braços de Paulo José, no ano de 1970, ou as formas retas do nu de Claudio Cavalcanti, em 1982, contrastadas com Alexandre Slaviero da novela *Malhação*, evidenciam essa idéia.

Tanto Paulo José como Cláudio Cavalcanti mostram seu tórax nu, entretanto o olhar denuncia e acomoda esses corpos. Paulo José mostra um olhar de inocência e elimina qualquer possibilidade de exploração desse corpo por meio de um âmbito sensual e, Cláudio Cavalcanti apesar do sorriso maroto conota toda uma questão mais relacionada à timidez e à vergonha que impedem um enfoque voltado a outras interpretações. Remete à lembrança de Adão e Eva nus no paraíso, tentando encobrir suas vergonhas com algo natural como a folha e, nesse caso, por meio do capim.

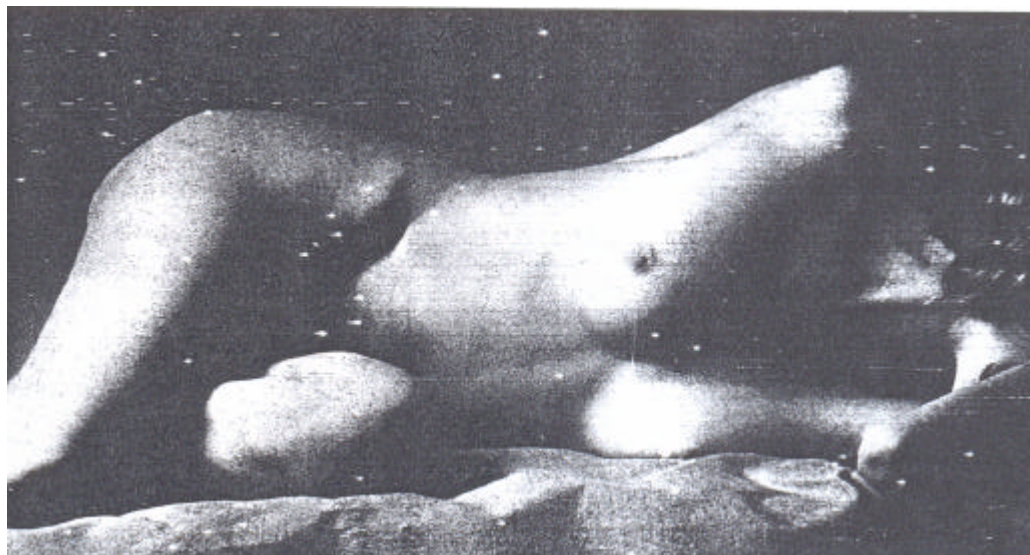




O corpo de Alexandre Slaviero traduz uma ritmicidade e a grande dança com formas ondulantes, roliças e sensuais. A “pose” utilizada diz muito mais que qualquer manifestação verbal. Um outro mediador nesse corpo que conduz a um entendimento relacionado ao campo do sensual é a tônus dourada da pele; a cor do bronzeado que convida o leitor à apreciação e ao deleite.

A ênfase ao contorno do corpo é tão importante que os estudiosos de fotografia notaram que a luz do sol e a iluminação difusa do estúdio realçam textura, manchas da pele, limitam gama de tons e produzem sombras fortes, desencadeando numa espécie de destruição ou diminuição dos contornos dos corpos. Quando utiliza, por exemplo, grandes lençóis, guarda-chuvas brancos, o fotógrafo consegue revelar as ondulações desejadas e o foco naquilo que se quer

transmitir. Isso significa que o fotógrafo tem condições de re-construir o corpo da forma como melhor lhe apraz.



Conforme Michael Bussule: “Quando o modelo se vira de lado e a luminária é colocada exatamente acima dele, a luz fica dirigida em linha reta para a parte superior do corpo, produzindo sombras densas, que acentuam os contornos formados pela pose recurva ”(BUSSULE, 1979: 112).

A apreciação do corpo já se encontrava presente na época helenística, como podemos observar em *Fauno Barberini*, cerca de 220-210 a.C. , onde traços musculosos são determinantes e, neste caso, existe também uma questão postural que na época estava atrelada a uma ruptura dos padrões, acessando o inédito na arte.



Se esse corpo fosse retratado na época atual, ainda assim, aos olhos da maioria seria visto com reticência, pois a maneira de se exhibir foge um pouco dos padrões de apreciação permitidos em nossa cultura. É importante ressaltar que o espectador da época helenística vislumbrava esse corpo por intermédio de conceitos diferentes, mais relacionados à questão da força e virilidade, conseqüentemente a aquisição da compreensão girava em torno do olhar cultural.

Retornando dois séculos, cerca de 460 a.C., em Atenas podemos apreciar Poseidon do Cabo Artemísio, em que a preocupação maior do artista era a de experimentar a estátua de bronze como movimento. Nesta escultura nota-se o contraste entre o movimento das extremidades e a rigidez do torso.



Como se pode observar, a ênfase ao nu masculino era visível. No entanto, a pergunta a conduzir o raciocínio está centrada na questão da representação e significação desses corpos para a sociedade da época. Hoje, com um olhar distante e imersos nesta cultura, aprecia-se o belo, as formas, os contornos, os movimentos, a simetria, além do contexto comercial, mas para os gregos esse corpo não estava nu, uma vez que se revestia de músculos e os músculos tinham uma relação muito próxima ao poder e à força. Esses homens eram a manifestação divina na face da Terra.

Questões referentes à divisão entre matéria e espírito, entre o estar dentro e o estar fora, duais em sentido mais amplo, sempre causaram conflitos nas relações humanas. Existem vários exemplos que podem ser acessados para ilustrar esse pensamento, mas nenhum seria suficiente para dar conta da abrangência e complexidade deste movimento. O homem mora tanto dentro como fora de si – depende do ponto em que ele coloca sua potencialidade. A forma ideal seria o trafegar de um espaço a outro, todavia, em nossa cultura, isso parece um pouco distante. Assim, a apreciação das diversas imagens está sujeita à construção, reconstrução, dependendo sempre do movimento citado e das lacunas humanas.

Michel Serres, por meio de utilização de metáforas, expressa muito bem esse pensamento:

Existe um lugar quase pontual que o corpo inteiro assinala na experiência especial da passagem. O eu salta globalmente deste ponto local, passa decididamente de uma metade a outra, no momento em que este ponto desliza, à proximidade do estreito, de sua face interna para externa. Desde meu quase naufrágio, costumo chamar de alma esse lugar. A alma mora no ponto onde o eu se decide (SERRES, 2001: 14).

Em uma descrição mais simples, o corpo poderia ser visto como um “portal”, local por onde se entra no mundo, morada frontal de onde se enxerga todos os objetos que são feitos da mesma densidade, tudo – exceto a si mesmo, pois é no outro e pelo outro que nos constituímos. O homem para ter acesso a si mesmo necessita de um aparato como o espelho. Se lançado um olhar mais atento à questão do “ver-se”, o espelho teria uma designação muito mais abrangente que àquela limitada à imagem física, entretanto por tradição se restringe a essa função e é por intermédio desse aparato que se estabelece comparação com os demais personagens do mundo, sempre a partir do próprio ponto de vista, ou da imagem que se supõe possuir. Nesse trajeto, compreende-se que de acordo com a identificação que o/a telespectador/a estabelecer em referência ao personagem

televisivo aumentará ou não a aceitação dos produtos, especialmente aqueles que prometem valorizar o corpo, que são divulgados em uma telenovela.

Há duas ou três décadas, produtos que podem ser considerados como extensões do corpo como roupas, calçados, perfumes, acessórios em geral já eram vendidos por meio do “ambiente” telenovela. Essa necessidade de criar um laço com o consumidor poderia até justificar o corpo estar, na ocasião, sempre vestido. Quando feita uma busca na memória, percebe-se que esporadicamente exibia-se um corpo nu ou seminú. Mirian Goldenberg constata que: “O decoro, que antes parecia se limitar à não-exposição do corpo nu, se concentra, agora, na observância das regras de sua exposição” (GOLDENBERG, 2002: 25).

O corpo foi despido e por quê? Hipoteticamente por ser este um produto de origem primária e primeira, gerador de significado muito mais incisivo ou penetrante que qualquer acessório; pela sua capacidade de discurso não-verbal, pelo seu caráter de unicidade, pela dificuldade de se copiar o corpo do outro, afinal é só lembrar que, apesar de imersos em uma cultura de massa, existe todo um movimento em busca do irreprodutível, do inédito, e tudo o que se tinha visto até então eram tentativas de produção em grande escala, ou seja, a cultura de massa.

Assim afirma Morin (1985: 35): “Mesmo fora da procura de lucro, todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é a de máximo consumo”.

Entende-se melhor quando se fala em obra de arte e fotografia, sendo importante frisar que um elemento não substitui o outro, mas complementa. A fotografia não é apenas um aparato mediador, mas um facilitador em muitos aspectos. Retomando a questão do corpo, é importante salientar que a lembrança dessa última anotação é fundamental para o entendimento de que a fotografia possibilita a reprodução da imagem em larga escala. Assim, nesse caso o irreprodutível é o próprio corpo: concreto, físico, denso; a única obra que não está à venda em alguma loja do shopping, por isso a necessidade de imitação do padrão. É a presença da virtualidade, a fuga dos padrões de realidade e vivência do cotidiano, afinal, está se narrando a respeito de um corpo que não reproduz apenas um elemento físico, mas significa o personagem que ele está representando. Assim, o ator Lima Duarte, em *Roque Santeiro*, com aquelas “toneladas” de pulseiras douradas, não era somente um corpo, mas a representação, a imagem de um homem bem-sucedido, amado por Porcina (Regina Duarte) e todos os valores conotados pelo personagem, além dos traços de personalidade que remetiam a

alguém equilibrado, inteligente, enfim, todas as qualidades que o público admira e inveja. Assim, no caso de Lima Duarte, o que era colocado à venda eram as pulseiras, pois por utilização deste fragmento tinha-se a sensação fracionária de possuir parcialmente algo que estava ligado ao personagem e ao próprio intérprete. Isso conduzia ao desejo do “corpo do artista”, já que era bastante acessível adquirir a pulseira.

Em um primeiro momento, o leitor pode estar tendo a impressão de que o relevante dentro dessa abordagem é a questão da recepção, o que certamente não pode ser descartado, mas é importante a ciência de que a raiz da cultura dita padrões mais preponderantes que qualquer elemento mediador, tanto é assim que na novela *O Clone*, exibida em 2003, os protagonistas apareciam demasiadamente vestidos e nem por isso a população acatou e se vestiu da mesma maneira; os valores do despir-se e exhibir o corpo em suas formas estavam e estão muito mais enraizados, presentes e atuantes. Recorrendo mais uma vez a uma reflexão de Morin:

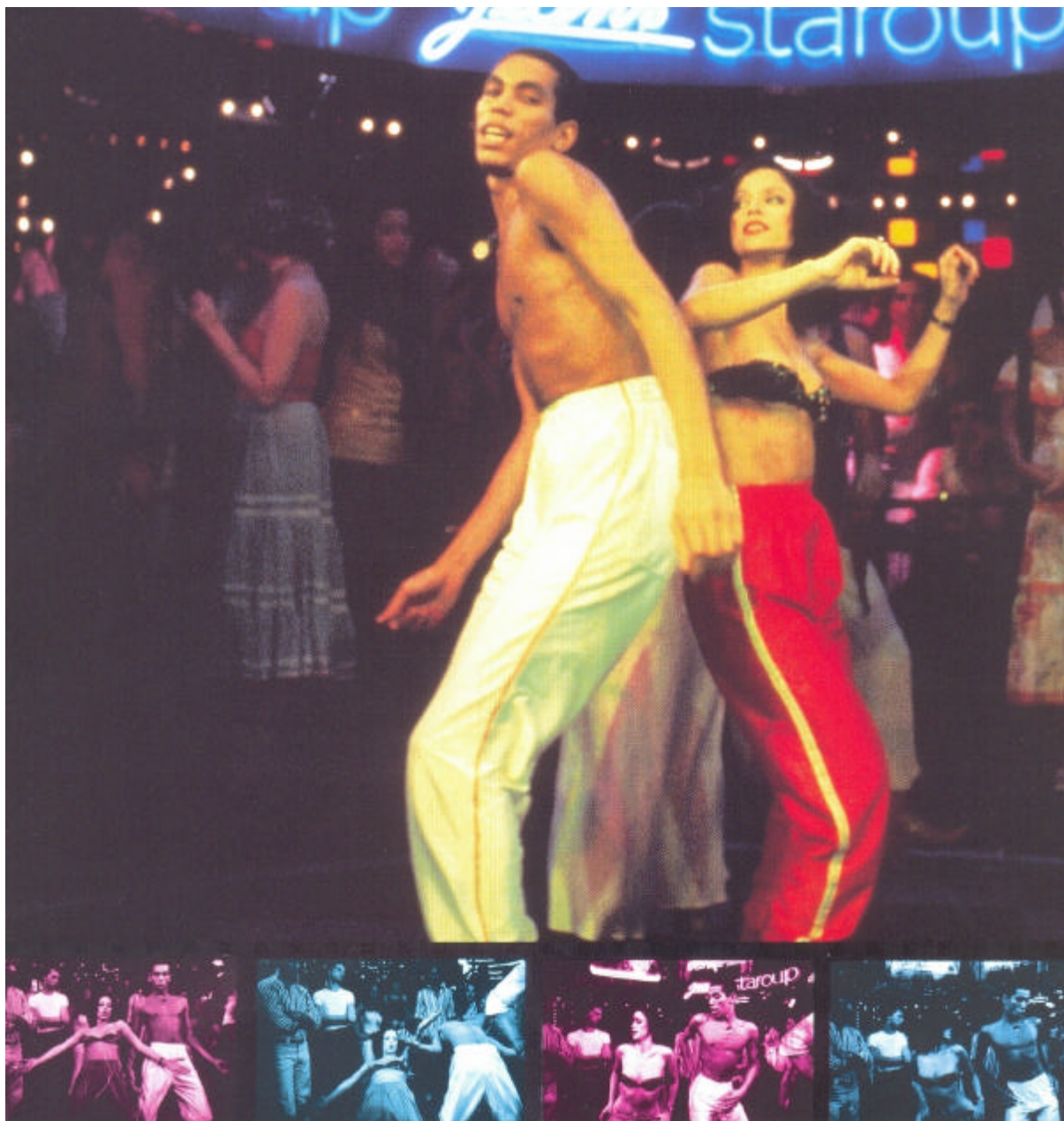
Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis e os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade) (MORIN, 1984: 15).

Nesse sentido, reforça-se a idéia de que as construções externas têm uma relação com as questões de recepção, mas é apenas por meio do conjunto de identificações, mitos e imaginários processados dentro da cultura que se manifestam mudanças no sentido de construção seja do corpo, seja das extensões pertinentes a esse.

A ênfase para uma chamada do corpo pode ser observada na novela *Dancin'Days*, escrita por Gilberto Braga, em 1978.

Dancin'Days tinha uma trama instigante que abordava disputas de família, vingança e paixão, era apimentada não só nas questões narrativas, mas em toda ousadia de exhibir uma sensualidade por intermédio de artistas como Sonia Braga. A novela continha elementos que objetivavam romper tabus e padrões previamente

determinados. Como facilitador, a atriz protagonizava uma ex-presidiária¹ e os momentos de drama familiar eram alternados com os de sensualidade na boate *Dancin' Days*.



¹ A opção por uma narrativa em que a protagonista é uma ex-presidiária foi exatamente para justificar desvios de padrões e ousadias na forma de se portar. Não se esperava esse tipo de comportamento das donas-de-casa, mães de família.

O que também é relevante observar é o ambiente, uma boate, onde aconteciam as cenas mais “fortes”. Tudo isso para poder experimentar os elementos sensuais já percebidos pelos produtores e autores de telenovelas. O corpo feminino, por suas formas mais definidas, foi o escolhido para seduzir e conquistar o público na luta pela audiência e também por uma questão mercadológica, ou seja, os patrocinadores visavam vender seus produtos, conseqüentemente havia a necessidade de um maior número de telespectadores que pudessem acessar naquele horário e seguidamente ir em busca do tão sonhado consumo.

A sociedade parece estar assentada em uma gangorra, a qual pende para um ou para o outro lado. Assim, a expressão “lugar de exposição dos talentos” ganha uma nova concorrente: a exibição que aqui empregamos no sentido do quanto o corpo do ator é desejado e admirado a ponto de gerar audiência e por conseguinte ganhar espaço publicitário.

Desde a revolução industrial, o capitalismo impulsiona a gestação de um homem que se desloca de seu foco primeiro, o interior, e busca no exterior o equilíbrio das suas relações com o mundo e consigo mesmo. Com o grande crescimento de produtos de consumo, geração de novos empregos, busca de novos especialistas (tecnologia de equipamentos em geral), expansão dos produtos cosméticos, clínicas de estéticas e assim por diante começa a surgir uma nova modalidade de corpo, um corpo “emergência”, que é aquele musculoso, sarado, desejado e que está à disposição para ser apreciado nos diversos espaços.

Quando algo já submergiu à superfície é risível descrever seus aspectos aparentes e conhecidos, entretanto há a necessidade de se escavar para entender que no passado existia um devir, ou seja, a potencialidade de desencadear fatos, desta ou de outra forma. Conseguir compreender a previsibilidade de um sistema reflete na condução do futuro, por isso, a importância de se entender a trajetória da humanidade e perceber quais representações estão sendo construídas e resignificadas, a transformação processada por um simples olhar e sua complexidade e implicações na mudança de sistema.

A formalidade era também traço característico das décadas de 70 e 80. O vestuário, o comportamento e a gesticulação eram uniformizados de modo a evitar choques e desvios nos padrões pré-determinados, tudo pensado de acordo com as mediações e mediadores latinos. O galã: homem bonito, fatal – era sempre o mocinho que contracenava com uma beleza de igual proporção, mas o seu

aparecimento na tela era secundário por conta da exploração do momento, ou seja, o aspecto feminino.

O marido, detentor do poder financeiro, ao adentrar seu lar e ver sua esposa mal cuidada em função de ter assumido um papel subalterno no nível intelectual, em questões sexuais e se especializando naquilo que “supostamente” realizava melhor, cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos, deliciava-se com Gabriela (Sonia Braga), que, por meio de um retrato de inocência, estimulava os olhares mais críticos.



Essa novela foi apresentada às 22 horas, horário destinado, na ocasião, aos “ditos intelectuais”, além de acreditar-se que neste horário crianças e grande parte das mulheres já tinham se recolhido. Tudo caminhava para a construção de um imaginário masculino mais focado no corpo que na expressão propriamente dita. Por outro lado, o enredo era criado de tal forma a abocanhar também as intrusas donas-de-casa que por ventura assistissem à novela, assim aspectos como comoção e empatia se tornavam imprescindíveis para incluir esse nicho. O casamento perfeito: enredo e imagem, pura simbiose. Contudo, ao fixar questões como tempo, espaços percorridos e memória é perceptível que um item não substitui o outro, mas que existe a hegemonia e superioridade da imagem, a qual mais que penetrar os ouvidos (sem fala), adentra sem perpassar a cabeça.

Os exemplos a seguir objetivam elucidar como a imagem transcende o tempo, permanecendo armazenada em algum campo da memória, podendo ser acessada a qualquer momento.

Em *Minha Doce Namorada*, exibida em 1971, a atuação da atriz Regina Duarte, que fazia par romântico com Cláudio Marzo, rendeu à atriz o título até hoje a ela associado: a Namoradinha do Brasil.

Toda a composição do corpo de Regina Duarte, vestuário, acessórios, cabelos e gestos, remetem à docilidade, meiguice, inocência, confirmados pelo olhar de Cláudio Marzo e pelo nome dado à novela.



Em 1976, com a novela *Escrava Isaura*, adaptação da obra de Bernardo Guimarães, a saga da escrava branca, vítima da paixão doentia de seu senhor, em memorável atuação de Lucélia Santos e Rubens de Falco, ganha o mundo, consagrando o maior êxito da teledramaturgia brasileira no exterior, exibida em mais de 70 países.



Em 1985, *Roque Santeiro* chega como um símbolo do processo de abertura política do país, após 20 anos de ditadura militar. A novela de Dias Gomes contou com os protagonistas: Sinhozinho Malta (Lima Duarte), Viúva Porcina (Regina Duarte) e Roque Santeiro (José Wilker).



A partir dessas imagens, podemos concluir que o reconhecimento da personagem não se centra apenas nas questões que foram verbalizadas, mas principalmente nos aspectos gestuais e visuais. Nota-se que há uma categoria dinâmica e complexa por trás desse processo de transmissão que consegue quebrar ou até manter menos afastada a questão de tempo-memória. Pode-se traçar um paralelo com o fio de Sutrarmã amarrado em Perseu para que esse pudesse entrar no labirinto, matar o Minotauro e sair ileso. Essa mesma associação pode ser feita com os códigos imagéticos que percorrem todo um caminho cheio de sinuosidades, mas que conseguem ser acessados e mantidos intactos mesmo após um grande distanciamento temporal-espacial.

A linguagem, nosso maior apoio para transmitir as idéias, parece seguir uma linha de instantaneidade, além de uma necessidade de redundância e repetição para sua continuidade. Walter Benjamin, ao escrever sobre a questão da reprodutibilidade técnica, dissertou a respeito do aqui e agora, instante único, de autenticidade e de identificação do objeto como sendo igual e idêntico a si mesmo. Utilizando esse mesmo raciocínio, as narrativas são reproduzidas sem a sua “aura” inicial, são relegadas a segundo plano em virtude da profusão de imagens. Tanto é assim que nas telenovelas brasileiras, continua-se abordando basicamente os mesmos temas, repetindo as mesmas falas, expondo as mesmas problemáticas e essas estão fazendo tanto ou mais sucesso. Também Benjamin, em seu texto *O Narrador*, já previa a diminuição das narrativas em função da difusão da informação.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1996: 203).

Nessa linha, refletindo a respeito da imagem, a informação que essa apresenta diminui substancialmente a margem à interpretação, pois de certa maneira se apresenta pronta, ou seja, de uma maneira não fragmentada.

As narrativas das telenovelas trabalham com aspectos inerentes ao ser humano como a curiosidade e criam histórias que instigam uma seqüência, acrescentam elementos como a inveja, o que reforça a idéia de que ser bom e bonito atrai adversários. Por outro lado, enfatiza e reforça a persistência nessas qualidades positivas que resultam no alcance de felicidade para o personagem, mesmo que seja

no último capítulo, aí encerrando-se a novela, pois manter esta linha seria desgastante.

No início do sistema televisivo existia uma clara separação entre o protagonista e o antagonista alcançado por meio da aparência física, ou seja, o bom era bonito e o mau não alcançava o mesmo padrão, além de todos os fatores narrativos e de comportamento que conduziam a este entendimento. A própria palavra galã já remetia a todos os adjetivos que o identificavam como bom e belo. Essa mesma distinção pode ser encontrada na Igreja Católica quando no século XV sentiu-se a necessidade da construção de uma imagem que representasse o mal e tivesse atributos que correspondessem a um desvio de padrão. Por isso o Diabo recebeu um par de chifres, o qual tinha uma relação com o falo masculino, mas também com o reino animal e para garantir esse entendimento, o Diabo ganhou como acréscimo um rabo.

O questionamento aqui está relacionado a como alcançar esses mesmos padrões em uma novela como *Malhação*, onde os mais belos e diversificados corpos disputam espaços. Existe a inerência do mal e esta perspectiva é plenamente alcançada por meio do close, aparato de apoio para construção de uma mídia eficaz e que por intermédio desses traços imagéticos consegue abranger e recortar aquilo que efetivamente deve ser comunicado. Traços de desvios dos personagens são captados, então, pelo olhar crítico do câmera.

Pode-se ir um pouco além e afirmar algo que será constatado ou refutado posteriormente: o close, possivelmente, é o mais forte mediador nesta criação de novos “receptores”.

Outra ocorrência, nas novelas em geral, é a distinção na aparência entre os jovens e os homens e mulheres maduros. Isso estava claramente denotado no vestuário, no cabelo, na postura, nas rugas de expressão das diversas idades. As identidades estavam basicamente resolvidas e cada um assumia seu papel. Como afirma Baitello, existe uma universalização do conceito de juventude, o qual “pressupõe sua transformação em categoria atemporal (...) Tudo que não é novo tende a ser obsoleto e portanto destina-se ao descarte (BAITELLO, 2005: 77).

Os seres humanos de uma maneira geral estão retardando esse processo de envelhecimento, existe uma tendência clara do indivíduo de frear o tempo em uma tentativa para driblar e confundir a morte.

A juventude causa a sensação de distanciamento da morte e o homem sempre utilizou diversos artifícios para driblar esta inimiga. Morin desenvolve um

conceito de “*degerontocratização*” que será estudado com mais detalhes adiante. Os indivíduos estão sendo conduzidos para esse caminho: a busca da homogeneização em todos os sentidos. Na discussão referente à satisfação aparente, a mídia televisiva contribui tanto no que se refere ao dispendioso tempo de vida gasto diante desses aparelhos (sem se dar conta que o custo é sua própria vida) como em um processo inconsciente que cria a sensação de entretenimento e dormência. Além de estar morrendo, o indivíduo sai com a impressão de que foi tudo muito prazeroso e os corpos vêm confirmar a possibilidade desse conceito: havendo a impossibilidade de frear o tempo, pelo menos a intenção de desacelerá-lo mantendo uma aparência viril e jovem equiparada aos deuses do Olimpo. Os homens, agora possuidores das imagens, sentem-se verdadeiros semideuses e como tais buscam a imortalidade.

O importante é se eternizar, processo complexo no qual a humanidade está por demais envolvida. Nesse sentido, torna-se praticamente impossível pensar ou agir fora do cerne da cultura. A cultura não só constrói o indivíduo, mas entra no seu cerne e o devora; muito mais intensamente agora por intermédio das garras das imagens. Essa devoração alcança tais patamares que o ser respira e exala cultura e o corpo é reflexo desta função densa.

Refletir a respeito do corpo implica incluir a moda como extensão do homem. O ato de vestir sedimenta diferenças que são asseguradas por códigos hirtos. A moda em um primeiro momento seguia uma forma mais rígida e padronizada tanto na diversificação de cores, nos formatos e até em uma falta de autonomia que conduziu a padrões mais ousados. Poderia até se afirmar que moda e corpo estivessem caminhando em uma mesma direção em que ambos afetam e são afetados, tanto em uma estrutura externa quanto em relação ao outro. A moda era uma máscara que encobria o corpo, ou que valorizava mais a si mesma do que ao objeto que esta representava. Com o passar do tempo, essa vem a agregar e valorizar o corpo em sua relação corpo e meio, corpo e expressão, corpo e representação. Ela acrescenta ao corpo um ingrediente novo que é o da sensualidade. Não se quer afirmar com isso que o corpo primário não traz esta manifestação, mas que por meio de certas tendências existe uma valorização de determinados aspectos aos quais se quer evidenciar, todavia, existe também um caráter de dissimular aquilo que se quer esconder. Nesse sentido, pode-se percebê-la como sendo prótese do corpo, sem, contudo, deixar de manter suas características individuais. Assim, em um sentido mais amplo, podemos entendê-la

como simuladora e dissimuladora nessa teia de convenções para expressão do corpo.

Essas palavras vêm ao encontro da idéia de Gilles Lipovetsky: "Não há sistema de moda senão na conjunção destas duas lógicas: a do efêmero e a da fantasia estética" (LIPOVETSKY, 1999: 35).

A telenovela é um espaço de diálogo dessas duas lógicas, pois a moda nesse ambiente traduz-se como um agente que conduz os telespectadores, mostrando não apenas tendências de padrões, cores, mas também as aplicações do uso nos diferentes lugares freqüentados pelo indivíduo, conduzindo a um entendimento de que a moda deve ser seguida, obedecendo os limites impostos e questionando valores atrelados ao seu uso. Assim, festas, casamentos, danceterias, restaurantes, lanchonetes, casa de amigos, shoppings, clubes e praias, entre outros, são marcados por vestuários e acessórios diferentes, aumentando ou reduzindo a luminosidade, incluindo maquiagem, estilo de cabelo e até ditando comportamentos.

A Central de Atendimento ao Telespectador (CAT) da *Rede Globo* diariamente recebe telefonemas indagando a respeito de acessórios, roupas e outros itens usados pelos artistas. Vivian Amalfi², em seu artigo *A bela moda de Belíssima*, diz: "As telespectadoras congestionaram as linhas telefônicas da emissora. Qual a origem das jóias usadas por Fernanda Montenegro?³". Os tons dos cabelos das atrizes dessa novela também foram observados (Glória Pires, Camila Pitanga, Letícia Birkheuer); cor do esmalte da protagonista Júlia (Glória Pires); as lingerie sensuais utilizadas por Claudia Raia e assim por diante. O usuário aprecia as novidades e por meio da telenovela percebe o uso dos vários itens de acordo com o ambiente, sabendo, por exemplo, que uma mini-saia não é a roupa mais apropriada para um casamento, que ir a uma lanchonete com um casaco de pele pode ser considerado como desvio. O indivíduo considera todos os preceitos, uma vez que a moda tem uma ligação direta com o ver e o ser visto, como lembra Lipovestky (1999: 39) "Se a moda, evidentemente, não cria de alto a baixo o narcisismo, o reproduz de maneira notável (...) As variações incessantes da moda e o código da elegância convidam ao estudo de si mesmo, à adaptação a si das novidades, à preocupação com o próprio traje". Em síntese, todos esses elementos

² Artigo a respeito das celebridades na novela *Belíssima*, publicado no W.Mulher. Disponível em: <<http://www.wmulher.com.br>>. Acesso em: 7 jul. 2006.

³ A atriz Fernando Montenegro, na novela *Belíssima*, em 2006, representou o personagem Bia Falcão.

estão contidos dentro do formato televisivo, que de maneira lúdica determina ações, comportamentos e hábitos de pensamento.

A história da telenovela está sendo construída com base nesses fundamentos, conforme pode-se observar numa breve análise de três capítulos da novela *Torre de Babel*, exibida às 20 horas, no ano de 1998, objetivando iniciar uma maior compreensão das telenovelas mais recentes.

1.3 Novela *Torre de Babel*

Faz-se necessário esta descrição para que o leitor compreenda a questão de hegemonia da imagem, a qual também será tratada em posterior. A simultaneidade do enredo da telenovela conduz o telespectador a um entendimento de que aqueles personagens realmente estão inseridos em um mesmo espaço-tempo, o que cria uma aproximação maior com a exibição. Além de reforçar por meio dessa linha alguns aspectos ritualísticos que transportam os telespectadores de suas poltronas para a “telinha” numa expansão da empatia.

Em uma pequena amostra da novela *Torre de Babel*, pode-se observar galãs como Edson Celulari, Marcos Palmeira, Marcelo Anthony e Oscar Magrini desfilando músculos e corpos definidos. Foram selecionados para descrição os capítulos 19, 160 e o último. Na entrada do capítulo 160, vislumbra-se o casal Adriana Esteves e Marcos Palmeira em uma ilha, exibindo seus belos corpos por 3 a 4 minutos. Na seqüência encontramos Edson Celulari e Letícia Sabatella em um quarto – deitados na cama – aparentemente despidos conversando sobre futilidades e expressando opiniões a respeito de outras personagens. É importante salientar que essas pequenas narrações fazem parte da trama da telenovela (2 a 3 minutos). Logo após, um casal um pouco mais maduro, Tarcísio Meira e Glória Menezes, também indo para cama, portanto com roupas de dormir, sensuais e de seda, por mais 3 minutos. Assim, nos primeiros 10 minutos de exibição da novela temos narrativas que são subsidiadas pelos aspectos que direcionam ao cotidiano, porém, mais que isso, relatam a respeito de beleza e do grande significado que abarca o corpo. Por meio de observação empírica, nota-se ser muito comum os telespectadores em determinado momento da telenovela desligarem seu sentido auditivo e automaticamente conectarem-se ao visual, começando um diálogo em que cada um

expressa sua opinião a respeito, por exemplo, do corte de cabelo de Oscar Magrini ou dos vários artifícios que ele vem utilizando para manter aqueles músculos, seja freqüentando academias, utilizando anabolizantes e outras químicas. Alguns identificam-se, outros resistem e criticam.

Todo este atrito, toda esta troca gera uma nova maneira de observar as mudanças nos rumos que se quer dar à própria vida. Desta forma, se Oscar Magrini representa um homem que consegue conquistar mulheres e quando essas o encaram ficam totalmente frágeis, o público que tem este enfoque já elabora inconscientemente algumas associações.

Quando Edson Celulari é exibido em um personagem bem sucedido financeiramente, com prestígio, inteligência e família estável (mulher e filhos), um outro grupo de pessoas também almeja ser assim, criando-se, então, outra rede que se repete infindavelmente, ou seja, não há como determinar qual foi a ponta que disparou esse mecanismo, mas esses entrecruzamentos são geradores e desorganizadores.

Ora se estabelece de uma maneira, ora de outra, mas o determinante é que o paradigma é o mesmo, por isso, as diferentes tramas, personalidades, sempre se voltam para aquele padrão de beleza construído dentro daquela época e daquele determinado contexto. É importante evitar a repetição, mas entendendo sua importância neste instante, salienta-se que é fundamental apurar as diversas mediações que os corpos acessam, quais caminhos e imbricações esses seguem, sua condução e efeito, o quanto este se move e altera em função daquele externo, do público-alvo.

Sabendo-se que o processo de comunicação não está limitado a nenhum modelo até então estudado, mesmo os mais versáteis e criativos, percebe-se a importância de fundamentar não um modelo, mas apontar ou, na pior das hipóteses, questionar a falta de um sistema que suporte este objetivo. Nesse sentido, entende-se que a família epistemológica que bem caminha por esses espaços é a Semiótica da Cultura, ou seja, por meio de uma compreensão mais abrangente da dinâmica cultural que envolve esse processo da imagem, pode-se compreender a construção dos corpos presentes nas telenovelas.

Assim, o que se quer demonstrar é que a linguagem verbal faz parte do processo, mas não é a determinante nos vários diálogos das telenovelas; merece sim consideração e o fato da insistente repetição das várias “falas” se deve à gama de diferentes interpretações que essa permite. Existe um crescimento tanto na forma

de utilizar as diversas “falas” como também na atualização dos temas, que vêm rompendo com estruturas ultrapassadas e tentando lidar de uma nova maneira com situações consideradas como tabu, todavia, ainda existe a repetição verbal, principalmente em função das diversas imagens que causam distração, em algum momento. Dessa forma, tem-se uma visão mais ampla de como alimentar e manter um sistema por 40 anos utilizando narrativas muito próximas. Entretanto, o questionamento tem que ir um pouco além do verbal como mantenedor da telenovela. O que faz com que essa ainda ocupe uma grande fatia do mercado? A imagem não só distrai, mas também atualiza esses corpos por meio da diversidade de opções de consumo; esse é um fator impulsionador para o desvio e desligamento da memória, ou seja, se uma atriz “X” utilizar duas ou três vezes a mesma roupa, o público terá essa repetição de maneira muito clara. Isso pode significar que a falta de novidade faz com que a novela, algumas vezes, fique “chata”, mas o telespectador se mantém firme na cadeira por conta de todo aquele visual diferente, que eventualmente possa ser demonstrado. Segundo Lipovetsky:

Encontra-se já em Gabriel de Tarde a análise justa desse processo: enquanto nas eras de costume reinam o prestígio da antigüidade e a imitação dos ancestrais, nas eras da moda dominam o culto das novidades assim como a imitação dos modelos presentes e estrangeiros – prefere-se ter semelhanças com os inovadores contemporâneos do que com os antepassados (LIPOVETSKY, 1999: 33).

Com isso, percebe-se que há um interesse no tema e na trama, todavia existe uma grande “pré-ocupação” acerca das novidades visuais que tem nos corpos mediadores desse processo seu campo de entrega em favor de uma devoração pelos olhares invisíveis dos telespectadores.

Seguindo um pouco mais com *Torre de Babel*, chama a atenção um dos personagens na novela apelidado de “Jamanta”⁴, nome possivelmente ligado aos significados, que correspondem ao desvio do padrão de beleza: falta de simetria em suas formas. Jamanta representa o idiota, o excessivamente ingênuo, é a contraposição: o belo ligado a valores sublimes e desejados e o desvio, conectados a características inferiores ou tidas como fracassos e motivos de repulsa.

Isso conduz a uma reflexão a respeito de qual modelo seria interessante adotar para as próprias vidas, qual imagem é a mais interessante assumir e qual a mais aceitável dentro do momento social. Outra curiosidade a respeito deste

⁴ Jamanta é o indivíduo mal-amanhado. Caminhão grande, tipo reboque que transporta vários automóveis ao mesmo tempo; carreta, de acordo com Dicionário Aurélio.

personagem é o retorno surpreendente na novela *Belíssima*, que estreou em Novembro de 2005, ou seja, sete anos após término de *Torre de Babel*, Jamanta retorna como se nunca tivesse partido, mesmo autor, mesmo personagem, mesma amostra. O interessante é a repetição da frase “Jamanta não morreu”. Esse personagem estava determinado a se casar com Regina da Glória, mas no momento do casamento aparece a verdadeira esposa. O autor utiliza o personagem de maneira estereotipada, reduzindo algumas situações a terem o mesmo final.

Retomando o vestir, essa arte estabelece uma distinção entre sexos por meio de convenções pré-determinadas, assegurando ainda o que é feminino e o que é masculino⁵.

Essa sensação de fascínio que a beleza dos corpos exerce sobre o indivíduo faz com que esse assuma posturas, os quais o remetem a uma necessidade de ser aceito e se sentir inserto dentro da sociedade. Para isso, não são medidos sacrifícios, utilizando-se de frases que desencadeiam a idéia de que ficar bonito representa dor – tempo – trabalho árduo – é como se houvesse uma necessidade de se passar por esse processo para alcançar um objetivo, além, é claro, de toda uma manutenção para conservar o estágio adquirido.

O bom e o belo parecem ter uma relação tão inextricável que até no dicionário encontramos definições de belo como bom, generoso⁶. Se remetidos às grandes epopéias, esses dois elementos caminhavam lado a lado e por sua relação intrínseca muitas vezes eram confundidos um com o outro. Observando os diversos conceitos de beleza utilizados ao longo dos séculos por diversas culturas, intui-se que existe uma dinâmica por trás desta construção. além de um padrão determinado pelo homem. Esse padrão é apenas reflexo de uma outra coisa que não está limitada ao contexto histórico e época, mas ligada a alguns valores culturais que serão investigados ao longo da pesquisa.

Em um primeiro momento, apenas para saciar a necessidade de fala do escritor, questiona-se como em um mundo de coisas, dotado de objetos tão diversos, dessemelhantes, pode-se ter um padrão único e específico de belo e como o que era belo em um momento, num segundo poderá parecer fora de padrão. Ora,

⁵ Segundo Lipovetsky, a separação dos trajes femininos e masculinos aparece mais nitidamente no final do século XIV, em que a toga longa e flutuante usada por ambos os sexos é substituída por um gibão (espécie de jaqueta curta e estreita) unida a calções colantes para o homem e vestido longo ajustado e decotado para a mulher (1999: 29-30).

⁶ Dicionário Aurélio. Belo. 1. Que tem forma perfeita e proporções harmônicas. 2. agradável aos sentidos. 3. elevado, sublime. 4. bom, generoso. 5. Ameno, agradável. 6. Próspero, feliz. 7. Considerável pelo número, quantidade ou dimensões. 8. Vantajoso, lucrativo. 9. De que resulta glória; honroso. 10. Tem por vezes, sentido indefinido, próximo ao de certo.

se a reflexão se centrar nas relações amorosas, quando se ama, o ser amado é o indivíduo mais cheio de luz e beleza que possa existir. E, de onde veio este padrão? Será que é por intermédio dos olhos da alma que se compreende a beleza? E qual então não seria o choque na atualidade quando se luta para manter um equilíbrio com um externo construído e imputado à sociedade, sem o devido tempo para reflexão e aquisição de consciência. Recentemente, a cantora Britney Spears concedeu uma entrevista na qual dizia não se reconhecer em uma foto, pois por meio dos recursos tecnológicos a haviam transformado em outra pessoa. São exatamente todas essas técnicas que fazem com que os nus das revistas eróticas sejam inalcançáveis pelos “pobres mortais”. A busca pela perfeição mais uma vez persegue a humanidade e agora de forma implacável, pois até então não existia uma representação tão clara e definitiva e com tantas exigências como a apresentada pela mídia televisiva e outras. Na própria obra de arte, existia a latência do inacabado – sempre havia a possibilidade de uma pincelada a mais e como o mediador era a mão humana, essa estava vinculada à evidência de uma imperfeição – aliada à insatisfação e à necessidade do artista em se aperfeiçoar. Na nossa era, com toda a evolução tecnológica, a mão só serve para disparar o mecanismo, assim o que tem que ser melhorado é o ser ou, nesta pesquisa, o corpo do homem, é a imanência do *ex-nunc*.

Esses corpos mascarados geram no imaginário uma exigência ufana que visa alcançar algo longínquo e o reflexo desta tentativa é a perda de si mesmo, a falta de auto-reconhecimento e da própria identidade. Os seres buscam e requerem do outro essa beleza que se encontra nas revistas, outdoors e televisão e como já não se enxergam, estão cada vez mais dispersos e distantes do semelhante. Platão, no livro *O Banquete*, narra uma história em que os homens estavam sendo impertinentes e desafiavam os deuses; como aqueles estavam se tornando fortes, os deuses, por temê-los, resolveram separá-los e colocá-los cada um num dos cantos do planeta para que não pudessem mais se encontrar. Essa metáfora explicita bem a idéia da perda de si mesmo. É a prepotência de querer enxergar por meio do olhar imaginário e não de uma visão real que gera esse exílio no ser. É a falta de compreensão do que seja a estética e a lacuna deixada por não termos uma teoria específica da beleza, o ser está tão envolvido em vislumbrar que acaba esquecendo de sentir.

Esse esquecimento é o gerador da perda de memória, dos anos de aprisionamento do corpo, conforme será visto no capítulo III. A seguir, será estudada a questão do corpo dentro dos aspectos de meio e mediação.

CAPÍTULO II - CORPOS COMO MEIOS E MEDIAÇÕES

O corpo do homem vivo é um sítio arqueológico que promete tudo. Restamos explorá-lo, garimpá-lo, enfim, aprender sua dança sempre passível de renovação, sempre inspiradora. (CAMPELO, 1997:30)

Para poder situar os corpos nas questões dos meios e mediações é condição *sine qua non* compreender ou pelo menos esboçar uma tentativa referente à abrangência desses conceitos para os diferentes teóricos. Ora, para poder refletir sobre o objeto faz-se necessário uma observação empírica por meio de uma “metavisão” que procure enxergar um pouco além das questões narrativas que, neste momento, apenas turvam e obnubilam a visão, comprometendo o entendimento do corpo em sua forma contínua, ou seja, no seu aspecto de corpo como imagem.

Também é importante o entendimento do termo “comunicação⁷” para além dos reducionismos estabelecidos por alguns estudiosos como G. Miller, o qual afirma que “comunicação significa informação que passa de um lugar para outro”. (G.MILLER apud RABAÇA, 2001:156)

Weaver, avançando um pouco, lembra que “comunicação inclui todos os procedimentos por meio dos quais uma mente pode afetar outra mente. Isto, obviamente, envolve não somente a linguagem escrita e oral, como também música, artes pictóricas, teatro, balé e, na verdade, todo comportamento humano”. (WEAVER apud RABAÇA, 2001:156)

Colin Cherry, por sua vez, define comunicação como:

Estabelecimento de uma unidade social entre seres humanos, pelo uso de signos de linguagem (...). Toda comunicação procede por meio de signos, com os quais um organismo afeta o comportamento do outro (ou de modo mais geral, o estado do outro) (...) Comunicação não é a resposta em si mesma, mas é essencialmente a relação que se estabelece com a transmissão do estímulo e a evocação da resposta (CHERRY apud RABAÇA, 2001:156).

Todos esses conceitos são relevantes e fundamentais para um entendimento do que vem a ser comunicação; entretanto, pode-se observar que os mesmos restringem o vocábulo a elementos mentais ou comportamentais do ser humano e a

⁷ Esse termo deriva-se do latim *communicare* – que significa tornar comum, partilhar, repartir, associar, trocar opiniões, ou seja, em sua raiz semântica podemos extrair tudo o que está relacionado à participação.

impressão que permanece é de que a comunicação estabelece relação direta com o ato de afetar e ser afetado pelos diversos códigos de transmissão. Se esses conceitos dessem conta da abrangência do termo já se teria resolvido todo o processo e a conseqüente dissolução dos chamados ruídos, mas, muito ao contrário, quanto mais se puxa o fio do novelo, mais esse se entrelaça e emaranha a ponto de deixar enleadas as novas tentativas.

Harold Lasswell apresenta o estudo dessas questões conhecidas como os “sete quês” e praticamente organiza um modelo amplamente divulgado (emissor, mensagem, meio, canal, receptor e efeitos), enfatizando especialmente o canal, os efeitos, as condições e as intenções.

Os canais, efeitos e condições também foram estudados por Jesus Martín-Barbero por intermédio das análises dos meios, das pesquisas sobre os efeitos das mensagens sobre a audiência e das investigações a respeito das condições nas quais as mensagens são recebidas. Outros, como Guillermo Orozco, dão ênfase maior às mediações de referência, institucionais, situacionais, cognitivas e videotecnológicas.

Naturalmente, sem essas teorias seria praticamente impossível abstrair esse processo, que tem como referencial o homem, mas que não pode se restringir ao indivíduo e nem ter este como ponto de partida. As relações entre organismo/organismo, homem/natureza, natureza/natureza, homem/animal, animal/animal, homem/máquina, máquina/máquina e todas as intersecções possíveis, as hipoteticamente não-possíveis, as imaginárias e assim por diante têm que ser levadas em consideração neste processo, portanto, além de englobar todos os sistemas citados é imprescindível a consideração do ambiente. E é esse conceito que permeará as conexões e envolverá os corpos que serão tratados neste capítulo.

2.1 O papel das mídias

Antes de entrar na mediação, propriamente dita, é necessário o entendimento do que vem a ser mídia, não na sua etimologia, mas na utilização de recursos. Mídia, na contemporaneidade, está mais diretamente relacionada aos veículos de comunicação como televisão, rádio, Internet e assim por diante, todavia, um olhar mais atento revelará que esta se encontra nos espaços mais simples possíveis

como: nos corredores de bate-papo, nas cartas manuscritas, nos meios impressos e até na utilização de um acessório como a lousa dentro de um ambiente escolar.

Retornando um pouco mais no tempo, porque não considerar como mídia um simples lençol branco com uma mancha de sangue, indicando que o rapaz se casara com uma virgem ou uma bandeira branca levantada em nome da paz ou certas pinturas rupestres expressas em paredes, mesmo que o entendimento já não seja tão claro. Partindo dessa visão, pode ser considerado como mídia tudo aquilo que comunica algo, entretanto, não se pode perder de vista a hegemonia das mídias contemporâneas, não só pelo seu caráter de propagação em massa, mas também pelo seu aspecto que denota uma confiabilidade cega revestida de uma forte aura argumentativa.

Uma mídia não substitui a outra, mas complementa, aprimora e veicula de outras maneiras. Desta forma, é importante manter a conexão com sua intenção inicial que é a de comunicar, transmitir; portanto, conceitos e definições nominativos não criam a separação que certos teóricos gostariam de explicitar, ou seja, definir e apontar épocas diferentes torna essas mídias mais próximas que ao contrário, implicando seu ponto de partida e sua essência una.

É sempre interessante esclarecer que o estudo da mídia não se limita ao universo da fala, mas agrega traços extra-verbais e sua emergência está relacionada principalmente às questões semióticas da cultura no que tange à transformação, construção e atualização de acordo com as necessidades e recursos de cada época. Como afirma Irene Machado:

Ou reconhecemos a solidariedade de meios como criadores de uma cultura de mídias ou corremos o sério risco de continuar admitindo a noção equivocada de meios de comunicação como extensão de um único órgão, uma única fonte colocada num corpo que não é um organismo, mas uma série de dispositivos a desempenharem suas funções. Por esse caminho jamais chegaremos a entender as mediações como tradução de ordenamentos ecológicos entre sistemas que se, do ponto de vista de seu funcionamento, tenham papéis definidos, do ponto de vista semiótico, dependem da interconexão sem a qual nenhum sentido se constrói (MACHADO 2003: 12-3).

É necessária a ampla compreensão das diversas mídias: primária, secundária, terciária nos aspectos das interconexões e sentidos e principalmente nas novas relações estabelecidas a partir desse dialogismo, partindo do princípio que o processo semiótico está atrelado às questões de evolução que incluem todo

um sistema de mundo, conforme pode-se comprovar por meio das palavras de Boris Cyrulnik:

A evolução é um conceito que indica a transformação progressiva do mundo físico-químico, vegetal e animal. Até ao momento em que, escapando às leis da matéria graças ao respeito pelas leis da matéria, se cria o mundo do símbolo, que põe ainda um pé na imagem e outro no objeto lá-colocado para ser percebido e representar o não-percebido (CYRULNIK, 1997: 11).

É na cauda do pensamento do “não-percebido” que deveria se debruçar o pesquisador, pois o processo de comunicação deve ser refletido e pensado por meio desse elemento, ou seja, já estão sedimentadas as questões das várias mídias, todavia, o inédito é buscar o não-visível. É necessária a compreensão de como os meios e mediações em suas intersecções criam novos aspectos e interagem com os vários sujeitos. É claro que nesse trabalho a preocupação maior será com relação ao corpo-concreto e ao corpo-imagem, entretanto, há de se ressaltar que o limite ainda está restrito ao homem e para um novo olhar, um olhar a contrapelo (Norval Baitello) é imprescindível uma “nova visão” além dos aspectos que limitam todo o processo ao ser ontológico. Uma perspectiva que vá além das questões verbais, em que os elementos pré-verbais sequer são citados e raras são às vezes em que os elementos extra-verbais, como a imagem, transcendem os elementos narrativos. Como afirma Pross em seu livro *Sociedade do Protesto*, quando este se refere a imagem e protesto, mas que no momento se acessa para entendimento da relação entre imagem e objeto: “É importante distinguir entre imagem e objeto; é importante não confundir o que representamos mentalmente com que percebemos; e é importante separar com a maior nitidez possível os desejos dos que protestam da sua satisfação” (PROSS, 1997: 15).

Esse é o ambiente ou contexto no qual os meios e mediações serão estudados.

2.2 Mediação

O termo mediação remete à idéia de mediar, dividir ao meio, repartir em partes iguais e também ficar no meio, distar. Além de intervenção, intercessão, ser mediador ou árbitro, ser intermediário.

Intermediação como processo ativo, movimento, ato de intercessão, reconciliação, ligação, conexão, vinculação ou interação.

Meio na definição do dicionário Aurélio também se confunde com mediação na questão de intermediação, metade, posição intermediária, situação de permeio, contudo, agrega o lugar onde se vive, com suas características e condicionamentos; ambiente; maneira de agir etc.

Assim, para um entendimento um pouco mais amplo dos termos meio e mediação, é relevante remover a máscara lingüística de contaminação que envolve as definições semânticas acerca desses itens. Isso quer dizer que não se pode limitar o termo “meio” à condição de suporte material e categorizá-lo como veículo ou aparelho de comunicação, mas deve-se compreender as diversas imbricações, o que muitas vezes faz com que este seja confundido, ou melhor, limitado à idéia de acessório. Irene Machado explicita que:

As mídias fundam um novo domínio de idéias científicas sobre os meios e modos de produção de mensagens na cultura. Trata-se de uma focalização que procurou acompanhar a dinâmica da produção e transmissão de mensagens no circuito da esfera prosaica, cotidiana e mundana da cultura, onde os meios não são apenas veículos, mas tradutores e recodificadores de ordenamentos cognitivos e sensoriais (MACHADO, 2003: 22).

A visão dos meios como recodificadores de ordenamentos teriam uma característica diferente se abordados fora das questões de espaço das mídias, conforme podemos comprovar também nas palavras de Marshall McLuhan: "It is impossible to understand social and cultural changes without a knowledge of the workings of Media!" (MCLUHAN, 2001: 8).

Quanto à mediação, é imprescindível a percepção de que essa não significa intermediário apesar de algumas vezes ocupar essa função. Mediação é a ligação, conexão, base para sustentação de sentidos e relações.

A mediação possui como referencial teórico o meio que abrange não apenas o espaço físico e estático ao qual o vocábulo remete o falante em primeira instância. De uma maneira reducionista, o meio é uma espécie de suporte para a ocorrência das mediações, uma vez que a informação não é apenas aquilo que está no veículo. A partir do que disse o historiador Robert Darnton, “cada era foi, à sua maneira, uma era de informação” (DARNTON apud MACHADO, 2003: 5), a informação é agente do meio, assim como este interfere na informação. Se considerarmos que código é um formador da língua, os meios podem ser entendidos como se fossem línguas, cujo código utilizado ainda é desconhecido.

Para elucidarmos melhor, utilizaremos a idéia do tambor relatada no livro *Sons e sinais na linguagem universal*, de Kondratov (1972). O tambor é o meio (aparato), mas a informação não está apenas no tambor, o lugar também interfere: as propriedades, disponibilidades, condições do meio ambiente podem fazer com que a informação chegue ao seu destino ou não. Assim, o meio interfere, age na constituição da própria informação. Portanto, é imprescindível considerar as propriedades que estão agindo, interagindo com outras e mais do que saber o código, torna-se relevante evidenciar a compreensão do ambiente onde este circula.

Ambiente como *ambitus* significa o que envolve, o que engloba as condições imateriais para que existam a compreensão e decodificação daquilo que está sendo transmitido, assim, meio é o que “en-volve”, é o espaço onde se processam as mediações. Pode, também, ser entendido como o atalho para o processamento das mediações; é o facilitador, o que cria fatores referenciais, o ponto de partida das mediações.

Pensar as mediações fora dos padrões de intermédio é uma questão ampla que, apesar de tenazmente pesquisada, ainda não foi resolvida.

O caminho para estudo da mediação dentro da comunicação aponta para alguns fatores que estão além das mediações tão bem conceituadas por Orozco-Gomes e Martin-Barbero. As mediações parecem ter relação intrínseca com a dinâmica do ambiente e quando referenda-se à dinâmica, estabelece-se relação imediata com movimento, deslocamento e mutação. Nesse sentido, mediações não são o que está dentro nem o que está fora, mas as conexões do que está dentro com o que está fora; são as relações, as conexões e/ou ainda as interações promovidas.

É importante, também, lembrar que a mediação não é e não funciona como filtro, isto quer dizer que o interlocutor faz a leitura de acordo com as suas condições e percepções do momento. Luis Signates explica claramente esta idéia quando diz que “Na herança marxista, é Benjamin o pioneiro a teorizar a mediação fundamental que permite pensar a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura (transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social) (SIGNATES, 1998: 38).

Refletir sobre mediação sem considerar o processo semiótico, sem rever os conceitos de transformação nas condições de produção e ainda sem atentar para o

sensório⁸ é ter uma visão centrada na questão reagente-agente e não na transformação, atualização e representação que são o cerne em que reside a problemática ainda não resolvida dessas questões.

Orozco-Gomes, em seu trabalho, afirma que são as diversas mediações, pertinentes e próprias do indivíduo que o auxiliarão no entendimento da informação, conseqüentemente devem ser considerados fatores como gênero, idade, etnia, estrato social, apontando-os como sendo os primeiros e preponderantes. Outros elementos influenciam na formação e opinião do reagente-agente, conforme o grau de importância para o indivíduo, incluindo instituições como família, escola, igreja, comunidades em geral etc.; os aspectos cognitivos como atenção, seleção, escala de valores, além dos situacionais que incluem espaço, tempo, local, estar só ou acompanhado. Seus estudos parecem direcionar-se mais à questão das audiências, ou seja, das recepções, e nesse sentido afirma: “En el proceso de recepción, la audiencia no asume necesariamente un papel de receptor pasivo” (OROZCO-GOMES, 1990: 68).

Nessa seqüência, pode-se expandir o entendimento de que os corpos masculinos exibidos na televisão não são apenas modelos que influenciam, mas também são influenciados e constituídos por meio das congruências externas, conforme confirma Orozco-Gomes ao enfatizar que a atividade da audiência se processa de diversas maneiras:

Mentalmente, los televidentes frente al televisor se “enrolan” em uma secuencia interactiva que implica diversos grados de involucramiento y procesamiento del contenido televisivo. Esta secuencia arranca com la atención, pasa por la comprensión, la selección, la valoración de lo percibido, su almacenamiento e integración com informaciones anteriores y finalmente, se realiza una apropiación y una producción de sentido (OROZCO-GOMES, 1990: 68).

Segundo esse estudioso, os itens apontados são em síntese alguns dos aparatos de mediação que interferem na recepção da informação.

Quanto à questão da recepção, já eliminamos o equívoco de que a mesma tenha alguma ligação com o conceito de “bala mágica” e o receptor como ser passivo. O receptor promovido a produtor tem envolvimento nas diversas formas de produção de sentido. Para Jesus Martin-Barbero, mediação é o lugar onde ocorrem

⁸ “As mídias são o lugar por excelência da redescoberta do *sensorium*” (MACHADO, 2003:8).

relações de significado e produção de sentido, portanto, local de compartilhar o uso social dos meios⁹, o espaço cotidiano.

Na seqüência, tateando pelas bordas, o tráfegar pelos espaços da telenovela pode ampliar a percepção do tema em questão.

2.3 A telenovela

A telenovela tem sua origem no folhetim, cujo objetivo era o de entretenimento, conforme pode-se confirmar com Ana Maria C.Figueiredo (2003:25) “A matriz das séries televisivas é o folhetim, literatura originária da França cujo objetivo era o de entreter e que, a princípio, identificava-se com um lugar de escrever no jornal: com o rodapé”.

Nesse espaço eram divulgadas receitas de beleza, cozinha, piadas e até crimes e, na época (séc. XIX), já era apresentada “em fatias”, ou seja, havia a necessidade de comprar o jornal do próximo dia para ter acesso aos próximos capítulos. Era uma novela destinada a um grupo mais seletivo, mais erudito. Na seqüência, foram apresentadas as radionovelas que seguiam um modelo já adotado em Cuba e que, no princípio, denominavam-se *soap opera*, pois, como já observado, os anunciantes eram as indústrias de sabões.

Nessa pequena introdução apontam-se três meios diferentes em que a novela se difundiu. Percebemos a crescente mudança de público advinda, naturalmente, das facilidades que hoje permeiam os espaços tecnológicos, mas também pelo alcance emergente dos resultados tanto em termos financeiros como na busca quantitativa de pessoas, cujo objetivo é o de cultivar toda uma nação, compartilhando as mesmas informações, ideologias e pontos de vista.

A novela navegou por ambientes e espaços diferentes e conseguiu sobreviver, mantendo basicamente a mesma estrutura, tratando ainda hoje de temas arcaicos, com a aparência de renovados, sendo que a mudança promovida ocorre apenas nos aspectos visíveis como os estéticos e visuais. Em comparação com a programação geral televisiva, a novela é hegemônica e trafega pelos diversos programas de auditório, propagandas, revistas, outdoors etc. Talvez isso se atribua a sua característica polissêmica que consegue abarcar comunidades situadas em

⁹ Campos de atuação entre popular e erudito – características e temporalidades sociais e culturais.

locais geográficos distintos, inclui diferentes raças, etnias, idades, escolaridade e tudo o que se possa pensar em termos de amplitude e diversidade.

Insertos no espaço compartilhado, entende-se que o meio já fazia parte desse quando ainda era folhetim; trabalhando com valores humanos como o da curiosidade e da consciência da finitude, o meio “fatia” aguçava a curiosidade do público e propiciava um campo de diálogo e interação. Em alguns momentos, pode-se observar que um jornal publicava partes de um folhetim-romance extraído de uma obra pronta, todavia, o sucesso esperado não era o mesmo de quando se publicava um romance-folhetim que era aquele que ia sendo escrito semanalmente e que criava toda uma aura de único e inacabado.

Nas telenovelas atuais, os artistas não se desvinculam dos personagens, passeiam pela rede e acompanham o telespectador inclusive aos domingos. É como se estivéssemos recebendo doses homeopáticas, cujo objetivo é o de manutenção da hegemonia da telenovela. Assim, os aficionados por televisão, praticamente não conseguem esquecer um personagem, que pode ser encontrado em todos os espaços midiáticos. O público permite que os personagens adentrem seus lares e sejam extensões de suas alegrias e sofrimentos. Cada telespectador, de acordo com a empatia causada pelo personagem, reagirá de forma diferente; isso considerando, também, fatores como estar só ou acompanhado, sendo que o segundo pode causar interferência e alteração na visão no mundo do outro. A sensação de comando e onipotência infla valores e importância que o público ainda não tinha experimentado.

A novela *América* exibiu¹⁰ a cena da personagem Sol de Oliveira¹¹, a qual foi denunciada para a polícia pela ex-namorada do seu parceiro, por essa sentir inveja, promover luta desleal e toda implicação de valores considerados “baixos”. Uma parte do público se compraz em alegria, pois afinal não quer ver a protagonista bem-sucedida, todavia, um outro grupo se penaliza e clama por justiça e não aceita as adversidades pelas quais a personagem passou. Nesse aspecto, adentra-se ao campo das mediações que tem uma relação estreita com a recepção, mas não se restringe a essa. A indagação a partir deste momento é de como se processa a recepção por meio da utilização de todo um aparato de construção cultural. E refletindo um pouco além, mas na tangente dos modelos já prontos e apontados em diversos trabalhos, quais são as imagens e tecidos culturais que o público seleciona,

¹⁰ Semana de 29.08.2005 a 03.09.2005.

¹¹ Sol entra nos Estados Unidos clandestinamente, levada por coiotes pela fronteira do México.

processa e constrói; como esses se modificam e conseguem re-significar. Esmiuçar-se-á um pouco mais as questões dos meios para tentar escavar essa resposta.

2.4 Meios

Para tentar dar conta desse conceito, faz-se relevante acessar a teoria das *affordances* apontada por Gibson. Segundo sua visão, o nicho equivale a um conjunto de *affordances* e o emprego deste termo aqui se relaciona mais às condições em que os seres¹² vivem do que especificamente ao lugar, portanto, ambiente não é o espaço físico em si, mas todas as condições disponíveis que propiciem o habitat da espécie.

Ecologists have the concept of a niche. A specie of animal is said to utilize or occupy a certain niche in the environment. This is not quite the same as the habitat of the species; a niche refers more to how an animal lives than to where it lives. I suggest that a niche is a set of affordances (GIBSON, 1972: 128).

Ao partir do princípio de que uma coisa aparentemente banal, como mover uma pedra, pode ter alguma influência no meio, mesmo que seja a muitos quilômetros de distância ou a alguns milhares de anos, se compreenderá que a informação no meio cidade–metrópole processa-se de forma diferente da do meio interior – roça; as condições, as configurações, seja de pessoas, casas, ruas, clima, animais, árvores, outdoors, televisão e assim por diante; tudo isso influi na informação. Para melhor entendimento, se o leitor se deslocar a 100 quilômetros de Belo Horizonte, Serra do Cipó, onde as pessoas ainda tiram leite da vaca, poderá escutar uma indagação básica como qual é a quantidade de vaquinhas que existe em “cada esquina” na metrópole de São Paulo. A informação leite para eles representa “da vaca para a família que toma o leite”, todavia, para a população do centro de São Paulo sabe-se que a vaca é a principal produtora do leite, mas existe um viés que é o processo de industrialização, portanto, “da caixinha para o consumidor”, o que suscita alterações até na densidade do leite que já não é o mesmo. Isso quer dizer, a utilidade é a mesma, mas as representações estão diferentes por conta do meio e das mediações utilizados.

Escavando um pouco mais, percebe-se que mesmo quando a unidade

¹² Gibson se refere a animais, mas fizemos analogia com os seres de forma geral.

permanece, existe o devir da transformação. Se utilizarmos como exemplo o planeta Terra, sabemos que esse tem um peso fixo, entretanto os objetos dentro do planeta vão se transformando, assim uma árvore¹³ pode virar papel; elementos avulsos como cimento, areia, cal, água quando misturados formam um outro produto. Esses exemplos extremamente simples estão sendo acessados para conduzir a reflexão que o processo de comunicação parte de uma raiz que segue por diversos caminhos e ao serem tocados por outros se transformam; primeiramente em função do meio e na seqüência pelo uso das mediações. Ainda assim não perde seu caráter inicial; desta forma, a informação, mesmo que pinçada e fragmentada vai se dando forma. Ora é uma coisa, ora é outra: mantendo sua característica primeira que é a si mesma, entretanto o que é primordial nesse pensamento é o entendimento de que o organismo depende do meio ambiente para sobreviver, ou seja, dentro do planeta temos elementos que são transformados para a nossa sobrevivência, mas esses mesmos elementos continuariam existindo independente do homem, em síntese, o organismo depende do meio, mas o contrário não é verdadeiro. “The organism depends on its environment for its life, but the environment does not depend on the organism for its existence” (GIBSON, 1972: 129).

As *affordances* são tudo aquilo que dentro de um meio constituem essas mudanças, essas transformações, é toda aquela “massa” que ao ser ligada cria um outro processo. Essa mudança tem a ver com aquilo que interessa ao homem, o que lhe causa benefício e torna a vida mais fácil conforme constata Gibson, alertando para interesses próprios em detrimento das demais espécies.

Why has man changed the shapes and substances of his environment? To change what it affords him. He has made more available what benefits him and less pressing what injures him. In making life easier for himself, of course, he has made life harder for most of the other animals” (GIBSON, 1972: 129).

Finalizando o entendimento de meio, sintetiza-se que esse não é o meio ambiente, mas aquilo que nos é essencial, portanto o ar é meio para nós, assim como a água o é para o peixe. Assim, retomando o objeto, a televisão é o meio para a telenovela, assim como a telenovela é o meio para expressão dos corpos, o outdoor é um outro meio para essa manifestação, o programa do Faustão na *Rede Globo* mais um e assim por diante.

¹³ Segundo Gibson, não existe uma separação do natural e do artificial; ocorre uma modificação elaborada pelo homem.

Cada um desses espaços é um meio onde o corpo se manifesta. Esses corpos que saem do seu aspecto puramente biológico e que assumem seu lado biocultural, lembrando apenas que da mesma forma como Gibson diz que não existe a possibilidade de separação do ambiente artificial e do natural, também não ocorre uma separação entre o natural (biológico) e o cultural (biocultural).

This is not a new environment – an artificial environment distinct from the natural environment – but the same old environment modified by a man. It is a mistake to separate the natural from the artificial as if there were two environments, artifacts have to be manufactured from natural substances. It is also a mistake to separate the cultural environment from the natural environment (GIBSON, 1972: 130).

Neste ponto, retoma-se a pergunta elaborada na introdução: “como se processa a construção cultural?”. Gibson aponta que essa construção não se processa de maneira separada, ou seja, na questão dos corpos não existe um processo; esse estaria vinculado a questões de ordem interna da estrutura, mas quando dizemos que existe o natural e o artificial, entendemos que o natural era, lembrando dos exemplos anteriores, a árvore, e o artificial, o papel produzido, portanto, não existe a distinção entre eu-sujeito e eu-objeto. O que ocorre são os diversos mediadores gerados pelo corpo que traduzirão pontos de vista diversos para os espectadores.

Boris Cyrulnik aponta que:

Um corpo, visto que é vivo, nunca é passivo dentro de um meio estruturado. O desenrolar de um processo biológico, do nascimento à morte, indica que um organismo não pára de procurar aquilo que, para ele, será acontecimento. Não é, pois sensível às mesmas informações de acordo com a fase de sua evolução. O que significa que, mesmo se nada mudar no meio ambiente, o simples desenrolar de um processo biológico torna o corpo sensível a informações diferentes, de tal forma que tudo se passa como se o meio mudasse. Um mesmo corpo não vive no mesmo meio em todas as fases da evolução individual (CYRULNIK, 1997: 13).

Esse pensamento pode ser captado no filme *Efeito Borboleta*, em que o protagonista ao mudar um elemento do passado altera toda a cadeia de fatos que ocorrerão na seqüência.

É dessa forma que se processa a construção cultural, por intermédio da coexistência, da sensibilidade processada nos diversos organismos dentro de uma ordem primeiramente entrópica que se estabelece e se re-arranja de outra maneira e ainda com Cyrulnik: “não apenas enquanto processo temporal que rege o conjunto do mundo vivo, mas também enquanto processos durante os quais as

representações, ao escaparem ao corpo, criam um meio virtual. Todos os organismos inventam o meio que habitam” (CYRULNIK, 1997: 13).

As imagens dos corpos veiculadas nas telenovelas estão assim relacionadas com diversos programas das redes de televisão, mas também com o cotidiano, com outros meios de comunicação, com as tramas de vinculação humana que acontecem nas famílias, nos ambientes de lazer ou nos ambientes de trabalho.

2.5 Os corpos são meios ou mediadores?

Após essa reflexão, é fundamental relatar que corpo também é meio. Ao se pensar no corpo como meio, sabe-se que esse é suporte para ocorrência de mediações, é o espaço onde essas se processam. Meio também está relacionado ao ambiente. Se inseridos num pensamento sofista, haveria a tendência a concluir que corpo seria um ambiente. Existe sim essa possibilidade, mas é necessário utilizarmos um outro viés e lembrar que o corpo é ambiente não no sentido de onde, mas do como. Isso quer enlevar em como o corpo processa as informações sendo meio. Meio para sucessão das diversas manifestações, onde o natural e o artificial convivem em harmonia. Meio não como veículo ou acessório, porém meio como aquilo ou aquele que “en-volve” (no seu duplo sentido semântico), meio formado por elementos dados e outros acrescentados, modificados, atualizados de acordo com a construção que se faz em função das diferentes necessidades, conforme já discutiremos.

Nos corpos atuais exibidos nas telenovelas, observa-se a sensualidade como um dos mediadores; geradora de significados e de diferentes espectadores. Os espectadores estão repletos de interpretações, sendo que essas não têm um caráter fechado: são baseadas em pontos de vista que podem ou não coincidir. Exemplificando com a telenovela, existe a possibilidade de ocorrer um episódio e, em dado momento, trama e telespectador caminharem para um entendimento do significado de forma diferente, não excluindo, todavia, a possibilidade de ambos também convergirem para idêntica compreensão.

O beijo é uma das maneiras de expressar a sensualidade; comunica a respeito de sentimentos, contudo, ainda assim a simples mudança de espaços pode desencadear em observadores com ponto de vista diferentes, assim o beijo na

telenovela, em que o telespectador está situado com toda a carga de emoções, valores e conhecimento dos personagens, gera comoção, mas esse mesmo beijo ao ser exibido no shopping pode causar uma visão diversa da primeira, apesar da técnica utilizada ser bastante similar.

Adentrando um pouco mais, temos o olhar como o observador mais evidente da mediação que está no corpo do outro. Esse aspecto do olhar se refere não apenas ao exemplo do beijo, mas a todas aquelas circunstâncias de mediação expressas pelo corpo como produtoras de sensualidade, as quais desembocam na possibilidade de acompanhar os códigos por meio dos quais essa se manifesta na cultura e gera os observadores. Nesse sentido, esse olhar é que denuncia a dinâmica que está ocorrendo. Entretanto não podemos perder de vista a possibilidade desse observador, aquele que olha, ser também um mediador.

Ao focar a questão do close, pode-se estabelecer uma ponte entre o ator e o telespectador, “porque a televisão, em termos de recursos técnicos trabalha mais com closes, com um contínuo jogo de aproximações (zoom), desenvolvendo um sentido mais intimista (FIGUEIREDO, 2003:21).

Na novela *Malhação*, na qual os mais belos e diversificados corpos disputam espaços, como alcançar a compreensão das diversas personalidades e dos papéis desempenhados por cada personagem. Ao se deter apenas às questões narrativas, ter-se-á uma geração de observadores diversos. Nesse caso, o close é um mediador do processo por meio do qual denota clara intenção da trama. Em outras palavras, o close identifica e reforça o vilão e o mocinho para diminuir a margem de dúvida.

O leitor está convidado a fazer um ensaio de pensamentos fora desse espaço. Pensando no corpo biológico; não se pode afirmar que o corpo é um espaço vazio, mas um meio dotado de significações, contudo existe a possibilidade de observar momentos de esvaziamento, pois o ponto onde a alma se decide (SERRES, 2001:14) é aquele onde colocamos nosso olhar, nosso desempenho, nossas energias. O olhar do eu-sujeito é o primeiro mediador; o corpo que vai ao motel; o corpo que está na piscina; o corpo que passeia pelo shopping; o corpo que estuda, assim por diante.

Compreende-se que o corpo é o mesmo, porém “permite infinitas novas leituras semióticas (CAMPELO: 1997:27). O enfoque dado é bastante diferente: em um momento o importante são as sensações de prazer advindas do toque; no segundo, a estética de um corpo bronzeado; na seqüência, a ênfase no consumo, depois na mente. Toda essa composição faz parte das mediações do corpo.

Acessando a memória de algumas páginas passadas, recordar-se-á que essas percepções são diferentes porque são exatamente as *affordances*, ou seja, a composição de como cada elemento se processa. O onde e o como se fundem e são mediadores, observadores e observados, portanto, o olhar começa no Eu e se estende ao outro, o olhar do Eu é mediador e o olhar do Outro é observador.

O corpo em si é um manancial de mediadores, seja nu, vestido ou a forma como está vestido. Os vários movimentos, gestos, expressões, penteados, acessórios, uma simples verruga; cada mínimo componente estabelece códigos e já não são apenas o corpo, mas corpo-imagem: que representa, que é e está dotado de sentidos. Os corpos fazem parte desses espaços, desse processo cultural de interação social, dessa pertença à realidade.

Com isso, enfocou-se o corpo em suas diversas mídias, nas relações estabelecidas com essas, nos espaços como meio e mediações, no âmbito focado à ecologia da comunicação. Sabe-se que por meio dos diálogos anteriores, pode-se ter uma compreensão mais ampla do processo de domaçoão sofrido pelo corpo, tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO III - EM BUSCA DA HOMOGENEIZAÇÃO

3.1 Domação do corpo

Quando se discorre a respeito das várias mediações presentes no corpo, compreende-se que esse não está esvaziado em si mesmo, mas que, diferentemente de outras épocas, trafega por espaços maiores de expressão e liberdade, sem contudo ter alcançado plena autonomia no que concerne ao fato de que sofre um processo de “domação”.

O corpo vem sendo civilizado ao longo dos anos; é reflexo da técnica e da sociedade, das várias guerras, revoluções, do pensamento antitético ocidental, dos vários sentimentos cultivados e omitidos. A separação entre o “eu-sujeito” e o “eu-objeto”, relegando o corpo à segunda categoria, restringe-o como se fizesse parte de uma condição já superada.

Simultaneamente à ênfase ao corpo, observa-se uma resistência na tentativa de resgate de valores não associados a esse; entretanto é hora de encarar que se em diferentes fases da história o foco era dual - matéria e espírito -, hoje existe uma tendência para uma fusão desses dois elementos, sem privilégio de uma das partes. Surge a possibilidade de se perceber o corpo biocultural construído pelo e para o homem, ou seja, o homem sempre teve diversos conflitos entre as questões materiais e espirituais, por essa razão, as colocava em planos distintos, implicando que o cultivo de um exigiria a displicência do outro, entretanto, hoje sabe-se que esses elementos são complementares. Esse corpo quer sobreviver à própria natureza. Caminha para a homogeneização das formas, pois sabe que na impossibilidade de ser atemporal ao menos poderá se equivaler ou aproximar, senão de si mesmo; da sensação de permanência num mundo que é passagem.

Contrariamente ao que se possa pensar, esse corpo-imagem não é sombra ou fantasma do biológico nem negação da sua materialidade, mas um corpo que aponta para novas representações e significações, um corpo que é a soma de uma construção que desencadeia em uma emergência antes desconhecida, questão que permeará esse capítulo.

Seria necessária uma pesquisa profunda para escavar todas as tentativas de homogeneização do corpo ao longo da história. Por o entendimento se fará nesse

momento por intermédio dos olhos de Georges Vigarello, especialmente sua investigação referente aos séculos XVII e XVIII quando da utilização das panóplias corretoras:

As várias aparelhagens através das quais as anatomias defeituosas vêm a ser corrigidas oferecem sempre qualquer coisa de perturbador ao olhar. Como se o corpo pudesse encontrar um duplo apoiando-se sobre ele a fim de melhor sustentá-lo. Formas e figuras são então esperadas, resultantes de forças estranhas capazes de apertar tiranicamente as morfologias. A mão previne e guia a natureza. Moldes ou tutores, visíveis na maioria das vezes, apóiam, não sem estranha rigidez, corpos de crianças (VIGARELLO, 1995: 20).

As panóplias, em um primeiro momento, tinham uma finalidade ortopédica. Já no século XVII, passaram a ajustar alguma eventual falência das normas de simetria por meios de instrumentos como espartilhos, cruces de ferro, alavancas para distensão corporal, balanços e colares. Fabrice d'Aquapendente fabricou um equipamento que abrangeu com rigidez metálica qualquer zona que tivesse escapado ao modelo.

O processo curativo desta época, corrigindo ou contrabalançando a deformação, não vê no corpo mais do que o conjunto ramificado segundo as leis de uma estática eficazmente geometrizada. A aparelhagem responde prioritariamente a este modo de apreensão tornado ao mesmo tempo referência representativa e ordem explicativa (VIGARELLO, 1995: 25).

No final do século XVII e durante o século XVIII, o espartilho torna-se um elemento quase obrigatório para a “correção” dos jovens da elite:

Ele molda e sustenta o corpo, mas ele dissimula mal as marcas e as pressões, limitando o corpo infantil a ser somente receptáculo passivo de desenhos impostos exteriormente e silenciosamente. Aqui, a formação do corpo se torna técnica de modelagem, até mesmo na dimensão tangível de um gesto, onde mão e aparelho chegam às vezes a se confundir. Sem falar do cuidado contínuo que se deve ter ao empurrar docemente o ventre ou o traseiro do bebê, a fim de preservar as simetrias morfológicas (VIGARELLO, 1995: 27).

O que se percebe com todas essas técnicas, cujos objetivos visam à geometrização do corpo e manutenção de formas simétricas, é que o foco não é o de tornar esses corpos consumíveis e sensuais. O que está em jogo é toda uma uniformidade da sociedade, mas principalmente uma busca de distinção entre os nobres e os plebeus; o que de certa forma, converge aos interesses estabelecidos na atualidade, em que uma quantidade de recursos está disponível e é mais acessível aos indivíduos que detêm maior poder financeiro. Nesse sentido, aponta-

se um paradoxo; ao mesmo tempo em que se busca a homogeneização das formas, também se estabelece uma clara distinção e separação entre classes. Os artistas da televisão fazem parte de uma minoria privilegiada que infla na população um imaginário inalcançável, não só pelas questões já apontadas como recursos imagéticos que dissimulam pequenas imperfeições, mediadores como o close, mas também pela inacessibilidade financeira para alcançar e manter esse corpo atemporal.

As maneiras de doutrinar o corpo são bem anteriores a esses dois séculos. Pode-se saborear, em diálogo com Norbert Elias, as mudanças de atitude em relação a funções corporais desde o século XVI. Os ensinamentos se preocupam, inicialmente, com a educação e higiene, com as questões de decoro, decência e honra:

O indivíduo não deve, como rústicos que não freqüentaram a corte ou viveram entre pessoas refinadas e respeitáveis, aliviar-se sem vergonha ou reserva, na frente de senhoras ou diante da portas ou janelas de câmaras da corte ou de outros aposentos. Muito ao contrário, todos devem, em todas as ocasiões, e em todos os lugares, comportar-se de modo sensato, cortês, e respeitoso em palavra e gesto¹⁴ (ELIAS, 1990: 136).

E ainda:

Faz parte do decoro e do pudor cobrir todas as partes do corpo, com exceção da cabeça e das mãos. Deve-se tomar cuidado para não tocar com as mãos nuas qualquer parte do corpo que não é habitualmente deixada descoberta. E se for obrigado a assim proceder, isto deve ser feito com grande cautela. Você precisa acostumar-se ao sofrimento e ao desconforto sem se contorcer, esfregar-se ou coçar-se¹⁵ (ELIAS, 1990: 139).

Por esses excertos é possível observar que as regras tinham mais um enfoque voltado a disciplinar qualquer tipo de sensualidade ou ato que pudesse sugerir um contato mais íntimo; o indivíduo podia tocar a si próprio apenas nas partes do corpo expostas. Existia toda uma relação com os valores religiosos. Ocultos nesses ensinamentos estavam o pecado e o inferno. É interessante lembrar que a criação de uma representação da imagem do mal ocorre um século antes, conforme alusão feita. Já se apontava nessa época para o “sofrimento” como algo fundamental na manutenção da elegância e, conseqüentemente, na aceitação pela alta sociedade.

¹⁴ 1570: Dos Regulamentos da Corte de Wernigerode.

¹⁵ 1729 *De Lês Régles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, de La Salle (Rouen, 1729). Pág. 45.

Hoje, ao leitor, essas palavras podem soar como algo impróprio ou desnecessário. Entretanto, existia um público que não apenas lia esses tratados como acatava fielmente cada uma das “recomendações”.

Os vários tratados inflavam na sociedade sentimentos de vergonha e repugnância, inculcando um distanciamento do indivíduo com o próprio corpo, como se esse ou aquele fossem elementos distintos. Aparentemente, as pessoas tinham mais liberdade para se referir a funções corporais, conforme se pode observar.

A diferença de padrão é visível também quando o autor recorda que não era de bom tom exigir que o jovem (nobre) “*ventris flatum retineat*” (prenda as ventosidades) porque poderia, por urbanidade, contrair uma doença. E faz comentários semelhantes sobre o espirrar e outros atos.

As referências encontradas no tratado de Erasmo e outros só confirmam a nítida doutrinação desse elemento denominado corpo, mas que estava mais voltado para um objeto a ser manipulado: como liberar a flatulência, aliviar a urina, espirrar, cuspir e tossir. Preocupações que já caminhavam para a busca de um corpo mais saudável e que hoje são relegadas a segundo plano, mesmo que seja natural do indivíduo; pois o flato em público é considerado como falta de educação e respeito, portanto, o que se deve manter na memória é que a importância dada a determinados itens em uma época podem ser secundários em outra. Assim, a história da humanidade caminha em círculo, todavia não de uma maneira rígida e fixa, mas com um certo grau de flexibilidade e muitas vezes com o resgate de elementos já adormecidos.

O que fica evidente é a criação de tratados que visem unir as partes de maneira sólida ou estreitamente ligadas e ao mesmo tempo determinem uma divisão de estratos sociais pelas boas maneiras apreendidas ou não. Esse aprendizado estava atrelado à questão geradora de prestígio e fineza.

Pode-se compreender que a variação dos meios utilizados, panóplias corretoras ou tratados de boas maneiras, desembocam na mesma finalidade que é a de domar o corpo, buscar uniformidade. Em alguns momentos, a ênfase estava voltada à questão morfológica e simétrica; em outros, ao comportamento do indivíduo. Possivelmente a humanidade esteja caminhando para uma sociedade “robotizada”, dormente em seus gestos, atitudes, comportamentos, pensamentos e desejos.

A grande profusão de opções dentro das mídias secundárias e terciárias pode estar suprimindo a manifestação da primária no âmbito dos sentidos, na sua

expressão e aceitação da ontologia do ser e passagem do tempo, por meio da vivência e inserção no presente, *hic et nunc*, conforme podemos comprovar por intermédio de diálogo com Malena Segura Contrera:

Trazendo esse constructo teórico para a mídia primária, penso que o corpo, que busca permanecer, assimila o elemento novo, incorporando-o sob a forma de algum traço, alguma adaptação (somática e/ou cultural). Isso equivaleria a dizer que em vez de nos preocuparmos com a supressão esteticista das marcas ou registros corporais impressos pelo tempo, e que só responde ao aspecto cultural moderno da descartabilidade do consumo, talvez fosse melhor voltarmos-nos para um trabalho de reorganização da nossa gestalt corporal, de modo a incluirmos dentro de um novo padrão de organização esses registros impressos em nosso corpo, em nossa pele (CONTRERA, 2003: 148).

O próximo item tratará dessas questões voltadas ao aspecto da juvenilização.

3.2 Processo de juvenilização

É importante ressaltar, apenas para iniciar uma organização do pensamento, que o padrão, o qual está emergindo no início do século XXI, cria uma discrepância entre o comportamento dos adultos e das crianças, em que alguns comportamentos irregulares nos adultos podem ser reflexos de uma falta de amadurecimento e atitudes infantis.

Com base nesses apontamentos, pode-se notar que compreender o corpo em suas diversas imbricações significa apreender as possibilidades que fazem emergir em cada sociedade as relações de intersecções e oposições de cada época, portanto, desencadeadoras de toda uma conexão das questões concernentes à liberação do corpo atreladas a uma norma concebida como civilizada.

As práticas e os vocábulos utilizados denotam o tipo de racionalidade presente na construção do corpo dentro da cultura de massa. Citamos como exemplo os vários produtos utilizados para embelezamento, nos anos de 1900 e 1930, os quais tinham nome de remédios e volviam para cura da feiúra.

As ciências médicas ocupavam um grande lugar de destaque e todas as justificativas de uso desses “remédios” eram utilizadas com esse objetivo, mesmo que para as mais diversas finalidades como afinar a cintura, branquear a pele, tirar pêlos, escurecer cabelos brancos, melhorar peitos caídos, estômagos sujos, gazes

fétidos, e assim por diante; conforme artigo de Denise Bernuzzi de Sant'Anna, cuja investigação foi elaborada por meio de jornais e revistas da época:

Nesses tempos em que o uso da fotografia em publicidade ainda é raro, diversos desenhos ilustram as expressões de dor e de desânimo das mulheres ao mesmo tempo doentes e desprovidas de beleza: as imagens publicitárias dos inúmeros remédios para a saúde e a beleza da mulher exibem, sem pudor, uma galeria de aparências distorcidas, tomadas pelos mais variados tipos de doença. A alma da beleza está no aparelho reprodutor feminino, insistem os conselhos e o discurso publicitário. A feiúra é descrita longamente e as queixas das mulheres tidas como deselegantes são freqüentes. Na verdade, as ilustrações da falta de beleza e da doença estão mais presentes nas revistas destes anos do que naquelas da atualidade¹⁶ (SANT'ANNA, 1995: 124).

O embelezamento era destinado a mulheres feias¹⁷, pois acreditava-se que a beleza era um dom. Esse pensamento tem uma relação muito próxima à do determinismo, em que o homem era forçado a viver segundo o seu destino; as fatalidades eram atribuídas a algum prognóstico feito antes ou ainda no nascimento do indivíduo. Isso quer dizer que era necessário sucumbir a esse processo já dado e se conformar com o destino do nascimento e da vida como caminho para a morte.

Atualmente a sensibilidade para com os corpos indica pistas da mudança de paradigma na mente do homem; são reflexos de uma nova racionalidade, de mudanças de crenças, de alteração nos focos. Existe a constatação de que a ciência está em metamorfose, porém também está inserida no âmbito da cultura, harmonizando e fundindo homem e natureza, expandindo de seu limite teórico e de distanciamento para um novo campo de experimentações e práticas. Em outras palavras, o homem sai de sua categoria de ser passivo, daquele que recebe, e começa a participar do seu mundo, é promovido à categoria de agente. O homem assume seu próprio destino e, devido a essa aquisição de consciência, começa a fazer escolhas – essas escolhas são o fator motivador das emergências desencadeadas que conduzem à nova racionalidade.

É importante ressaltar que o aumento da expectativa de vida também vem auxiliar nesse processo. Ciência e tecnologia aliadas contribuem para que as pessoas tenham maior tempo e qualidade de vida, superando em muito a expectativa de vida dos homens da Grécia Antiga, os quais morriam entre trinta e cinquenta anos de idade.

¹⁶ Nessa época, os conselheiros da beleza eram do sexo masculino.

¹⁷ Fica bastante evidente nas colunas escritas por Joan Bennet a respeito do público a quem os especialistas dedicavam seu trabalho.

Outro item que auxilia nessa mudança de pensamento são as questões concernentes ao homossexualismo, tidas como tabu, que estão sendo desbancadas nas últimas décadas. Ainda relacionado aos gregos; para esses o sexo era algo ligado à natureza das coisas e, portanto, às forças divinas, conforme estudo de Pedro Paulo Funari:

Desde tempos antigos, antes do uso da escrita alfabética, na sociedade homérica, já existia entre os gregos o conceito de “amor nobre”, aquele entre homens. Isso mesmo, “nobre¹⁸”, porque baseado nas afinidades de idéias, na relação de aprendizado, a chamada pederastia (...) Esses homens, em primeiro lugar, eram considerados homens, não eram classificados como uma outra categoria, como hoje seriam os gays. Em segundo lugar, esse tipo de comportamento era generalizado entre a elite grega e não era exceção, era a regra¹⁹. Por isso mesmo, os romanos se referiam ao amor entre homens como “amor à grega”. Em terceiro lugar, esses homens não deixavam de se relacionar com mulheres; antes do casamento, mantinham relações com as hetairas, “companheiras” de banquetes, que, obviamente, não seriam as esposas legítimas (FUNARI, 2001: 56).

Seguindo com Funari, entre os romanos, não havia separação tão radical entre homens e mulheres e a relação não era “pedagógica” como entre os gregos; existia uma ligação muito próxima à religiosidade e à fertilidade, isso tanto para os ricos como para os pobres. O uso de objetos fálicos representava a capacidade de reprodução e uma forma de se esquivar do mau-olhado e o azar:

Essa presença generalizada de membros eretos causa, nos modernos, uma certa surpresa, um estranhamento de que os romanos não tivessem vergonha de tão explícita referência sexual (...) As próprias relações sexuais, pelo mesmo motivo, eram consideradas abençoadas e propiciatórias e até mesmo a referência verbal ao ato sexual tinha essas conotações (FUNARI, 2001: 107).

Por esses apontamentos pode-se observar que a oposição liberação/repressão do corpo esteve presente na construção da nossa chamada civilização. Denota-se uma proximidade muito grande com a religião, conduzindo ao entendimento de que essa homogeneização nas sociedades pós-modernas tem uma relação com o hermafroditismo dos anjos²⁰.

Apenas para resgatar um pouco desse pensamento, a simples menção dos deuses gregos e romanos remete ao fato de que esses se comportavam de maneira

¹⁸ Esse amor ‘nobre’, naturalmente, era destinado à cultura sexual da elite, pois os camponeses não participavam, embora entre eles não houvesse reprovação moral desse comportamento.

¹⁹ Grifo nosso.

²⁰ Foi feita a opção pelo termo hermafroditismo, pois existe uma crença de que os anjos não possuem sexo definido. Acredita-se que não há como distinguir um do outro.

muito semelhante aos homens, com a diferença de não adoecerem e serem imortais. É essa convergência, homens-deuses/deuses-homens que, de certa forma, cria essa dissolução dos traços morais em prol da transcendência, em prol de uma natureza divina. A perda da auto-identidade, de pertença a si mesmo, é que infla esse aspecto dual de liberação/repressão, no qual o protagonista é o corpo, que ao mesmo tempo busca se individualizar por meio da sexualidade, e perde esse referencial, pois está sendo alicerçado com base em padrões pré-determinados.

Michel Foucault, em seu livro *História da Sexualidade*, narra a respeito dos diversos rituais e precauções impingidos aos praticantes de ato sexual, tanto no que tange à idade mínima e máxima, estações do ano mais propícias, situações de preparo físico e até o quanto cada um deve se alimentar antes do ato:

... De tal modo que, no final das contas e após uma refeição moderada e antes do sono ou eventualmente da sesta – que o momento das relações sexuais será o mais favorecido e, segundo Rufo, a própria natureza indicaria sua preferência por esse instante dando então ao corpo a sua mais forte excitação. Aliás, quando se quer ter filhos, convém que o homem “se entregue às aproximações sexuais, após ter comido e bebido bem, ao passo que a mulher deve seguir um regime menos fortificante”, na verdade convém que um dê e que o outro receba (FOUCAULT, 1985: 134).

De uma maneira sintética, por meio dos diversos tratados e itens elucidados nessas páginas, estamos caminhando para a compreensão de que o corpo sempre foi dominado e dificilmente deixará de ser. Essa aparente liberação é uma nova maneira de criar uma outra repressão. Aliviam-se alguns aspectos em detrimento das circunstâncias, entretanto atrelam-se outros pelo princípio de dominação e poder que regem nossa sociedade e que demonstram ser um dos únicos aspectos fixos ao longo dos milênios.

Esse princípio de dominação e poder é favorecido por meio da televisão e da cultura de massa, contexto no qual, segundo Morin (1984: 110), “a vida não é apenas mais intensa (...). Ela é outra”.

A cultura de massa poderia desencadear uma sociedade puramente materialista, entretanto foram estimulados os sonhos e desejos no imaginário coletivo, o que, de certa forma, redundou em um afastamento parcial das questões materiais e um retorno ao erotismo da mercadoria. Isso é claramente percebido em várias propagandas quando o objeto é ilustrado por intermédio de um corpo feminino ou masculino. Exemplo desse fato pode ser constatado nas *Lojas Marisa* quando apreciamos as imagens dos mais lindos atores nas vitrines ou em tamanho natural.

Parece que o erotismo acaba sendo a “ponta do iceberg” da publicidade; é por meio dessa constatação que são vendidos os mais diversos itens, abrangendo inclusive aqueles do lar como geladeira, máquinas de lavar, produtos de limpeza etc. Lembrando que as antigas novelas “*soap opera*” tinham como anunciantes principais os produtores de sabão, por isso o nome “*soap*”.

Nessas questões encontra-se um novo paradoxo nos quesitos do eu-sujeito e eu-objeto. Esse eu, na publicidade, caminha para uma aproximação do objeto a ponto de confundir-se com esse, assim essas imagens são mescladas a tal ponto que produzem a impressão de um homem-objeto ou mulher-objeto, em que erotismo e imaginário fundem-se por meio de uma identificação no terreno das questões miméticas. Morin, em seu livro *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*, explica a preponderância de feminilidade no fenômeno da “cover-girl”:

Se o rosto da mulher e não do homem impera na revista feminina, é porque o essencial é o modelo identificador da mulher sedutora, e não o objeto a seduzir. Se, na grande imprensa periódica, a mulher eclipsa igualmente o homem, é porque ela ainda é sujeito identificador para as leitoras, enquanto ela aparece como objeto de desejo para os leitores. Essa coincidência da mulher-sujeito e da mulher-objeto assegura a hegemonia do rosto feminino. É o reino não só da mulher sujeito-objeto, mas dos valores femininos no seio da cultura. Não há o modelo identificador masculino que se imponha concorrentemente (MORIN, 1984: 148).

Vários fatores auxiliaram na aceleração desse processo; entre eles pode-se incluir um termo empregado por Morin, que é “degerontocratização²¹“. As questões políticas e mercadológicas estavam voltadas mais a pessoas idosas, detentoras do poder financeiro.

Essa degerontocracia promoveu um rejuvenescimento nos quadros de maneira geral, inclusive nos corpos que parecem estar seguindo as mesmas tendências contemporâneas. Naturalmente que não se pode deixar de considerar o avanço tecnológico das ciências médicas e estéticas como propulsoras desse fenômeno, conforme reflexão de Morin:

Enquanto espera, a nova Trindade - amor, beleza, juventude - aureola o novo modelo: o adulto juvenil de trinta, quarenta, cinqüenta, sessenta anos, logo além sem dúvida, até as portas da morte, com a angústia da morte que confere uma certa febre ao presente. A velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce. (MORIN, 1984: 153).

²¹ O conjunto da sociedade foi arrastado por um movimento de degerontocratização. O rejuvenescimento dos quadros (ministros jovens, técnicos, jovens universitários) traduz um movimento geral (MORIN, 1984: 148).

Esses novos modelos de corpos estão relacionados a uma nova maneira de encarar e lidar com a vida, em que o homem ao se aposentar já não é mais aquele velhinho cheio de sabedoria e com pouca ação. Os papéis representados pelos pais também sofrem uma transformação e também favorecem a proliferação desses elementos. Na atualidade, os adultos estão se aproximando dos jovens, têm características mais infantis, principalmente pelo advento da cultura de massa²².

Quando Morin afirmou que o rejuvenescimento se democratizava na sauna para homens e em institutos de beleza para mulheres, ele já apontava para a evidência de uma busca pela juventude por esses pares e que mais recentemente compartilham esses espaços sauna/instituto, em que um ambiente complementa o outro. Apesar dos homens não estarem coletivamente freqüentando os institutos, já existe uma grande porcentagem que se preocupa com a aparência externa. Para o teórico, os quadros cronológicos estavam se aproximando:

... A idade adulta se rejuvenesce. A juventude, por seu lado, não é mais, propriamente falando, a juventude: é a adolescência. A adolescência surge enquanto classe de idade na civilização do século XX. As sociedades arcaicas efetuavam pelos ritos de iniciação a passagem brutal da infância para idade adulta: seja com doze, quatorze ou dezesseis anos, o iniciado tomava lugar na sociedade dos adultos (MORIN, 1984: 153).

Outro fato que não se pode deixar passar despercebido é que também existiam rituais de passagem para os homens no sentido de transcender o complexo materno. Esses rituais de certa maneira doloridos promoviam o crescimento do indivíduo, conforme James Hollis (1997:86): "O ferimento sempre foi uma dimensão crucial da iniciação masculina na idade adulta, nas sociedades sagradas e até, alguma vezes, na profissão".

Citado por Hollis, Mircea Eliade, em seu livro *Rites and symbols of initiation*, explica:

Para os meninos, a iniciação representa a introdução a um mundo que não é imediato – o mundo do espírito e da cultura. Para as meninas, pelo contrário, a iniciação envolve uma série de revelações relacionadas com o significado secreto de um fenômeno aparentemente natural – o símbolo visível da sua maturidade sexual (MIRCEA apud HOLLIS, 1997: 88).

Esse processo de rejuvenescimento também inclui a rede televisiva, ampliando a faixa etária de astros e estrelas e como confirma Morin:

²² Morin atribui à cultura de massa essa desagregação dos valores gerontocráticos por promover os valores juvenis e assimilar parte das experiências adolescentes, utilizando máximas que incutem valores de beleza e juventude.

Isso não significa que a juventude tenha deixado de ser uma exigência do cinema, significa que a idade do envelhecimento recuou: o galã continua sempre galã; cronologicamente, esses atores envelhecem, mas física e psicologicamente, continuam jovens, isto é, ativos, aventureiros, amorosos. Com cinquenta e até com sessenta anos, permanecem viris e belos, musculosos, bronzeados. (MORIN, 1984: 152).

É sempre bom lembrar que esse fato é narrado no final da década de 60 e mesmo aquele “novo modelo” já foi re-novado, pois da mesma forma em que se modernizam crenças, valores, pensamentos, moda e assim por diante, também se atualiza o corpo.

Assim, quando se aponta para uma homogeneização das formas, compreende-se que esse caminhar para a convergência implica em séculos de dominação dos corpos, de condução, de direção sempre no sentido de torná-los iguais, portanto, alterar o modo de aplicação do conceito não significa libertação dos padrões utilizados.

Ora, tal como o uso das panóplias corretoras tinha a finalidade de modelar corpos morfolologicamente simétricos, hoje, por meio de cirurgias, cremes, exercícios modeladores, o que muda é o equipamento ou produto, pois a finalidade é a mesma. Se os conceitos de infância, juventude, maturidade e velhice estão tão próximos também se evidenciam algumas questões, que não só o próprio corpo²³, mas que acontecem a partir dele. Se os papéis representados por homens e mulheres se confundem e passam por uma reformulação, devido também a diversos fatores que em dado momento será comentado; o que se percebe é a tendência para uma forma masculina e feminina muito próximas, que serão alicerçadas pelas questões tecnológicas, as quais tendem a transformar o natural em artificial; o corpo em não-corpo (corpo irreal, corpo-prótese, corpo cyborg). Corpos que após anos de dominação não foram esgotados em si mesmos, mas flutuam no tempo e no espaço e serão analisados a seguir.

²³ Esses conceitos, que envolvem diversas áreas de conhecimento, são citados apenas para elucidar a questão da homogeneização.

CAPÍTULO IV - TELENÓVELAS: LAÇOS DE CORPOS E IMAGENS

O corpo é o primeiro e o último reduto da experiência humana. Ao mesmo tempo em que sobram imagens sobre o corpo, imagens que revelam a clara obsessão das sociedades contemporâneas por ele, faltam situações sociais que solicitem ou estimulem a participação direta do corpo, de vivências que o convidem a experimentar sua concretude espaço-temporal (CONTRERA, 2003: 15).

Reiterando o discurso presente nos capítulos anteriores, aponta-se a necessidade de uma ciência que dê conta da abrangência do conceito de imagem e que consiga transpor a rota linear em que está inserida; há de se considerar mais que seus padrões de leitura e visualização. Apesar da hegemonia das imagens, do grande interesse e fascinação causados nos telespectadores, sabe-se que a sociedade em geral é quase “iletrada” nesta questão; uma sociedade do analfabetismo imagético. Estamos aquém de uma visão que apreenda e envolva essa dinâmica da imagem. É suscetível de análise a relação dormente que existe entre público e imagem. Essa manifestação a aproxima dos aspectos oníricos presentes no sonho e numa conseqüente conexão com a morte. Inferindo que as experiências ocidentais são fruto de um pensamento dualista, antitético, temos o conflito entre o fascínio e o medo: a aparente anestesia que a imagem injeta nos sentidos humanos provoca a sensação de extensão da vida. Deve-se, contudo, considerar que por trás dessa superfície pode estar seu correspondente, ou seja, a cessação desta, conforme pode-se constatar ou refutar na trajetória deste capítulo.

Considerar a etimologia da palavra é sempre importante para maior compreensão, tanto que o termo étimo está relacionado à questão da essência. Imagem: *imago*, *eidolon*, *bild*, *image*. *Imago* em latim²⁴ é o retrato da pessoa morta, a imagem que sobrou do morto, *imago* como duplo. *Imago* – o molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira; Latim: *Simulacrum*: o espectro. *Eidolon*, do grego, é aquilo que se cultua, padrão, norma, algo que se admira, fantasma dos mortos, espectro e em seguida imagem, retrato. Na forma arcaica também tem relação com o duplo, ou seja, a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de sombra. *Bild* do alemão significa tornar, acontecer. *Image* em inglês – imagem cultural, corporal; no dicionário Longman, a primeira denominação de imagem é

²⁴ Citação também encontrada em BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

como opinião pública, a opinião geral que muitas pessoas possuem da outra, projetar uma imagem.

São várias as acepções em que esse vocábulo tem sido empregado, conforme definição presente no Médio Dicionário da Língua Portuguesa (Aurélio):

1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto;
 2. Representação plástica da Divindade, dum santo, etc (ídolo e ícone);
 3. Estampa em geral pequena, que representa assunto ou motivo religioso;
 4. Fig. Pessoa muito formosa;
 5. Reprodução invertida, de pessoa ou de objeto numa superfície refletora ou refletidora;
 6. Representação dinâmica, cinematográfica ou televisionada de pessoa, animal, objeto, cena;
 7. Representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa, cópia;
 8. Aquilo que evoca determinada coisa, por ter com ela semelhança ou relação simbólica;
 9. Representação mental dum objeto, impressão, etc; lembrança, recordação, idéia;
 10. Produto da imaginação, consciente ou inconsciente; visão, visagem;
 11. Manifestação sensível do abstrato ou do invisível etc.
- (BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio (Ed.). *Dicionário Médio da Língua Portuguesa*. São Paulo: Delta, 2000).

O que se pode observar bem claramente é a força com que a palavra imagem tem sido aplicada no sentido religioso; por isso, uma das hipóteses levantadas por Belting (Apud BAITELLO, 2005: 91) está relacionada ao surgimento da imagem no final da história da arte, ao uso da imagem como culto.

A problemática da imagem tem uma relação direta com a palavra *eidolon*, ídolo ou simulacro; a última definição está mais ligada a falsificação, imitação, fingimento, disfarce, simulação e é essa que acreditamos ser a mais próxima das imagens televisivas. Possivelmente existe uma razão para que o ator seja também ídolo. A partir do momento em que o corpo passa pela “mediatização”, já não é mais o corpo presente, é um segundo aspecto, isto quer dizer, é um corpo produzido de acordo com os desejos tanto da mídia como do público. Não cabe aqui determinar proporções.

Kamper (2001)²⁵, em seu questionamento do porquê de gerarmos tantas imagens, conclui que a imagem nasce a partir da consciência da morte; a consciência da morte nos faz criar representações para negar a existência desta; nesse sentido a chave é o medo que, inclusive, gera o excesso. A constatação de Kamper está em consonância com a definição de *imago* que nos remete à morte, ao morto propriamente dito. Imagem, morte e medo parecem estar inter-relacionados.

²⁵ Encontramos ampla reflexão do autor no texto *Imagem*. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/biblioteca>>. Acesso em: 15 jul. 2006.

Existem evidências de que a consciência da morte surge nas sociedades neandertalenses, onde as sepulturas indicam mais que simples enterros; revelam também presença de crenças em renascimentos; situações nas quais os mortos eram colocados em posição fetal e assim por diante. Debray afirma que:

“Cada civilização trata a morte à sua maneira, motivo pelo qual são todas diferentes; e cada uma tem suas formas tumulares; mas já não seria uma civilização se deixasse tratar a morte (e o desaparecimento da arquitetura funerária torna nossa modernidade bastante próxima da barbárie”. (DEBRAY, 1992:27).

O homem recusa essa morte, solucionando-a no mito e na magia por intermédio de imagens que possuem uma relação direta com o duplo, conforme afirma Debray (1992:23) “a imagem é a sombra: ora a sombra é o nome comum do duplo”. O duplo é texto gerado pela cultura, conforme veremos a seguir.

4.1 O aspecto do duplo na telenovela

O triunfo da fé sobre a morte, a ressurreição do Cristo, a sobrevivência dos mártires. As primeiras imagens dessa nova fé, que dizia recusar a imagem, foram como que suscitadas pelos mitos bíblicos da imortalidade da alma. (DEBRAY, 1992:27)

O conceito de duplo alude a épocas remotas, está ligado a lendas, mitologias, estudos terapêuticos e assim por diante. Não existe uma comprovação acerca do *juz imaginum*, mas quando se fabricava o molde em cera do rosto dos mortos, os nobres tinham direito de andar em público com um duplo do antepassado (DEBRAY, 1992: 23).

Alguns consideram que o duplo acompanha o indivíduo durante toda a vida e a desconexão deste representa ou pressagia a morte do corpo físico²⁶; outros consideram o duplo como sendo aquele que se desprende enquanto se dorme²⁷, ou seja, nosso corpo físico permanece na cama, relativamente imóvel, e o duplo ligado ao cordão umbilical viaja pelos mundos e submundos em busca de aventuras,

²⁶ A Rede Globo veiculou a minissérie *Hoje é dia de Maria* no período de 10 a 21 de janeiro de 2005. Nesse seriado pode-se observar o aspecto do duplo como sombra. O demônio permuta por bagatelas a sombra do indivíduo para que esse ao morrer já tenha seu pronto destino. A sombra também pode ser traduzida, para alguns religiosos, como alma, é o que popularmente se diz “vender a alma”.

²⁷ Outra referência ao dormir, ao sono, à imagem, à morte.

conhecimentos, vinculações etc. O mito do duplo está estreitamente relacionado à idéia do outro, no caso do eu subjetivo já citado anteriormente. No Romantismo, o duplo - *Doppelgänger*, segundo Jean Paul Richter (século 18) significa aquele que caminha ao lado, “companheiro de estrada”. Na França, a imagem primitiva era utilizada como substituto vivo do morto. Fabricava-se uma efígie e esta era exposta por 40 dias.

Era em imagem que o imperador subia da fogueira para o céu (...) Queda dos corpos, ascensão dos duplos. A transposição em imagem - como a glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano, a santidade para o papa cristão (...) é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro (DEBRAY, 1992: 25).

O duplo tem vocábulos equivalentes em quase todas as línguas (*raphaim* hebreu, *ka* egípcio, *genius* romano etc). É claro que são diversas vertentes a respeito do duplo, em que cada uma estabelece parâmetros, pontos de limite para melhor compreensão de sua representação. No entanto, aqui o objetivo não é o estudo desse conceito e sim o entendimento da maneira como ele atua, por exemplo, na telenovela. Assim, a busca da extensão desse aspecto limitar-se-á ao âmbito do Eu e do Outro, conforme pode-se claramente observar na literatura por intermédio de romances, comédias e ficções; nas artes plásticas; nas telenovelas e filmes, e assim por diante.

Ítalo Calvino, em seu livro *O Visconde Partido ao Meio*, discorre brilhantemente a respeito de um homem, como diz o título, partido ao meio, e evidencia a idéia de desdobramento e de duplo.

Ilustrando um pouco melhor a questão, recordamos a novela *Senhora do Destino*, exibida em 2005. A personagem Nazaré, interpretada por Renata Sorrah, desdobra-se em duas: a Nazaré boazinha, digna, mãe de família e cumpridora dos deveres, que é a faceta mostrada para as personagens que a circundam dentro do espaço da novela, e a outra Nazaré, a ruim, perversa, prostituta e egoísta, aquela que o público conhece e o faz sentir-se impotente por não poder revelar às outras personagens seu verdadeiro perfil. Esse é um aspecto do duplo, é o desdobramento da personagem.

Mantendo o cenário da teledramaturgia, pode-se afirmar, de maneira reducionista, que o corpo concreto do ator Marcelo Anthony chega a se confundir com o corpo-imagem do personagem por ele interpretado, Viriato. A proximidade de

um em relação ao outro é tal que os telespectadores já não conseguem enxergar o Marcelo Anthony e sim o Viriato, o garçom lindo, sarado, romântico, homem idealizado, fiel, perfeito, com todas as qualidades que o imaginário espera de uma personagem principal; é o bem-amado, o tentador; é o duplo. A performance do corpo-imagem é tão magnífica que essa se mistura ao concreto, formando um só corpo. A personagem se projeta e é isso que alimenta o imaginário dos telespectadores.

Imaginário que está vinculado a imagem, mito, rito e magia, elementos esses claramente presentes em nossa cultura e notadamente visíveis também nas telenovelas. Como afirma Morin (1979: 78): "A relação com o outro inscreve-se virtualmente na relação consigo mesmo: o tema arcaico do duplo, tão profundamente enraizado em nossa psique, mostra que cada um carrega um alterego (eu mesmo-outro), ao mesmo tempo diferente e idêntico ao eu".

Numa reflexão mais voltada aos vários aparatos tecnológicos, pode-se inferir que a imagem fotográfica é o duplo da realidade e ao mesmo tempo em que é duplo desta é também a certeza da sobrevivência por meio da imagem.

O duplo é o desdobramento de algo, é a possibilidade de permanência; é a evidência de ter existido uma matriz.

A telenovela é o duplo da realidade, das relações cotidianas, dos sentimentos abafados, dos sonhos, ilusões, fantasias, desejos, obstáculos, soluções, ou seja, é uma exposição reduzida num formato diário representando as polifonias bakhtinianas revestidas do dito e não-dito; é a aura que imbui o visto e não-visto; o original e a cópia; é a certeza de que a finitude encontra nesses meios uma forma de expressão e permanência.

4.2 A narrativa nas telenovelas

Se a comunicação é construção de vínculos, a cultura é o entorno e a trajetória complexa dos vínculos, suas raízes, suas histórias, seus sonhos e suas demências, seus lastros e sua leveza, sua determinação e sua indeterminação
(BAITELLO, 2005:8)

Muitas vezes levantam-se questões a respeito do porquê das telenovelas, mesmo sendo veiculadas há mais de quatro décadas, ainda ocuparem um grande

nicho no mercado televisivo. Antes de chegar a qualquer conclusão, seria interessante retomar alguns aspectos da nossa cultura.

Por medo da morte, os homens criaram alguns símbolos que têm uma significação ampla, pois trabalham a “memória do esquecimento”, amenizam o medo da disjunção do eu sujeito e eu objeto. O homem necessita da ponte entre o real e o irreal, necessita da segunda para suportar a primeira realidade. O homem não consegue lidar permanentemente com o tempo real, e a novela é um dos mecanismos que ajudam o telespectador a aliviar essa pressão da morte, pois ele sai da sua dimensão e se desloca no plano do outro, algumas vezes vivendo e se projetando até lá. Conforme Figueiredo (2003:20), “a imagem, desde a fotografia até a televisão, sempre foi objeto principal da formação das fantasias e do imaginário dos homens” e a telenovela é um dos mecanismos que estimula esses ingredientes.

As telenovelas são produtos culturais, objetivam a produção de sentido e, no Brasil são tão antigas quanto a televisão. Em 2006, completam 43 anos de existência. Lidam com temas que remontam aos primórdios, mas que ainda fazem calar os telespectadores por tratarem de assuntos cotidianos que criam um grau de identificação com o público. Utilizam “roupagens” atuais que tocam e sensibilizam os telespectadores; aliás, a dramaturgia foi o gênero que, experimentado na linguagem radiofônica, floresceu na televisão e ainda colhe frutos por vir ao encontro da realidade da população. Quanto maior o nível da identidade, maior o índice de audiência.

Outro aspecto que constitui as telenovelas como cenário aprazível são as narrativas. Essas alimentam o imaginário do telespectador por meio de suspense, segredos, mentiras, injustiças, amores profundos que lutam pelo reencontro²⁸ e porque não dizer, pela tensão do telespectador em enxergar a verdade e não poder relatar para as personagens que se fazem “cegas” até o desenrolar da trama.

O ator Lima Duarte, em uma palestra proferida em São Paulo, relatou um diálogo com a autora de novelas Janete Clair, em que, ao perguntar a ela sobre o final de uma novela, foi surpreendido com a escritora de mãos unidas erguidas para o céu dizendo: “O público há de querer que o personagem X acabe com o Y”. Essas poucas palavras nos conduzem a entender que não é o escritor quem decide o futuro das personagens, mas que o nível de empatia que as personagens criam com

²⁸ Em *O Banquete*, Platão mostra a dor dos amantes separados; seres primordiais dotados de uma força excepcional e apresentados em forma esférica que por representarem perigo aos Deuses foram partidos ao meio e jogados em partes extremas da terra. A ferida não cicatrizada pela busca da sua metade ideal

o público é que determina o tempo de desempenho de cada personagem - reflexo e influência no consumo de produtos e destino da personagem. A novela, mais uma vez, repete o real e agora fornece a possibilidade do livre arbítrio para as personagens.

Pode-se sintetizar com a afirmação de que as narrativas nas novelas são como a Scherazade das *Mil e Uma Noites*, que, por medo de ser decapitada, começa a contar estórias para o sultão, utilizando a criatividade, a sedução, alimentando o imaginário e deixando a sensação de insaciabilidade, o “querer mais”. O processo de comunicação requer o aspecto do salivar, do ansiar pela próxima dose. Nesse contexto, a telenovela é considerada um espaço audiovisual, onde não só a imagem está presente, mas também por intermédio das relações som/ouvido ocorre o processo de “en-canta-mento”.

As imagens são uma narrativa silenciada, sem voz, que executam um processo híbrido “imagofágico”²⁹ sutil, imperceptível, pois os indivíduos são conduzidos, consumidos, sem perceber a trama que os envolve.

Outra relação é com a questão da segunda realidade. Os mundos dos sonhos, do irreal, do imaginário não são percebidos no estado de consciência, mas “isso não significa que são diferentes - apenas outras realidades - quando pensamentos são concebidos como coisas ou as coisas, como pensamentos, ocorre o intercâmbio entre massa e energia” (ACHTEBERG, 1996: 30).

É fundamental situar a respeito de qual imagem se trata. Imagem pessoal a qual possui de si e dos outros. Imagem construída por meio de uma tela mental com vistas a enfatizar os aspectos visuais. Não existe garantia de equivalência da imagem entre a imagem que o ser projeta e que efetivamente possui. Um exemplo com o objetivo de compreender esta idéia: uma criança paraplégica pode falar com a mãe a respeito de atividades que exijam utilização dos membros inferiores como correr, saltar, dançar, brincar. “Ela projeta, desta maneira, uma imagem sã do corpo, simbolizada pela palavra e pelas representações gráficas, em fantasmas de satisfações eróticas, na troca de sujeito para sujeito. (...) E a linguagem lhe traz as descobertas de meios pessoais de comunicação” (DOLTO, 2002: 12). A observação visa à elucidação de que um ser humano pode não ter estruturado a imagem do corpo de acordo com o desenvolvimento real deste. Existe uma clara tendência a colocar a imagem fora de si mesmo. Nesse processo obnubilado, a imagem

²⁹ Norval Baitello, em seu livro *A era da Iconofagia*, mostra que ora as imagens são devoradas, ora são as imagens que devoram (2005:9)

televisiva pode ter uma contribuição ou influência sobre o comportamento e agir de nossa civilização, porém, é importante observar essas imagens como processos mediadores da transformação e não como definidores, porque se torna primordial dizer que a imagem do corpo “é peculiar a cada um: está ligada ao sujeito e á sua história” (DOLTO, 2002: 14). Nesse processo é imprescindível considerar as imagens endógenas (BELTING apud BAITELLO, 2003:78), ou seja, as imagens interiores – os pensamentos, sentimentos e, inclusive, as mudanças que ocorrem devido a um diálogo interior e fatores psicológicos dos indivíduos. A imaginação também pode ser encarada como um fator de distração e por isso sua ação pode se dar de maneira inconsciente. Como discernir entre o que é imaginação e o que seguramente está em consonância com aspectos cognitivos? Dolto afirma que:

A imagem do corpo se estrutura pela comunicação entre sujeitos e o vestígio no dia a dia, memorizado, do gozar frustrado, reprimido ou proibido (castração no sentido psicanalítico, do desejo na realidade). É nisso que cumpre referi-la, exclusivamente, ao imaginário, a um intersubjetivo imaginário marcado de pronto no ser humano pela dimensão simbólica (DOLTO, 2002:15).

O que se pode compreender é que o corpo é um mediador entre a linguagem memorizada e a imagem produzida, sendo que essa possui relação direta com os aspectos simbólicos, os quais estimulam as vias que conduzem ao imaginário. Dito em outras palavras, o corpo é reflexo das experiências vividas e tem uma relação direta com o espaço, enquanto as imagens são produto de uma troca e relação com o outro.

Achteberg (1996: 15) afirma que: “As imagens e, na verdade, todos os pensamentos são acontecimentos eletroquímicos, intrincadamente urdidos no tecido do cérebro e do corpo”. Esse pensamento remete a um entendimento do corpo como parte do processo da criação dessas imagens, o que conduz a reiterar que não existe a disjunção entre sujeito e objeto. Exemplificando um pouco melhor: o ser pensa, sente e vê com todo o corpo. O corpo está vivendo nessa era presente e a marcação do tempo está atrelada à flexibilidade de variação nos diversos tempos como passado e futuro que se encontram em todo o complexo sistema, sendo o corpo, o sustentáculo da vinculação com o mundo, com o espaço e com o tempo.

Observa-se o tempo pelos vários medidores instituídos pelo homem. As questões ontológicas marcam no corpo essa passagem. O tempo verbal mostra essa mudança dentro dos aspectos gramaticais. O dia e a noite evidenciam esse movimento e assim por diante, mas o pensamento deve estar centrado em qual

tempo está presente na telenovela e qual a magia que faz com que tempo e imagem, categorias autônomas, assumam o comando e administrem o tempo do indivíduo que sucumbe e se rende às imagens doando seu tempo de vida.

Na novela das 18 horas, por exemplo, o tempo não é aquele em que a humanidade está inserida. Em função da apresentação de novelas de época, como é usual no referido horário, o telespectador é remetido ao passado. *Sinhá Moça*, novela que está em exibição no ano de 2006, narra a respeito do período da escravidão e o telespectador consegue se localizar no século XIX por alguns nomes que são citados, como Castro Alves, por alguns conhecimentos de moda, penteados e até mesmo por alguns termos lingüísticos empregados. Sabe-se que a população de uma maneira geral não é dotada de uma especialização para poder abarcar a profundidade de detalhes e repertório requeridos, porém, por ser a linha de tempo tênue, há a conectividade entre o passado e o presente. Assim não existe a compreensão integral da época, mas com certeza uma visão das circunstâncias gerais, as quais são promovidas com indicadores fornecidos pelo autor, visando compor naturalmente o envolvimento e inserção dentro dos aspectos temporais.

Por meio de observação empírica, é visível que as novelas exibidas em diferentes horários são destinadas a públicos específicos. O telespectador da novela das 18 horas possui uma propensão maior ao saudosismo, ao resgate de tradições e características anti-tecnicistas. Ao se refletir um pouco a respeito das telenovelas infantis ou educativas como *Vila Sésamo*³⁰ e *Sítio do Pica-pau Amarelo*³¹, entre outras, poderá se observar que existe um “amadurecimento” do público infanto-juvenil que já possui características comerciais e de consumo diferentes dos telespectadores dos anos 60, 70, 80 e 90; isso será emergente daqui a alguns anos. Pertencem a uma geração com altos padrões de consumo, portanto, não é difícil compreender a mudança das telenovelas educativas por uma novela juvenil como *Malhação*, a qual é exibida às 17 horas.

Mediante descrição feita em outros capítulos, pode-se compreender que entre o aquém e o além de uma câmera existem diversos mediadores. Dentro do ambiente da telenovela, o corpo do ator executa esse papel mediador como reflexo do social, do visual e do cultural. As imagens atuam diretamente sobre os corpos, conforme se

³⁰ *Vila Sésamo*, veiculado na TV Cultura e Rede Globo em 1972, surge pelo interesse na criança carente e a partir de artigo publicado no *Times*. Vendia em seu intervalo ambientes naturais e artigos voltado à ecologia.

³¹ Inspirado na Obra de Monteiro Lobato e adaptado, primeiramente por Julio Gouveia e Tatiana Belinsky

pode confirmar nesse excerto de Achreberg: "No conjunto, os estudos demonstram que as imagens têm um efeito direto sobre o corpo. O efeito da imagem foi notado não apenas no sistema músculo-esquelético, mas também no sistema nervoso autônomo ou involuntário" (1996: 117).

A imagem como mediador entre o Eu e o Outro busca no olhar o engate devolutivo que dispara o processo de comunicação, o qual recebe e organiza esse repertório. Esse olhar saturado, que precisa ser constantemente alimentado com novas técnicas, é o fator mágico. Essa magia está dentro do indivíduo que direciona seu olhar para imagem e não reside nessa em si, pois como se pode reconhecer um valor que já não esteja interiormente sedimentado no ser? Como se pode entender um vocábulo sem prévios conhecimentos semânticos? De maneira simplista, as fagulhas de reconhecimento se acendem quando se identifica alguém conhecido. O ser é o manancial dos devires, das múltiplas possibilidades. A imagem é a alavanca que propulsa o fator de trocas na inter-relação ator-espectador. O homem faz de seu corpo um produto das suas técnicas e das representações (a imagem é também aquilo que ela representa).

Dentro do processo de comunicação, a imagem também representa a luta pela nova informação. Diante de tantas imagens, como se tornar visível e se destacar? Existe enrustida uma luta do corpo por espaços, por criar uma empatia com o telespectador. Paira nesses corpos tanto um valor informativo quanto um valor estético. De que maneira estão sendo decodificados esses corpos nessa era tecnológica? A tecnologia vem intervindo no corpo orgânico por meio de modificações protéticas, restauradoras e cirúrgicas, assim já não se distingue o natural em um corpo ou o artificial. Esses corpos híbridos passam por tratamentos severos cujo foco é o de torná-los o mais apreciável possível, ou ainda mais próximos dos padrões da mídia, à sua imagem e semelhança. Corpos que, pode-se afirmar, estão ligados à questão de produção em massa, sendo tecnologicamente montados como se fossem robôs. "Ao produzir imagens em séries, precisou produzir receptores também em séries. Para produzi-los serialmente precisou antes transformá-los em imagens" (BAITELLO, 2005:57)

Essa estetização do espaço tecnológico visa buscar um padrão único de corpos, conforme já apontado anteriormente, por meio de panólias corretoras ou doutrinação do comportamento do corpo.

Já há muitos milênios, os indivíduos estão sem vontade própria, são vivos-mortos (um pouco diferente de morto-vivos) que seguem padrões determinados;

acreditando ter consciência e domínio de sua existência, preferências, atitudes, por isso a emergência dos livros de auto-ajuda e auto-conhecimento. O distanciamento de si mesmo gera a necessidade de retorno, de resgate da essência. O eco da humanidade não é ouvido, simplesmente pela necessidade de enquadrá-la numa sociedade de consumo, onde poucos são privilegiados e a maioria sofre a pena de uma apropriação da Imagem: Ser Sagrado com o qual deveria se estabelecer uma relação de troca e não de posse.

Não está distante o momento em que os indivíduos receberão chips com o objetivo de se ter controle total de suas vidas. Muito possivelmente a razão apontada para tal evento será a prevenção diante do alto índice de violência; os chips, num contexto onde já não bastam as máscaras dos vários espetáculos, indicarão uma forma de preservação da vida do ser.

O uso equivocado e iletrado da imagem causa uma confusão nos vários olhares, na cultura do olhar que está condicionada às revoluções técnicas. Essa evolução se direciona para um não-olhar, um não-ver, um não-enxergar, um apenas se deixar embalar duplamente: nas várias canções e nos vários rótulos impostos pelos deuses tecnológicos, seres condutores de nossa durabilidade e experiência de vida.

Ao leitor pode estar parecendo um discurso apocalíptico, portanto, é importante uma pausa para respiro e reflexão acerca da importância do corpo e da imagem.

Os corpos na telenovela, mais que os corpos da população, sofrem de uma crítica e exigência veementes; sua permanência está relacionada com a sua durabilidade, juventude, beleza (salvo alguns casos de talentos poliédricos). São corpos construídos que não têm uma marca do tempo. A imagem tem a condição de ser atemporal. De acordo com Debray “O que foi imagem vai continuar a sê-lo ao longo dos anos (salvo destruição material), e sob todas as latitudes (DEBRAY, 1992:41). Uma imagem do passado somente será percebida pelo tratamento de cor, pela moda, pela linguagem empregada, por pequenos detalhes, pela sua data de fabricação e assim por diante. Em outras palavras, a imagem tem sua marca de durabilidade presente em pequenos ingredientes, conforme pode-se confirmar com Debray: “A imagem fabricada é datada em sua fabricação; também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código”(DEBRAY, 1992: 40).

A divisa que promove uma distância entre o corpo e a sua auto-imagem confunde o processo de apreensão corporal. A maioria de nós desconhece o próprio corpo e ao se referir a este o trata como “forasteiro”, um ser estranho. A imagem corpórea é comprometida por uma série de fatores que assessoram na composição de uma imagem idealizada e muitas vezes não correspondente ao real. Não cabe uma narrativa referente ao corpo, mas da vivência do corpo, das experiências acumuladas por esse. É necessário deixar que o próprio corpo conte sua história e cabe ao homem a apuração dos sentidos para poder escutá-la. O processo de comunicação é simples, entretanto complexo, já que implica uma rede de tramas que, ao serem contatadas, precisam da referência do início e do todo para uma compreensão mais abrangente. O ser está limitado ao entendimento por meio da fala e da visão e, esses são dois dos aspectos de uma cadeia maior. Assim, enquanto o processo estiver teorizado, não se chegará a uma eficiência máxima, porque quando se define algo suscita em perda da complexidade; é preciso promover novas sintaxes que se “ressemantizam”, pois sem essa não há fusão de elementos, não há uma heterogeneidade diversa. Esse ingrediente vem sendo uma das potencialidades da imagem: trabalhar não apenas os aspectos cognitivos, mas estabelecer uma conexão com os corpos vinculados, os quais são os propulsores invisíveis.

Em síntese, uma coalescência de sensações. O que implica em dizer que compreender a comunicação expressa pelo corpo requer mais que um repertório, é necessário o desligamento racional em detrimento da observação por meio dos sentidos. É mister que a linguagem corporal está longe de ser exercida pelos sentidos, portanto a primeira falha no ato de comunicação ocorre no indivíduo consigo mesmo e na seqüência desencadeia toda uma gama de incompreensões e ambigüidades que gera a total falta de compreensão do corpo do ator dentro do ambiente televisivo.

Isso pode ser observado quando se indaga ao telespectador os motivos que o levam a assistir uma telenovela. Em pequena pesquisa³² realizada pela autora da presente dissertação com 120 adolescentes entre 15 e 20 anos, em abril de 2006, no Parque São Rafael, periferia de São Paulo, estudantes apontaram observações

³² As informações da pesquisa foram alcançadas por meio da proposta de elaboração de um texto dissertativo mostrando os motivos pelos quais os jovens assistem telenovelas.

ocorridas no processo de assistir telenovela³³, mas não explicitaram que apreciavam os corpos. Quando questionados a respeito de um corte, tintura de cabelo, roupas e acessórios, informaram terem visto na novela ou em alguma revista a exposição de algum artista: “Eu comprei um ‘bolero’ parecido com o da Vitória de Belíssima”. É importante esclarecer que não se trata de um trabalho que vise catalogar dados quantitativos, mas apenas elucidar que esses ajudam a compor uma amostragem da força invisível e desconhecida das imagens. O corpo produz diversas imagens mutáveis e não uma significação estrita.

As ocorrências são mais construções que conclusões. Nos anos 50, mais precisamente em maio de 1952, a revista *Cinelândia* edita seu primeiro volume. Na apresentação, os editores relatam que *Cinelândia* representa “uma evolução na imprensa brasileira jornalística e graficamente. Os maiores artistas da tela escrevem especialmente para ela, expondo os seus casos sentimentais, os seus problemas, procurando dar-lhes um sentido humano e generalizado”. Quanto à paginação, acrescentam “é baseada no que de mais moderno se faz no mundo”.

Nessa primeira edição, o astro Jeff Chandler “fala francamente dos seus problemas conjugais (...) revela como afastou do lar o espectro do divórcio (...) e conta as esperanças que tem de um futuro feliz” (CHANDLER, 1952:23), além de aproveitar e exibir seu físico. Essa referência será o impulso para o entendimento da construção de um corpo seminudo nos padrões atuais, considerado como “emergente”, motivo também da razão que inclui na introdução desse discurso a questão das circunstâncias como construções.

³³ A pesquisa indicou que os adolescentes assistem telenovelas por distração, para relaxar e descansar; pela curiosidade para com o próximo capítulo; para ter assunto para conversar no dia seguinte; para acompanhar as mães; bem como para ter um momento de diálogo entre os familiares, esquecer as dificuldades cotidianas, sonhar etc.



Jeff Chandler acaba de filmar para a Universal "Flame of Araby" e "Red Ball Express"



Jeff mantém em forma e seu vigoroso e atraente físico.



Marge e Jeff trocam olhares apaixonados enquanto ele a ajuda a vestir o casaco.

A revista, inicialmente, narra a respeito do cinema, apresenta seções e reportagens diversificadas; entretanto é importante chamar a atenção para uma coluna de Joan Bennet intitulada *Para a sua Beleza*. No primeiro número, Joan fornece dicas para a arte do *glamour*.

Você é uma pequena comum, sem atrativos? Se é, não se desespere. Muitas das nossas mais lindas mulheres eram iguais a você antes de se iniciarem na arte do glamour...

Tomemos, por exemplo, aquelas que não recebem dos rapazes grandes atenções em bailes e festas ou, então, outras a quem os rapazes conhecidos evitam convidar para um passeio, ou, ainda as pequenas que usam óculos, as que são muito magras, ou gordas demais. Às vezes o cabelo ou a pele constituem o problema. (BENNET, 1952:39)

E Joan utiliza como exemplo “uma pequena de cabelo castanho-claro, pele comum e, digamos, que seja gorducha”. Estimula-a dizendo que há muitas saídas e que para os especialistas:

... o caso é interessantíssimo, que, como tantos outros, lhes rende bom dinheiro. Na verdade você é para eles uma espécie de desafio, que lhes dará oportunidade de libertar e desenvolver sua beleza e encanto naturais (...) São “as moças sem atrativos” que constituem, de fato, a “prova de fogo” pela qual têm que passar os anunciantes de cosméticos e os que ditam a moda (BENNET, 1952: 39).

Joan indiretamente já descrevia a etnografia de um corpo musculoso, alto e bronzeado convivendo com outros “in-desejáveis”; corpo nu como moda que por necessidade de se igualar aos padrões esperados vai se utilizar de diferentes recursos e produtos para alcançar a forma ideal e aceita dentro do aspecto social. É

importante pensar na questão do nu, na tangência de superar o senso comum que o coloca ao lado da natureza e o vestido como produto cultural, porque na contemporaneidade este corpo nu já não é natural; é um corpo que faz parte da cultura da malhação: *body art* e *body modification*, técnicas que vão da tatuagem passando pelos *piercings* e podendo chegar a outras, mais extremas, como marcas a ferro quente (*brandings*) – é a re-categorização do corpo em sua mídia primária (PROSS) para se apropriar de outros meios de expressão e identidade; é a inserção nas diferentes tribos por meio do corpo e não apenas pelas idéias, afinidades etc. Ocorre um enfraquecimento da produção de identidade no que concerne às várias instituições: família, religião, política, trabalho e conseqüentemente a ascensão de uma nova instituição: a estética³⁴.

Nos meses de Julho e Agosto de 1952, alguns anunciantes já acenavam para o cuidado estético com o corpo, como Leite de Colônia, que prometia eliminar manchas, sardas, cravos, espinhas e outras erupções; Silk Shampoo – Helena Rubinstein: o Blonde criado para loiras, ruivas, Brunette para morenas; cintas modeladoras; tecidos tropicais, linhos etc; Margareth Duncan: shampoo, talco, óleo e loção para cabelo, sabonete e colônia; meias Nylon; polvilho antisséptico para o bebê; Biotônico Fontoura; Modess, cinto modess etc.

Todos esses anunciantes da revista *Cinelândia* ainda compõem um universo preto e branco, onde as cores agem de forma branda³⁵, mas de acordo com a evolução gráfica. As várias nuances vão surgindo e as cores começam a chamar para si a atenção, berrando em sua exibição amarela, vermelha; transmitindo calma por meio de cores frias; ingressam enfática e definitivamente nas várias superfícies existentes, compartilhando como veículo transportador de mensagem. A cor se torna acessório da imagem e nessa relação passa a categoria de codificador das experiências e do mundo.

São vários os depoimentos de astros escrevendo artigos ou fornecendo declarações íntimas a respeito de seus sentimentos, pensamentos, desejos e assim por diante. Nesse mesmo ano, pode-se observar depoimento de Marilyn Monroe contando a respeito de sua infância, de sua solidão, sua busca. Alguns a apelidavam como a nova “Jean Harlow”, mas a própria *Cinelândia* (1952:33) caracterizava-a

³⁴ A mídia, devido a seu imenso poder de influência sobre os indivíduos, generalizou a paixão pela moda, expandiu o consumo de produtos de beleza e tornou a aparência uma dimensão essencial da identidade para um maior número de mulheres e homens.

³⁵ Grande parte da impressão da revista é feita em preto e branco, eventualmente se localiza uma página com impressão colorida.

como possuidora de um "fascínio inimitável, uma atração personalíssima". Na mesma edição, Farley Granger (na foto, seminu, naturalmente) relata a respeito da decisão entre casar e não casar definindo que o homem preparado para o casamento é aquele que deixou para trás o período da infância (GRANGER, 1952:34).



Farley ganhou popularidade interpretando papéis sombrios e trágicos, mas o seu encanto juvenil é irresistível.

Três anos depois, na edição número 66, numa matéria cujo título é *A luta emocionante da Rainha do Sex-Appel para vencer pelo seu talento*, a atriz Marilyn Monroe reclama estar farta de papéis inconsistentes, desses filmes em que nem precisa falar, pois basta se contorcer e sorrir diante das câmeras “para que os diretores se mostrem satisfeitos (TAYLOR, 1955: 34).

Essas poucas evidências já são suficientes para se compreender que esse corpo emergente vinha sendo construído e que a atualidade é apenas reflexo da constante ênfase ao consumo por meio da aparência, razão que desencadeou nos anos de 1952 a 1967 (período de análise dos volumes) um crescente número de anunciantes nesta revista. Sant’Anna (2001: 65) relata a respeito desse corpo rígido,

“artificialmente intolerável para os emergentes brotinhos, novas candidatas à aquisição de liberdade corporal e autenticidade dos sentimentos. Momento em que há uma passagem do “lânguido glamour pelo picante sex appeal”.

É importante observar que, apesar dos diversos usos dos corpos (seios, pernas, bumbuns, etc), quando se tratava de propagandas de ‘lingeries’ ainda se mantinha um certo pudor, utilizando esboço, conforme elucidado.



No número 319, publicado em 1967, já adentramos ao mundo da televisão. Isso ocorre pela mudança de nome: *CINE/TV LÂNDIA*.

400

BIB. IO. ICA
 SÉRGIO MILLIET

CINE/TV LÂNDIA


N.º 319

índice

Ronald Reagan	4 e 5
Dois Contra o Oeste	6 e 9
O sorriso do Simonal	10 e 11
Iã-iã em família	12 e 13
Uma guerra deliciosa	16 e 17
As Minas de Prata	18 e 19
Herman agüenta a mão	20 e 21
Garôta de Ipanema	22 e 23
Noel Harrison	24
Clara Nunes	26 e 27
Tal pai, tal filho	28 e 29
Fernanda, como ela é	30 e 31
CINE-TV-LÂNDIA Confidencial	32
A maninha Wandeca	34 e 35
Roberto Rey	36 e 37
Esmeralda Barros	38 e 39
Fera de Foco	40 e 41
Terezinha sobe o morro	42 e 43
Um gato vedete	46
The Clevers	46 e 47
Correio de CINE-TV-LÂNDIA	48 e 49
Darlene Glória	50
Correio de Minas	52 e 53
Fahrenheit, 451	54 e 55
Polnareff	57
Diane MacBain	58 e 59
Discos em CINE-TV-LÂNDIA	50 e 61
Codé	62 e 63
CINE-TV-LÂNDIA nos clubes	64 e 65
Julie Andrews	66

Secretário: PAULO SALGADO — Publicidade: LEONIDAS BASTOS — Correspondente em Hollywood: LOUIS SERRANO — Publicação mensal da RIO GRÁFICA E EDITORA LTDA. — Redação, Administração e Oficinas: Rua Itapiru, 1209 — Rio de Janeiro, CB, Brasil — Telefone: 34-2000 (rede interna) — Endereço Telegráfico: "Globojuvenil" — Departamento de Publicidade: Rua Itapiru, 1209 — 5.º andar — Telefone: 34-2000 (Depois das 17,30 h. — Telefone: 34-2001) — Sucursal de São Paulo: Rua 24 de Maio, 250, 11.º andar — Conj. 1102 — Telefones: 33-4758, 33-7034, 35-6925 e 35-5285 — Sucursal de Belo Horizonte: Rua Tupis, 203 — Telefone: 4-8485 — Número avulso: NCR\$ 0,50 — Número atrasado: NCR\$ 0,52 — Assinatura anual (12 números), parte simples: NCR\$ 6,50

A CAPA



Esta vez ROSEMARY é capa e no próximo número vai ser uma ampla reportagem. ROSEMARY é um dos grandes cartazes de nossa TV e discos e bem que o mereça. É um repouso para os olhos, uma tranquilidade para os ouvidos.

Ektachrome de
MÁRIO COELHO FILHO

O Secretário

O n.º 319 já foi feito com o novo nome, ou título, como queiram, *CINE-TV-LÂNDIA*. A verdade é que a televisão cada dia é mais um fenômeno avassalante. O interesse do público pelos artistas que fazem os bons programas, pelos animadores do vídeo, pelos astros da telenovela é um dos maiores truismos de nossa época e seria impossível ignorá-lo. E por não ignorá-lo, por respeitar muitíssimo o trabalho daqueles que labutam nos estúdios de TV é que resolvemos anexar as letras TV ao nosso título.

Os assuntos procuram ser variados: Ronald Reagan, que foi galã, hoje mostra-se um governador tipo "dedo duro" cerceando violentamente certas manifestações estudantis que ele considera "suspeitas".

"As Minas de Prata", uma nova e superluxuosa novela que já está arrebatando o interesse dos fãs, está em nossas páginas; assim como Fernanda Montenegro, esta grande, fabulosa Fernanda, e mais a peça que ocupa o palco do Teatro Ginástico obrigando alguns artistas de nossa TV a tremenda ginástica para chegarem na hora de entrar em cena para fazerem "Oh, que delícia de guerra!"

No próximo número publicaremos uma cuidadosa reportagem sobre como brincaram nossos artistas nos Bailes das Atrizes, dos Artistas, do Copacabana, Municipal e Sírio e Libanês.

E por hoje é só e... deliciem os olhos com um lindo "ektachrome" que Mário Coelho fez de Esmeralda Barros.

A verdade é que a televisão cada dia mais é um fenômeno avassalante. O interesse do público pelos artistas que fazem os bons programas, pelos animadores do vídeo, pelos astros da telenovela é um dos maiores truismos de nossa época e seria impossível ignorá-lo (...) “As Minas de Prata”, uma nova e superluxuosa novela que já está arrebatando o interesse dos fãs, está em nossas páginas; assim como Fernanda Montenegro, esta grande, fabulosa Fernanda, e mais a peça que o ocupa o Palco do Teatro Ginástico obrigando alguns artistas de nossa TV a tremenda ginástica para chegarem na hora de entrar em cena para fazerem. “Oh, que delícia de guerra” (Cine TV Lândia; 1967: Editorial)

Artistas como Tarcísio Meira e Glória Menezes fornecem depoimento a respeito da continuidade dos trabalhos realizados em conjunto ou separados; já eram considerados pares românticos assim como Eva Vilma e John Herbert.

De uma maneira reducionista, os assuntos das várias edições se situam em torno da vida dos astros, suas fragilidades, pontos de vista, depoimentos acerca de banalidades, como por exemplo *Quem quer ser congelado para reviver mais tarde?* (Cinelândia, 1965:54) e tudo o que se possa relacionar com cuidados do corpo e maneiras de se tornar mais atraente.

O corpo torna-se também capital e passa a representar a extensão do cinema, da televisão, torna-se o reduto das experiências e espelho da sociedade, a qual começa a se projetar nesses modelos adotando-os como paradigma para sua vida rotineira. Surge uma necessidade de apropriação do outro – seja das suas formas como de seu conteúdo – o aspecto metonímico de contigüidade.

O ator de telenovela veio do teatro de arena, do cinema, do rádio e detinha um “certo preconceito” com relação à televisão, por sua aparência comercial. Um dos primeiros talentos a migrar do teatro para a televisão foi o ator Sérgio Cardoso. Ele serviu como incentivo para que outros artistas fizessem o mesmo. Pouco mais adiante é possível entender que a migração não estava vinculada à questão estética, mas à opção de mercado mais adequada. Existia toda uma condição de *status* em se atuar no teatro. Irene Ravache declara ter titubeado ao receber um convite para ingressar na televisão em função de toda esta aura mercadológica que envolvia esse veículo, conforme se pode constatar em depoimento à *TV Cultura, A história da Telenovela*, veiculado em 1979.

O teatro, talvez por seu cunho de proximidade com o espectador, estabelece um valor de interação com o público. Conforme Augusto Boal, espectador não é o melhor termo para este público, uma vez que:

O espectador ser passivo é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo (BOAL, 1973:18).

O autor de telenovela entrega uma sinopse que é um material burocrático, como se fosse o esqueleto que contém começo, meio e fim, porém, todas as circunstâncias vão se abrandando ou agravando de acordo com a voz do público. Independente dessa “liberdade explícita”, é interessante refletir acerca da “revolução” (BOAL) do espectador e telespectador que sugere ter ficado truncada em alguma etapa dessa evolução das mídias.

No vídeo transmitido pela *TV Cultura* no ano de 1979, *A história da telenovela*, é importante a inserção de algumas considerações a respeito das idéias expressas por artistas como Nicete Bruno, Paulo José, Daniel Filho, o que vem a compor uma visão mais ampla para entendimento das técnicas utilizadas pelas diversas mídias nesse processo de “imagofagia”.

Nicete Bruno, ao ingressar na televisão, quase quebra o dente ao morder um “pedaço de madeira”, acreditando ser este um bombom. No dia anterior, havia solicitado ao contra-regra o bombom para gravação da cena e o equívoco se estabelece devido à sua origem teatral, ou seja, nesse espetáculo não existe a possibilidade de regravação. A telenovela traz em si a imanência de uma artificialidade superada por meio da técnica e tão enfática que convence o próprio artista da importância das máscaras e dos disfarces. A telenovela utiliza técnicas de verossimilhança que a torna assimilável no cotidiano; é o que alguns chamam de “naturalista”. Utiliza um estilo de interpretação que parte da observação do homem comum e exige um “jogo de cintura” para contornar as possíveis intempéries ocorridas durante o processo de gravação, pois diferente do cinema que, como declara Paulo José, utiliza “plano a plano, tomada por tomada, pouco som direto e dublagem”. Acrescenta a respeito da necessidade em desenvolver técnicas de ação, consciência da lente e quanto a expressão esta deve ser nenhuma para que o espectador atribua os sentimentos pelo que previamente está sendo contado na história, ou seja, abre ao espectador a possibilidade de entender muitas coisas. Enquanto a televisão grava cena inteira (uma espécie de continuidade teatral), o que promove uma maior carga afetiva na cena, um realismo psicológico. Nesse sentido, a telenovela, por seu formato de exposição diária, depende que a expressão nomeie

os sentimentos e libere pequenas injeções para que o público se sinta tocado; algumas vezes não há a possibilidade de acompanhar diariamente os capítulos. O filme, por sua curta duração, é digerido em uma única dose; desta forma, o espectador consegue contextualizar, inferir, auto-gerar e controlar as sensações.

O progresso da técnica faz com que, de certa forma, o ator também precise se aprimorar e escavar a realidade da personagem no seu íntimo, sua alma é revelada. A exibição dessa essência é transmitida por meio do *close up*, o qual faz com que esses elementos de credibilidade desabrochem ou não, e mais que isso crie uma empatia com o público que o acompanhará ao longo dos meses em que serão exibidos os capítulos. Nesse sentido, para o ator, este tempo vem a favorecer a visão mais apurada de sua performance por meio de expressões e opiniões advindas do próprio público que, neste âmbito, realiza aquela função do “espectador” tão bem pronunciada por Boal, assim, o ator tem oportunidade de rever e assistir sua performance.

Lauro César Muniz declara que a lente irá buscar no fundo do ator esta verdade e é por isso que a telenovela cada vez faz mais sucesso, pois “com o close de alguém emocionado, duvido que alguém desligue a televisão. A linguagem é o close, por isso balé é difícil na televisão”. Essa linguagem escapa aos traços constitutivos da ordem lingüística, por não poder se decompor em fragmentos ou traços comparáveis a fonemas. A imagem, pintura, foto tem uma composição polissêmica inesgotável e uma cadeia de sentidos ampla que não se esgota em alguns significados. E ao que se pode associar o close? Ao estar próximo, íntimo, fechado. Representa também a minúcia, o detalhe; é trazer o distante para próximo. Pode ser realizada uma comparação com a questão do som nas telenovelas; os microfones estão próximos ao ator, uma distância de 30 a 40 centímetros, é este que funciona como o “close da voz”, ou seja, estabelece a relação metonímica de proximidade e expansão. Todos esses aparatos fazem com que o telespectador sinta-se emocionalmente contagiado e queira participar e viver todas as situações apresentadas pelo personagem, criando aquele preenchimento que Lima Duarte chama de terreno baldio: “o ator lança o personagem no terreno baldio do espectador”.

Existe uma diferença na questão técnica entre cinema e televisão que reside em pequenos detalhes como o tamanho da tela: na televisão este campo se restringe à imagem do corpo do ator, enquanto no cinema é necessário um outro foco de abrangência. Outro aspecto fundamental é a utilização do *close-up* que na

televisão utiliza uma lente objetiva, fixada na câmera que aproxima o plano, portanto o movimento é da lente e não da câmera, já no cinema as imagens são feitas normalmente pelo movimento da câmera. Também no cinema a linguagem é mais sutil.

4.3 Memória - habitat da imagem - o nu e o imaginário

A observação simples como evidência esclarece bem mais sobre a personalidade do observador que sobre a coisa observada (CYRULNIK, 1995: 8).

O corpo resiste todas as vezes em que vislumbra uma nova forma de guardar a memória humana fora de si; isso ocorre por sua necessidade de ser uno e por sua resistência primeva às mudanças. A televisão é um veículo que por meio de imagens funciona como habitat da memória. Não é por acaso que seu aspecto retangular e suas altas torres para transmissão reforçam perspectivas de verticalidade. Essa verticalidade pode ser associada, nos caminhos abertos por Pross, para o estudo dos processos de comunicação e organização social, como símbolos de poder e hierarquia.

Aqui ainda se pode lembrar da idéia do panopticon de Bentham³⁶, que coloca como princípio o poder em seu aspecto visível e inverificável. Cujo fim é o de vigiar o telespectador, entretendo-o para que evite sair de casa em alguma manifestação ou ainda refletindo acerca de questões ideológicas etc.

Os corpos *seminus* e *nus* continuam despertando interesse na maioria dos indivíduos. O nu é, ainda nos nossos tempos, percebido como tabu.

Para elucidar essa idéia, pode-se recordar da revista italiana *Novela 2000*³⁷, que exibiu fotos do rei Juan Carlos nu em seu barco (*Il re é nudo*). Como se o fato de alguém fazer parte da monarquia o distanciasse da possibilidade de possuir um corpo. A questão poderia suscitar essa reação se Juan Carlos, deliberadamente, resolvesse expor seu corpo nu, mas essa situação específica não deveria causar

³⁶ O panótico foi criado por Jeremy Bentham no século XVIII. Segundo Foucault, o panótico é o dispositivo do poder disciplinar, como sistema arquitetural constituído de torre central e anel periférico, pelo qual a visibilidade dos submetidos permite o funcionamento automático do poder. Cf. em <www.cirino.com.br/arquivos> Acesso em 15.07.2006

³⁷ Edição exibida em 20 de maio de 1995 e mencionada na revista *Contigo!* nº 114 de 6 de junho de 1995 – matéria intitulada *Sol de Verão – A Monarquia se Diverte – Revista italiana escandaliza a Europa com foto do rei Juan Carlos da Espanha nu em seu barco* (*Contigo*, 1995: 38-9).

escândalo e conseqüente venda da revista e isso nos sinaliza a respeito do pensamento e do imaginário que circundam a nossa população e até apontam os motivos que fazem com que a exposição dos corpos desses atores e atrizes sejam um grande nicho no mercado de propaganda. Essa curiosidade inerente ao ser humano é que cria a audiência para os “*Reality Shows*”. O fetiche pelo outro, em ver o outro e inclusive em ser o outro.

Coincidentemente ou não, enquanto a autora da presente dissertação escrevia e organizava o pensamento acerca deste assunto, recebeu uma mensagem eletrônica informando que a atriz Ana Paula Arósio (Olívia), que já havia avisado que sua personagem surpreenderia na novela *Páginas da Vida*, fez, na noite anterior, um *striptease*³⁸ para o marido Edson Celulari (Silvio), gerando polêmica entre a população. O site *Gente e TV*³⁹ levantava a questão com a pesquisa - Opine: você aprova a nudez?

Esses poucos levantamentos, os quais não precisam ser expandidos, uma vez que a importância e polêmica do nu dentro do ambiente cultural é do conhecimento geral, conduzem a uma reflexão maior acerca dos motivos e, principalmente, do como a mídia conduz esse poder a ponto de tornar algo tão antigo, ultrapassado, como é a questão do corpo, em uma experiência nova, com características sempre refrigeradas. A base desta imanência tem relação com o “voyeurismo” - no sentido de querer apreciar o outro – nessa latência extremamente perceptível. Essa hipótese é reforçada pelo comportamento no que concerne ao Eu e o Outro; ao imaginário; à falta de percepção de si mesmo, conforme tratado nas páginas anteriores.

Ao visitar as revistas *Cinelândia* de Janeiro de 1928 a Maio de 1947⁴⁰, pôde-se constatar que o corpo feminino já fazia parte da exibição em artigos como *Las*

³⁸ Roland Barthes, em *Mitologias*, diz que “Ao contrário do que diz o preconceito costumeiro, a dança que acompanha o strip-tease, do começo ao fim, não é de modo algum um fator erótico. Muito pelo contrário: a ondulação ligeiramente ritmada exorciza o medo da imobilidade; não só dá ao espectador a garantia da Arte, mas sobretudo constitui a última clausura, mais eficaz ...” (BARTHES, 2003: 150).

³⁹ “Na cena mais ‘forte da noite’, Olívia tira o sutiã e a calcinha, ficando apenas com o véu de noiva. Ana Paula Arósio apareceu em cena, mostrando os seios e parte do bumbum.

A Rede Globo ainda não divulgou a audiência do capítulo de quinta-feira de *Páginas da Vida*.” Disponível em: <[http://www.exclusivoterra.com.br/Gente e TV](http://www.exclusivoterra.com.br/Gente_e_TV)>. Acesso em: 14 jul. 2006.

⁴⁰ Essa revista tem sua primeira edição em 1927 e, num primeiro momento, não é traduzida para a Língua Portuguesa: *Revista Mensual Del Cine*, publica em Hollywood! Pesquisa realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo – setor: Obras Raras.

Outro detalhe importante é que a comprovação é apenas pelo olhar da autora e por intermédio de notas. É vetado qualquer tipo de reprodução xerográfica. Em alguns casos, pode-se utilizar a microfilmagem

*Chicas de Hollywood son Desportistas*⁴¹. A maioria das imagens das atrizes é feita com vistas a um apelo sexual que desemboca numa estrutura, a qual aponta a importância de ser bela dentro de uma sociedade. Com relação a propagandas, alguns itens chamam a atenção: o crescente aumento de anunciantes durante o período de vinte anos⁴²; o óbvio aprimoramento dos produtos; a substituição das palavras por imagens⁴³, principalmente pela evolução das máquinas fotográficas⁴⁴; o uso de gravuras masculinas ou femininas próximas à chamada do produto e, como só se vende se houver um consumidor – a fabricação de um consumidor extremamente preocupado com a forma externa.

Novos corretores que remetem à lembrança das “panóplias” são ofertados nas várias páginas como produtos para correção da forma do nariz: “Una Nariz de Forma Perfecta - El aparato trados, corrige ahora toda clase de narices defectuosas com rapidez, sin dolor, permanentemente y cómodamente en el hogar (...) Más de 100.000 personas lo han usado com entera satisfacción⁴⁵. Aparatos para correção dos lábios “Desea Ud. Tener labioshermoso y bien formados? El nuevoaparato molda-labios de M.Trilety, junto com su loción astringente, reduce los lábios demasiado gruesos, protuberantes o mal formados, reduciéndolos de este modo hermosteando sus caras...”⁴⁶.

Pode-se encontrar produtos para seios, para afinar cútis, tirar manchas, sardas, perfumes, lápis para lábios, tintura vegetal para cabelo, esmaltes, máquinas fotográficas, cines sonoros e outros. De maneira geral, o uso dos corpos masculinos (ainda vestidos) começam a ocorrer a partir de 1935, mais precisamente irrompem

⁴¹ Revista *Cinelandia*, Janeiro de 1928: 49 – apresenta as belas pernas de Betty Compson, Katherine Grant, Martha Sleeper, Marian Nixon.

⁴² Não foi feita qualquer associação dos produtos anunciados ao contexto histórico, político e de guerra da época.

⁴³ Os anunciantes precisavam explicar detalhadamente uso, função e até composição

a) “*La Pasta Dentifrica – conserva el brillo natural de sus dientes “lavando” por el proceso de ‘emulsificación’ la película viscosa y amarillenta que se forma em ellos ...*” (*Cinelandia* 02.1928:56)

b) *Emulsión de Scott – La juventud moderna – “Es la tendencia de los tiempos cultivar lo mas posible das actividades físicas de la mujer. Em los anos de su desarrollo, lãs ninas aumentarán su salud y su hermosura – si participan on deportes y ejercicios al aire libres ... aumenta nutrição, vivacidade, boas forma e robustez ...* *Cinelandia* Abril de 1928: 53)

c) “*Para vivir gozando - Hay que cuidar nuestro aspecto. Debemos evitar que la más preciada de nuestras gracias femeninas – la simpatia se pierda por los efectos de um estrenimiento común ... Kellogs’s All.bran*

Cura la mayora de los caso de estrenimiento (Cinelandia, Janeiro de 1935: 35)

⁴⁴ A grande maioria das propagandas neste período se dão por meio de gravuras.

A descoberta da imagem fotográfica, primeira em preto – N. Niepce, 1823; J.Daguerre 1837 e depois em cores – L.Ducos, de Hauron, 1869 e G.Lippman, 1891

⁴⁵ Revista *Cinelandia* Fevereiro de 1928: 41 – Anunciante M.Trilety, Especialista, Binghamton, NY, EUA.

⁴⁶ *Cinelandia* Abril de 1928: 66.

em Outubro onde páginas inteiras começam a expor essas fotos. Artistas com uma cútis perfeita como: George Brent, Kent Taylor, Charles Boyer, Robert Montgomery, Franchot Tone, Adolphe Menjou, James Gagney, Preston Foster, Joel Mc. Crea etc. Em 1947, a Coca-Cola já começa associar classe ao homem. “*Esto si’és clase*” (Cinelândia.1947: 13. Edição 13).

Essa pequena amostra remete à compreensão de que o uso do seminu (feminino) ocorre no mínimo há oitenta anos e, algumas pessoas encaram isso com uma certa novidade e restrição. O objetivo não é o de discutir o tabu em si ou criticar a opinião e pudor individuais, mas tentar de maneira abrangente entender que se as coisas antigas, que “teoricamente seriam obsoletas”, continuam tendo características inéditas isso é mérito da evolução da técnica, mas não se pode perder de vista a evidência bastante óbvia - a mudança de público - afinal o ser é perene. Dessa forma, existe uma imanência de uma visão caótica do mundo, no qual o indivíduo em seu universo particular considera que “o mundo está chegando ao fim e que antigamente as coisas não eram assim”. Se houvesse essa reformulação da forma de encarar o mundo focado numa abstração e fuga das questões dualistas, cuja elevação seria maior que o ponto zero, a mídia, com certeza, teria dificuldades para criar a *contrapelo* (Baitello) novas imagens devoradoras.

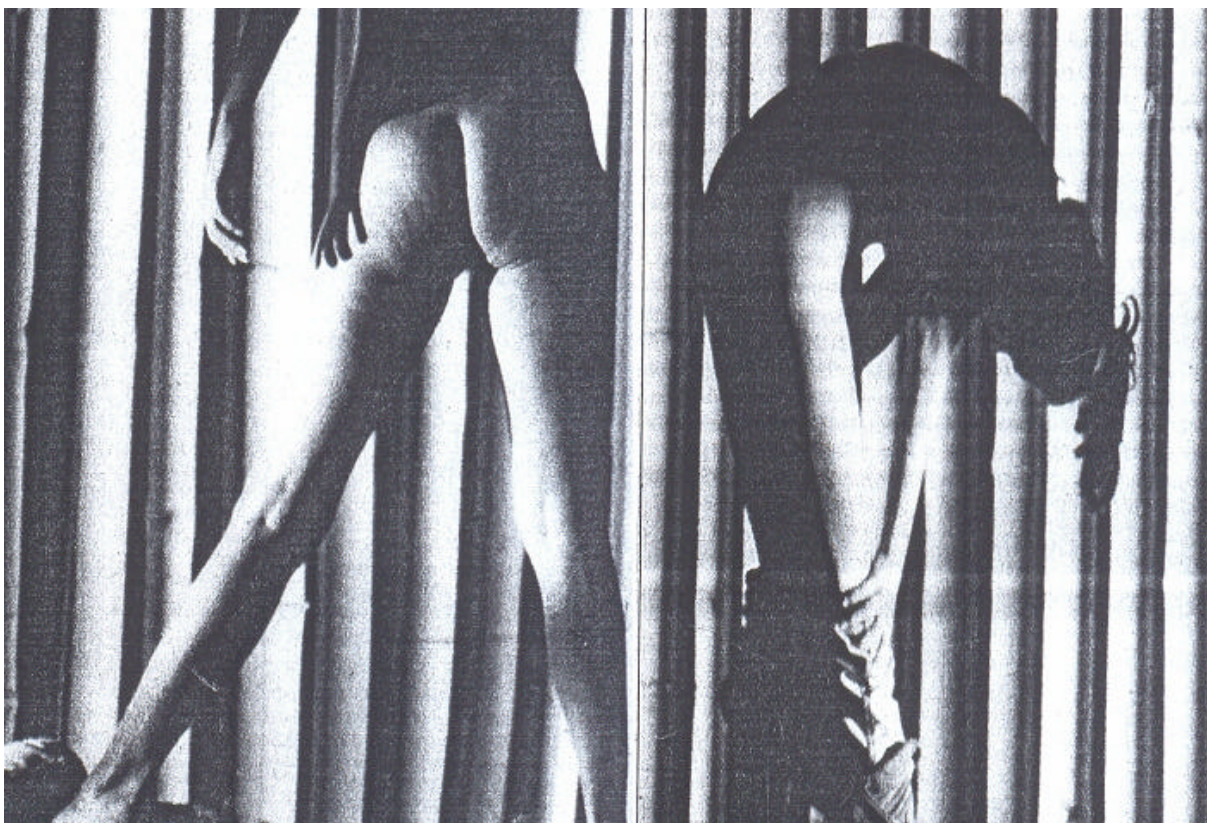
A telenovela é um fenômeno cultural, é um apoio estratégico para o audiovisual e para os elementos de reconhecimento que se permeiam na construção, re-construção de identidade permanente, com uma relação direta com o imaginário.

Esse imaginário muito presente no culto à imaginária sacra (*iconodulie*) (DURAND, 1994: 33).e desprezado pelos Ocidentais que se acreditavam “vacinados por seu iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do ‘distrain’. Todavia, as difusoras de imagens, ou seja, a ‘mídia’ – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado”.

As imagens inseridas timidamente nas revistas *Cinelândia* evidenciam a construção paulatina deste imaginário, em que de certa maneira esse iconoclasmo continua a existir só que se adequando aos novos padrões, aos novos deuses tecnológicos e aos santos a quem se deve adorar: os astros do cinema. Por isso a presença desses anunciadores que determinam as escolhas mediante o uso dessas imagens conhecidas. Grandes mitos presentes no cerne da cultura são acessados, pois esses mitos foram criados exatamente por estarem em consonância com as

características e o caminhar da humanidade. A mídia só obtém um resultado por conhecer o “Calcanhar de Aquiles” dos indivíduos e é por meio das fraquezas, fragilidades que se constrói todo um processo que consiga acessar o imaginário e confundir a opção interior de cada ser.

Ao longo da história, a nudez tem sido permitida ou proibida de acordo com os fatores culturais ou interesses da burguesia. A utilização da nudez nas diversas mídias é uma arte que exige bom senso. Nos anos 80, os anunciantes acreditavam que o nu vendia “apenas roupas, biquínis, desodorantes ou até mesmo a propaganda de um local de férias, ilhas e tal. Não vende outros produtos, como alimentos etc”⁴⁷, mas hoje dentro do ambiente televisivo e mais especificamente da telenovela sabe-se que este nu pode vender desde margarinas a carros com todo um jogo de sensualidade.



Ocorre toda uma condução, ambiência para evitar choques morais. A evidência maior do uso do nu ocorreu nos anos 80 e apesar da Censura Federal ser enfática nesta época houve pouca interferência nesse segmento.

⁴⁷ Entrevista concedida à revista Amiga n. 812 de 11.12.1985 por Jomar Pereira Silva.

Ao contrário do que alguns jornais divulgaram, a Censura Federal não vai tirar do ar as propagandas em que aparecem corpos nus em movimentos eróticos, chamando a atenção para as mais variadas marcas de jeans, colônias e chuveiros. Os anúncios, inclusive, são veiculados tanto em meio às novelas, telejornais e até no horário infantil (*Amiga*, 1985: 40).

Esse fascínio e mistério exercidos até hoje pelo sexo é que dão força propulsora a este imaginário. Foucault aponta algumas questões centrais como o poder, o discurso e o corpo, o que certamente são elementos fundamentais, porém, sabe-se que esses apontamentos são o fio condutor para um estudo mais apurado, no qual poderá se ter uma ampliação dessa lente em função da época e das circunstâncias em que tais eventos ocorrem.

O primeiro uso do corpo, se é que se pode chamar assim, começa com o feminino e pode ser observado mais notadamente nos Estados Unidos.

Os Estados Unidos são reconhecidamente o país que mais se destaca nesse processo de mercadologia sexualizada, baseada em uma mitologia que iguala dinheiro, poder e desejo. Denis de Rougemont nota que nenhuma civilização da história deu amor conhecido como romance e o volume de publicidade diária que nós encontramos, a esmo, em programas de televisão, filmes, canções, ensaios, novelas e anúncios (HIGHWATER, 1992: 159).

Essa comercialização do desejo vem ao encontro das estratégias midiáticas, as quais visam estabelecer e satisfazer um apetite já existente, ou seja, a busca pela nova informação. É notório que essa informação já existe e é transformada de acordo com sonhos, anseios e imaginário da população.

Nessa mesma década, de maneira tímida, mas simultânea, já começam a apontar os primeiros corpos seminus dos artistas. Paulo Figueiredo exhibe seu belo físico⁴⁸ extraindo suspiros das telespectadoras em *Marron Glacê* com o personagem de um garçom. Nuno Leal Maia⁴⁹ esbanja seu charme em *Pé de Vento* no papel do jovem atleta Edmar.

⁴⁸ Capa da revista *Amiga*, nº 504, 16 jan. 1980.

⁴⁹ Revista *Amiga*, nº 507, 7 fev. 1980.



Na década seguinte, Vitor Fasano, Gerson Brenner, Marcelo Novaes, Alexandre Frota e muitos outros começam a compor essa tendência. A novela *Pantana*⁵⁰ exibia cenas de nus e de sexo e era esperado que em 1991 a televisão fosse liberar ainda mais, porém, o Código de Ética⁵¹ aprovado pela Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert) vetou as cenas de erotismo vulgar e afronta à moral, à família e aos bons costumes.

De acordo com observações no rodapé da página, pode-se constatar uma proibição aparente, em vez de medidas eficazes que evitassem novas ocorrências.

⁵⁰ “As transas do Pantanal só poderão acontecer após as 23h00” – Revista *Contigo!*, nº 804, 14 fev. 1991.

⁵¹ Código de Ética:

Até as 21 horas, as emissoras não podem veicular programas que contenham cenas de nudez, uso de drogas, desvio sexual humano, prostituição ou qualquer forma de criminalidade

Depois das 21 horas, estão liberados o nu lateral ou dorsal desde que focalizados a distância ou desfocados. Cenas de sexo podem ser apenas insinuadas. Tramas violentas não podem conter perversidades e seus autores não podem ficar impunes.

Depois das 23 horas as emissoras poderão apresentar programas com nudez, palavrões e cenas de violência, mas está proibido sexo explícito, assim como closes das partes e órgãos sexuais exteriores humanos.

Somente os programas jornalísticos estão livres de qualquer restrição, ficando a critério de cada emissora a decisão sobre exibições de cenas que possam ferir a sensibilidade do público (Revista *Contigo!*, nº 804, 14 fev. 1991, p. 44).

O uso desmedido da aparência externa tem comprometido a relação do homem com o universo simbólico e o imaginário, conforme Antonio Ribeiro de Almeida Junior (1992:54): "Da mesma forma como destruímos o ambiente natural, estamos dilapidando o universo simbólico e imaginário. Os dois fenômenos não são de fatos separados e são orientados pelo mesmo tipo antropológico".

O imaginário tem sido acessado em seu aspecto mais superficial, mais fútil. Existe uma carência que estimula o despertar das várias tramas entretecidas e arraigadas na aura da cultura. A doutrinação do homem pode limitá-lo ao seu aspecto de consumo, mas sua potencialidade está aquém de ser alcançada; sua função natural, suas necessidades e vontades que instigam a existência da magia e do mito.

Algumas ocorrências como a violência, depressão, suicídio, solidão, desestrutura emocional, insatisfação sem motivo aparente e, muitas outras sombras que encobrem a humanidade são os reverses de uma força empregada de maneira distorcida e caso não se busque a exata medida ver-se-á seres amnésicos caminhando em círculo e sem um destino previsto.

4.4 Magia ou imagem nas telenovelas

A magia não tem e nunca teve como meta informar, mas sim encantar, iludir, desviar a atenção, literalmente enganar (BAITELLO, 2005: 76).

A dicotomia magia / imagem enraizadas nas telenovelas formam uma linha extremamente tênue, o que torna o processo de desenredá-las um pouco complexo, mas sabendo que o complexo tem seu oposto na simplicidade, aqui está uma tentativa de compreensão.

Como dito em capítulos anteriores, o surgimento do tipo de narrativa audiovisual tem sua origem no folhetim. Os atores migraram do rádio e do teatro de arena, com um certo preconceito pela priorização das questões comerciais. Na década de 70, o Brasil contava com 4 milhões de aparelhos receptores, número este alternado para 15 milhões de aparelhos e 45 milhões de espectadores após uma década. Foi uma década de afirmação:

Nos transformamos num dos maiores centros de produção do mundo, nos colocamos entre uma das melhores televisões dentre as melhores, incorporamos a tevê em cores e a técnica avançada e perfeita, formamos mão-de-obra especializada, criamos um estilo muito próprio de telenovela e viramos exportadores de cultura nacional (Revista *Amiga*, nº 503, 1980: 8).

Os produtores acreditavam que o padrão de novela aceito pelo público era aquele que se limitava a novelas de épocas e que se centrasse em grandes heróis. *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, exibida em 1968, quebrou este padrão, “era o anti-herói. Era o tema atual brasileiro. Era, pela primeira vez, a discussão dos valores existenciais e materiais da burguesia” (*Amiga*, 1980: Edição 503). A partir desse evento, surge uma nova forma de contar histórias diferente do formato cubano de novelas consagrado pela autora Glória Magadan⁵². Um estilo mais leve, mais próximo da realidade do brasileiro, o qual acessava a memória da coletividade. Nesse mesmo ano, proliferavam as discussões a respeito de uma televisão enlatada por causa do surgimento do “vídeo-tape”⁵³. O vídeo criava a possibilidade do artista estar simultaneamente em mais de um canal e isso fez com que muitos artistas se movimentassem em busca de uma lei que lhes garantisse o mínimo de oportunidade de trabalho⁵⁴. Todo esse avanço da técnica prometia uma mídia mais diversificada com novos ingredientes e com fórmulas que instigassem cada vez mais os telespectadores a participarem como co-atores nesse processo interativo. Um dos que se sentiram privilegiados com esse avanço foi Blota Júnior⁵⁵.

Janet Clair, no ano de 1972, conseguia que sua novela *Selva de Pedra* fosse assistida por mais de 30 milhões de brasileiros, chegando a atingir em determinado momento 100% de audiência dos aparelhos ligados. Quanto a isso, Janet, em entrevista concedida à revista *Veja* em 24 de janeiro de 1973, afirma que os ingredientes necessários são “aventuras, mortes e suspense. Mas não se pode abusar deles. Sei até onde o público suporta uma emoção e é essa medida exata que tem me ajudado”.

Começa a ser implantado um novo sistema de leitura do cotidiano, gerando e criando novos significados e re-significando situações obsoletas, inserindo no

⁵² Glória Magadan se preocupava com o suspense no final de cada capítulo – via de regra nenhum novelista poderia esquecer, pois provocava uma espécie de sofrimento no espectador a ser aliviado no desfecho.

⁵³ O vídeo-tape trata-se de uma gravação eletrônica de impulsos de luz, cuja base para registro de imagem é composta por metais como, por exemplo, ferro e cromo.

⁵⁴ Artigo 6.do Projeto Número 1004/68 obriga as emissoras de TV a apresentarem pelo menos sete horas diárias de programas ao vivo: três à tarde, quatro à noite (Revista *Veja*, nº 15, 18 dez. 1968).

⁵⁵ Blota Junior feliz com o vídeo-tape que o tornou um dos dez artistas mais conhecidos e bem pagos.

telespectador uma circunstância de troca, fazendo com que normas e regras passem a orientar suas práticas produtivas e receptivas.

As narrativas deixam de ser relatadas pelas instituições: família, escola, igreja e passam a ser de responsabilidade dos vários programas exibidos na televisão. A telenovela é uma das maiores instituições dentro desse ambiente. Alimenta o imaginário de milhões de telespectadores que buscam nessa um ponto de fuga e apoio para entendimento das diversas tendências, incluindo os vários segmentos: moda, relações interpessoais, soluções de dificuldades, comportamentos, e uma infinidade de outros aspectos. A telenovela desempenha papel multiplicador de desenvolvimento e não modificador de valores e comportamentos. A telenovela se situa como uma referência, um paradigma para a população de maneira geral.

A narrativa, segundo Umberto Eco, é um texto preguiçoso “pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca” (ECO:1997: 9).

Esse texto ao qual Eco está se referindo é o escrito que não deixa de ser imagem, uma vez que a imagem se fez traço para poder desenhar a escrita. As letras constituem um conjunto de códigos que ao serem decodificados acionam um processo de criação de imagens. As narrativas no texto deixam espaços em branco a serem preenchidos pelo leitor - linha após linha, mas com traços diferentes.

A linguagem escrita e verbal é inacabada – construção; a linguagem imagética é pronta, não fragmentada – portanto ler uma imagem exige maior esforço que traduzir em palavras. Uma seqüência de palavras pode conduzir a um único sentido enquanto a mesma quantidade de imagens pode conduzir a diversos.

O ser humano só consegue estabelecer uma cadeia de pensamentos por meio de palavras, pelo fato de estar limitado aos códigos lingüísticos, desta forma, a maneira como se objetiva o mundo está vinculada ao léxico de cada civilização. A própria Língua Portuguesa precisou se estruturar para apresentar pensamentos mais abstratos, antes expressos em latim ou grego e, conforme a evolução e necessidade, surgem neologismos que dão conta das mais diversas idéias e sentimentos que povoam esse universo. O que se deve ter em mente é que o ser está preso nesses códigos e não consegue inovar ou sair desse sistema, porque as imagens são indiretamente ensinadas por meios desses traços da língua e, apesar de sua imanência e autonomia, não se consegue vislumbrá-las em toda sua dimensão por estarem as pessoas limitadas aos códigos lingüísticos.

Afinal, as imagens estão numa dimensão mais sutil e o que vemos é apenas seu duplo ou sua sombra, ou seja, o esboço de seu devir e não sua potencialidade em si; por isso a magia que enreda essa aura da imagem é tão poderosa que os telespectadores se sentam em frente à televisão e não percebem que foram captados.

Cada época teve sua maneira de ler essas imagens, mas o que interessa no momento é traçar uma leitura desses corpos que são devorados ou que devoram na mesma medida.

As telenovelas dos diferentes horários - 18 horas, 19 horas e 20 horas - possuem corpos diferentes, ou melhor, corpos que vestem a máscara da época a qual representam.

Na novela *Sinhá Moça*, todo o cenário remete ao século XIX: casas, tabernas, móveis, cortinas, decoração em geral, vestuário, acessórios, cabelos, meios de transporte, comportamento, discurso e assim por diante.

Um dos elementos significativos nesse processo é a iluminação. Essa vai intensificando gradativamente de acordo com o horário, causando no telespectador as sensações de oposição por meio de antíteses como novo/velho, nublado/ensolarado, glamouroso/simplório etc.

O tratamento dado à iluminação da novela das 18 horas remete a valores axiológicos (morais), inclusive pelo mergulho profundo das personagens na época: o telespectador percebe uma inocência no olhar, é como se esses corpos tivessem ficado presos no tempo e no espaço tal é a profundidade de desempenho e entrega dos atores-especialistas.

Na novela das 19 horas, *Cobras e Lagartos*, veiculada em 2006, já se percebe uma atualização desses corpos que caminham ao ar livre e participam de cenas caricatas.

De forma reducionista, a impressão que se tem ao participar desse processo narrativo audiovisual é que o telespectador vai sendo “encaixado” e conduzido leve e confortavelmente para desembocar na novela das 20 horas (horário antigo).

Essa tradução dos corpos é feita pelo público mediante apropriação dos diversos acessórios, os quais compõem o ambiente, conforme se pode compreender com Hamburger:

A análise de algumas novelas permitiu isolar as principais convenções desse gênero televisivo sugerindo que o texto faz diferença, menos pelo conteúdo ideológico proposto e mais pela articulação recorrente de convenções narrativas e expressões estéticas, dentre os quais se destaca a alusão a elementos extradiegéticos reconhecidos como presentes na conjuntura – e como tal passíveis de serem apropriados pelo público (HAMBURGER, 2005:149).

Desta forma, na novela *Belíssima*, quando Claudia Raia utilizava a maior parte do tempo um colar em forma espiralada, as telespectadoras que compravam aquele colar, de certa forma, apropriavam-se de um fragmento que a personagem Safira possuía em toda sua exuberância. Era também um modo de estar se atualizando com a moda ou com aquilo que destaca melhor o colo feminino. É uma orientação para o telespectador essa busca que mistura elementos ficcionais e factuais. A sedimentação da informação necessita da repetição para ser assimilada.

A intensidade da iluminação e o conseqüente glamour da novela são ampliados às 20 horas. Em determinados momentos, as novelas desse horário alcançam altos índices de audiência. A novela *Laços de Família*⁵⁶ alcançou 79% de audiência no dia em que a personagem Camila teve seu cabelo raspado. Na mesma época, aumentou substancialmente a quantidade de doação de medula. Isso mostra a sinergia existente entre telespectador e personagens. A novela, em seu papel social, consegue acessar, comover e, muitas vezes, assessorar no processo de reflexão coletivo acerca das diversas situações, levantando hipóteses, questionando temas polêmicos, buscando no interior de cada indivíduo sentimentos adormecidos. É uma maneira de se trazer à tona a memória coletiva que precisa ser repetidamente sustentada.

Novelas como *Celebridade*, *Senhora do Destino* e *América* alcançaram no último capítulo 82 a 83% de aparelhos ligados. Após o término de cada novela, a sensação que permanece é a de “perda”, de saudade daqueles personagens que visitaram as residências durante seis, sete meses e que faziam parte das relações familiares.

Diferente do que se possa pensar, uma novela não faz sucesso apenas pelas narrativas e pelos belos corpos, mas principalmente pelos sentidos que evocam. A novela *O Clone*⁵⁷ estreou menos de um mês após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 e por retratar a cultura árabe alcançou grande sucesso no Brasil e

⁵⁶ Na novela *Laços de Família*, a personagem Camila representada por Carolina Dieckman sofre de leucemia e submete-se a tratamento de quimioterapia.

⁵⁷ *O Clone* estreou em 01.10.2001

em vários outros países onde foi exibida, como Chile, Estados Unidos, Colômbia, Portugal e outros. Pode-se dizer que o uso de recursos como outros formatos televisivos (como programas de auditório) ou outras mídias (como rádios e revistas) assessoram na divulgação das personagens e podem ser chamados de extensões das telenovelas. A rede de comunicação precisa de mais do que seu formato diário de prática; é necessário todo um contexto para que esta se sustente.

As lembranças desses atores e atrizes acompanham o indivíduo em seu cotidiano nos diversos ambientes em que este visita, nos shoppings, nas várias revistas, na Internet, nos diversos programas de televisão apresentados diariamente, nos programas apresentados no final de semana, nos outdoors, nos ambientes de trabalho. O indivíduo se sente auto-sustentado, saciado e identificado, ou seja, por meio desta trama ocorre uma vinculação, uma sensação de permanência em que é possível “tornar presente o ausente” (Cyrulnik, 1995) e pertencer a uma “segunda realidade⁵⁸” (Bystrina). Nesse contexto, o mundo dos sonhos busca na catarse seu ponto de apoio: corpos do afeto que por meio de uma plasticidade superficial resgatam os valores recalcados nos vários corpos plurais presos a essa engrenagem estética.

Cyrulnik lembra que a organização cerebral:

Nos permite compreender que nossos sinais olfativos são recalcados em favor dos sinais visuais fortemente associados à memória e à emoção, e nos leva a sustentar que o significado e o sentido passam primeiro pela imagem, bem antes da fala. Podemos compreender, imaginar e dar sentido ao mundo com imagens. Em outras palavras, os bebês compreendem e dão sentido ao mundo antes de falar; os surdos-mudos também, assim como os que perderam o uso da fala, os animais e até mesmo os estrangeiros (CYRULNIK, 1995: 25).

Fica a indagação a respeito da percepção que os indivíduos têm acerca do mundo da imagem e da fala: trata-se do mesmo mundo ou de mundos diferentes? Como identificar a visão da telenovela com o singular do cotidiano? Na telenovela, os olhares, por intermédio do *close-up*, denunciam uma dinâmica única, já que se vive num mundo com pessoas que interpretam os vários códigos de formas diversas. Esse mesmo *close-up* cria a intimidade com o telespectador onisciente que percebe nos vários olhares tristeza, decepção, ar de indignação, desdém, reprovação, alegria, paixão e assim por diante. As mãos são focalizadas e relatam sua impaciência, sua fé, seus afetos. Englobam os lábios trêmulos, sedentos, ansiosos.

⁵⁸ A segunda realidade é “nitidamente um fenômeno psíquico. Não se pode entrar em comunicação com esse nível de realidade sem o suporte físico da produção de signos (BYSTRINA, 1995:14)

Cada movimento do ator é percebido e decodificado de maneira transparente com o objetivo de evitar as diversas ambigüidades causadas pela fala, portanto o ver e falar pertencem a universos distintos, mas complementares, onde a abrangência da percepção é mais significativa no primeiro e mais dúbia no segundo caso.

Os corpos expressivos - argumentativos, por estarem em consonância com a realidade externa, mantêm essa teia, esse laço, esse *vínculo* (BAITELLO). Quanto a isso, Contrera afirma que: “Esses vínculos, como sabemos, são a matéria-prima de toda a comunicação humana, as veias por onde circulam a informações, e que garantem a sobrevivência do indivíduo e do grupo” (CONTRERA, 2002: 41).

Os vínculos constituem a espinha dorsal que sustenta e mantém todo o processo; sem eles não há suporte. De forma simplificada pode-se dizer que eles requerem uma exata medida; seus excessos ou suas faltas podem prejudicar o processo. Por isso, em determinados momentos da programação os telespectadores sentem-se insatisfeitos, pois uma repetição exagerada seja da imagem ou de algum aspecto de acontecimento pode desencadear uma ruptura no processo; é preciso ter a percepção da necessidade de repetição e da visão da saturação, portanto, são dois termos imprescindíveis a respeito dos quais se mantém tal rede. Nos vários estudos de recepção, muitas vezes levanta-se a questão do “ovo ou da galinha”, ou seja, se a população interfere na mídia ou vice-versa, mas ao leitor atento, essa pergunta já está resolvida.

A novela *Belíssima*, em sua estréia, mostra um exemplo de como conduzir essa trama de relações. São contratadas 40 modelos de renome internacional, associando a idéia na qual se centrará o tema da novela, ou seja, a beleza. As modelos⁵⁹ são distribuídas nos 15 principais pontos da cidade de São Paulo, fazendo com que esta praticamente parasse. Esse desfile performático é promovido por Bia Falcão, personagem vivida por Fernanda Montenegro que não satisfeita ainda contrata grupos de pessoas em protesto contra a exibição desses corpos, revelando que essa manifestação, que a priori parece negativa, é que aumentará o

⁵⁹ As modelos são distribuídas em pontos representativos como a Av. Paulista, Museu de Arte de São Paulo e a Oscar Freire. São montadas várias situações envolvendo a cidade de São Paulo, com seu cotidiano caótico e glamouroso, interagindo com as modelos e os figurinos especialmente montados para a cena.

Raquel Zimmermann se exhibe para operários numa obra do bairro da Vila Olímpia. No Vale do Anhangabaú, as jovens modelos Geysa Chiminazzo e Rojane Fradique lutam boxe num ringue armado no calçado, enquanto o juiz, interpretado por Paulo Zulu apita o embate. No mastro do Edifício Altino Arantes, a top Isabelli Fontana, com uma lingerie verde e amarela, simulou o movimento da bandeira ao vento. Do outro lado da rua a modelo Fabiana Semprebom se divertiu em cima de uma cama elástica

disponível em <<http://www.belissima.globo.com>>. Acesso em: 15 jul. 2006.

resultado de sua propaganda.

Na trama de *Belíssima*, que mescla romance e suspense, pôde-se observar a importância de ser bela numa sociedade cujos valores estão centrados nessa questão. Ao mesmo tempo em que retrata a realidade, alerta também sobre a possibilidade de uma reflexão maior acerca de relacionamentos e, mesmo com objetivo mercadológico, estimula a composição de novas visões quando em um capítulo a protagonista lê um livro de Gikovate⁶⁰ e esse é exibido com amplo destaque.

Essa novela foi exibida no período de 7 de Novembro de 2005 a 8 de Julho de 2006. A sonoridade das cenas e dos diversos cenários ecoa cotidianamente, algumas vezes de maneira afetiva, outras de forma direta, conforme os vários momentos e representações. Cenas de traição, trapaça, manipulação, jogos de interesse permeiam a trajetória da novela. São inseridas cenas de amor, desejo, ingenuidade, docilidade; a evidência de que a dualidade continua presente em nossa civilização e uma nova tentativa de quebra de alguns padrões como relacionamento entre uma mulher madura e um jovem rapaz ou a relação entre duas mulheres por estarem desencantadas com os homens, de maneira geral. Muitos assuntos são abordados e discutidos, alguns são silenciados, outros desempenhados.

Em síntese, essas configurações de presenças e ausências são recursos para buscar e aproximar o telespectador, visando a um subsídio à clareza na interpretação, mas não um preenchimento total dos significados.

O objetivo é criar um espaço de diálogo, promovendo troca entre os pares e estímulo de uma prática simbólica e do imaginário, ou seja, instigar, mostrar as opções, interagir com o público para que por meio desses múltiplos discursos, esse possa selecionar e escolher.

A novela das 20h55, apesar de ainda conhecida como novela das oito, faz a ponte entre o *Jornal Nacional*, momento no qual o telespectador é informado acerca de uma série de ocorrências locais e no mundo, e o sono, pequena pausa antes do recomeço do seu cotidiano. Daí a importância da condução dessa novela no sentido de mascarar e aliviar as pressões diárias.

A maioria das telespectadoras ao ser brindada com o olhar penetrante de Marcelo Anthony, o sorriso de Reinaldo Gianechinni, o charme de Nicola Siri,

⁶⁰ Júlia (Glória Pires) em diálogo com André (Marcelo Anthony) elogia o a obra e esclarece que a mesma é uma análise entre egoístas e generosos. Lançado em 2005 – o livro já vendeu mais de 20.000 exemplares e entra na 7ª edição.

Vladimir Brichta, a juventude e vigor de Cauã Reymond e tantos outros é enleada por essa química de emoções.

Esses corpos funcionam como fonte de poder e fascinação, retratos fiéis da realidade, mas não de simples indivíduos, e sim de seres que promovem emoções, que transcendem o tempo e o espaço, que criam esperança e possibilidade; são os corpos que incorporam esse trabalho e ajudam no entendimento desse repensar as verdades estabelecidas, desse perceber a realidade individual e universal, dessa busca de sonhos e de uma sociedade mais humana. É preciso rever este padrão de que novelas são destinadas a um público feminino, apesar de ainda serem maioria nesse segmento:

O envolvimento masculino com novelas passadas e presentes pode ser considerado uma demonstração de que as novelas se expandiram além dos limites usuais do melodrama feminino, tornando-se um repertório nacional não-oficial, apropriado de diferentes maneiras por diferentes telespectadores. Homens de diferentes classes sociais, faixas etárias e regiões geográficas demonstram interesse pelas novelas (HAMBURGER, 2005: 66).

Os espaços de teledramaturgia fazem soar tanto o imaginário feminino como o masculino. Essa barreira que os homens encontram em se permitir assistir telenovelas foi historicamente construída. O homem, “macho”, assiste futebol e caso opte por assistir telenovela, depara-se com o estereótipo de que o faria apenas com o objetivo de olhar os corpos das atrizes, sendo, portanto, o único objeto de imaginação permitido, aquele ligado ao aspecto sexual, conforme podemos compreender com Sócrates Nolasco:

.... a representação do que é um homem fica reduzida a uma prática sexual que nega o corpo masculino como fonte de prazer, fazendo com que desta negação seja mantida uma separação entre corpo, genitais e envolvimento afetivo. Para os homens estes aspectos representam uma disjunção perceptível por meio da dificuldade que têm para entregarem-se afetivamente a uma relação (NOLASCO, 1993: 42).

Daí advém a grande dificuldade do homem em assistir a teledramaturgia que exige entrega, envolvimento e sentimento. Nolasco ainda explica que esse rompimento do mundo do coração masculino inicia pela família e pela escola: “De tal modo que, na idade adulta, os homens estejam conectados com o mundo por meio de seus genitais e de uma lógica ilusória e pragmática” (NOLASCO, 1993: 43).

Não se tem o objetivo de justificar ou estudar os comportamentos masculinos, mas empiricamente pode-se constatar o cárcere em que o homem é encerrado,

privando-se da possibilidade em verter lágrimas (“coisa de mulher”), desabafar seus sentimentos (“expressão dos fracos ou mariquinhas”), ser educado, gentil e polido (“está praticamente se tornando homossexual”), exacerbar sua sensibilidade por meio da dança (“é menininha mesmo”). Mediante tantos pensamentos pré-construídos não é de se espantar as várias expressões de violência, guerra e outras formas de dominação e representações ocultas geradas pelos padrões de virilidade. O trabalho é uma outra maneira de se ligar a uma instituição (já que esta é a prisão da maioria dos indivíduos) que afirma os valores masculinos.

Em diversas cenas das telenovelas pode-se observar as reuniões em praça pública, a necessidade do homem em pertencer a um grupo. “É preciso, pois, pertencer. Não pertencer a ninguém é se tornar ninguém” (CYRULNIK, 1995: 75). Quando Sonia Braga, em *Gabriela Cravo e Canela*, sobe no telhado para pegar uma pipa, nota-se essa sensação de pertença; os objetivos em comum, as várias vozes de estímulo voltadas a interesses escusos como o da sensualidade transmitida pela cena.

Esse exemplo serve apenas para elucidar a idéia de tribo que faz parte da construção e da relação que permeia a sociedade humana: a necessidade do outro. É o que encontramos na afirmação de Morin: “A necessidade do outro é radical: mostra a incompletude do Ego. Eu sem reconhecimento, amizade, amor” (MORIN, 1979: 79).

A televisão e especialmente o formato telenovela permite a construção de um novo espaço público de diálogo a respeito dos principais temas do cotidiano. Pode-se dizer que na praça pública os cidadãos gregos se sentiam parte da cidade, na política os homens do início do século XX se sentiam participantes do espaço público que atualmente é representado na telenovela e também por todos os diálogos criativos que ela provoca na vida cotidiana, por todos os diferentes corpos que trafegam. Como afirma Campelo “ler o corpo na TV é preparar-se para inúmeras viagens pelo espaço-tempo, de onde surgem muitos corpos...” (CAMPELO, 1997:95)

A telenovela propicia essa viagem diária atuando em um espaço público marcado pelos laços entre corpos e imagens, uma memória de imagens sempre disponíveis e ritualizadas, um espaço de vinculação e sincronização que não deixa enferrujar os laços sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O "carro-chefe" da televisão brasileira, a telenovela, mantém e sustenta sua audiência por intermédio de elementos heterogêneos. De maneira distinta dos meios anteriores, o folhetim e o rádio, possui como "coluna vertebral" a imagem visual, a qual causa um encantamento nos telespectadores não somente pela sua característica de exposição e exibição, mas pela atenção destinada aos movimentos, às ondulações, como imagens animadas que capturam os olhares dos telespectadores.

Por isso, o grande suporte da imagem é o corpo. As imagens carregam em si a possibilidade da sobrevivência, da vida após morte é uma das formas do duplo do homem em vida.

Os vários recursos tecnológicos de produção de imagem reforçam a necessidade do telespectador em poder efetivamente enxergar-se e espelhar-se. Isso faz com que aumente a exigência de um corpo belo, dentro dos padrões de simetria e que gere aceitação e apreciação do outro.

Ao mesmo tempo em que existe uma preocupação grande com esses aspectos – o homem relata a respeito do corpo como sendo algo separado de si – nos discursos elaborados entre o eu-sujeito e o eu-objeto, o primeiro atrelado a valores tidos como sublimes: alma/espírito, e o segundo distanciado: o corpo. Isso quer dizer que, apesar dessa adoração pelo corpo, o público ainda não se deu conta da fusão de um eu com o outro e não teve a percepção deste como fundamental no processo de comunicação.

Quanto a isso, é importante a evidência de que a comunicação não é de domínio apenas do ser humano, entretanto o objetivo foi a de estudá-la dentro da telenovela e nesse ambiente o corpo do ator, onde o processo inicia-se, é fundamental. Nesse percurso emissor-receptor, há um terceiro elemento: o corpo-imagem, mediador que estabelece e sustenta os vínculos.

Outro fato relevante é a construção desse corpo ao longo dos anos, não existe uma passagem de uma categoria a outra de forma instantânea. Ao estudar-se o masculino, percebe-se a "adequação" a um modelo mais musculoso, vigoroso e bronzeado, o qual não corresponde apenas à força física, mas está atrelado aos aspectos sensuais e que denotam juventude. Constata-se, também que esses corpos que caminhavam para um visual "sarado" já vinham sendo utilizados nos

outros meios de comunicação há muitos anos, entretanto sua performance máxima ocorre nos anos 80.

Também é importante considerar que essa construção possui uma relação muito profunda com o entorno da cultura, pois cada época, à sua maneira, enxergou, domou e projetou seus corpos. Os corpos dentro da telenovela são recordados mais pelos aspectos visuais que verbais. A imagem, por sua característica de não-fragmentação, deixa um resquício de lembrança que pode ser acessado mesmo após vários anos.

O close é um mediador potente dentro deste ambiente; mais que diminuir a distância personagem/público (fornecendo um aspecto intimista), assessora na definição e compreensão da cena. A audiência da telenovela não seria mantida se estivesse limitada a ela mesma. São os diversos extensores que sustentam e propulsam as relações. Em outras palavras, é necessário o entorno. A apresentação do Programa do Faustão aos domingos, em que os telespectadores têm a oportunidade de ver e ouvir Reynaldo Gianechinni (que interpretou o personagem Pascoal, de *Belíssima*) explicando como se sente no papel e quais são os pontos que identificam o ator e o personagem, também expressando opinião a respeito do crescimento do personagem dentro da trama e assim por diante. Os vários outdoors e espaços publicitários destinados a vender produtos, de forma metonímica, ou seja, por meio da imagem de Gianechinni. As diversas revistas nas quais encontram-se narrativas acerca da vida pessoal do ator: casamento, viagens, festas, eventos etc., da vida íntima e seu curso. Os vários programas de fofocas exibidos em outras emissoras, que, ao mesmo tempo em que ganham audiência, são reforçadores desse processo de manutenção da telenovela.

Assim, essa composição dos vários ambientes midiáticos funciona como extensor da memória do telespectador, que constantemente precisa ser alimentada e estimulada a participar do processo para se ter uma sensação de pertença: a participação em uma tribo – elementos insertos no cerne da cultura que devoram e são devorados nesse processo híbrido “imagofágico”.

Em síntese, a telenovela é uma rede de “ressemantizações”, um espaço de estabelecimento de vínculos e captura do olhar (e do tempo) do telespectador, no qual o ponto principal não é apenas o corpo do artista, mas é por meio dessa apropriação que se fortalecem as relações do eu e do outro.

BIBLIOGRAFIA

ACHTEBERG, Jeanne. ***A imaginação na cura: xamanismo e medicina moderna.*** São Paulo: Summus, 1996

ALENCAR, Mauro. ***A Hollywood brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil.*** Rio de Janeiro: Senac, 2004.

ALMEIDA, Heloisa Buarque. ***Telenovela, consumo e gênero.*** São Paulo: EDUSC, 2003

ALMEIDA JUNIOR, Antorio Ribeiro. ***O Espelho Mágico*** In. Cadernos do IFAN/Universidade São Francisco, Instituto Franciscano de Antropologia, - n.1 (1002. Bragança Paulista: EDUSF, 2001

ANDRADE, Roberta Manuela Barros. ***O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela.*** São Paulo: Annablume, 2003.

BAITELLO, Norval. ***A era da iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura.*** São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____ (2003). ***Publicidade e imagem: a visão e seus excessos.*** In CONTRERA, M.S. e HATTORI, Oswaldo. ***Publicidade e Cia.*** São Paulo, Thomson Learning.

_____ (2002). ***Síndrome da máquina.*** In. CASTRO, Gustavo; CARVALHO, Edgar de Assis, ALMEIDA, Maria da conceição (org.). ***Ensaios de Complexidade.*** Porto Alegre: Sulina.

_____ . (1999). ***O animal que parou os relógios: Ensaios sobre comunicação, cultura e mídia.*** São Paulo: Annablume.

BALOGH, Anna Maria. ***O discurso ficcional na TV.*** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. ***Mitologias.*** Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BENJAMIN, Walter. ***Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.*** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BUSSELE, Michael. **Tudo Sobre Fotografia**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora São Paulo, 1979.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da Semiótica da Cultura**. São Paulo: Pré-print. São Paulo: CISC/PUC--SP, 1995.

CALVINO, Ítalo. **O Visconde partido ao meio**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos – Um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____ (2001). **Os sonhos do Corpo: A Comunicação Biocultural do Corpo**. São Paulo: Tese Doutorado.

CASTRO, Gustavo; CARVALHO, Edgar de Assis, ALMEIDA, Maria da conceição (org.). **Ensaio de Complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 2002

CONTRERA, Malena Segura. **Mídia e Pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia**. São Paulo: Annablume, Fapesp. 2002

CONTRERA, Malena Segura, HATTORI, Oswaldo Takaoki. **Publicidade e Cia**. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2003

CYRULNIK, Boris. **Do Sexto Sentido: O homem e o encantamento do mundo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____ (1995) . **Os alimentos do afeto**. São Paulo: Atica,

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Rio de Janeiro: Galimard, 1992.

DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro. DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. ***História da Beleza***. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

_____. ***Seis passeios pelo bosque da ficção***. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ELIAS, Norbert. ***O Processo Civilizador – Uma História dos Costumes***. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. (1993). ***O Processo Civilizador – Formação do Estado e Civilização***. Rio de Janeiro: Zahar – 2V.

ETCOF, Nanci. ***A Lei do Mais Belo***. Rio de Janeiro. Editora Objetiva Ltda, 1999.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. ***Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo***. São Paulo: Paulus, 2003.

FOUCAULT, Michel. ***História da Sexualidade***. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FUNARI, Pedro Paulo. ***Grécia e Roma***. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo; COSTA, Josimey. ***Complexidade à flor da pele: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação***. São Paulo: Cortez, 2003.

GIBSON, ***The Ecological Approach to Visual Perception***. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1972.

GIDDENS, Anthony. ***A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas***. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOLDENBERG Mirian. ***Nu e Vestido***. Rio de Janeiro. Record, 2002.

GOMES, Guillermo Orozco. ***La audiencia frente a La Pantalla***. In: Revista Diálogos de la comunicacion. Número 30. Lima, FELAFACS, 1990.

GOMES, Guillermo Orozco. ***O telespectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva***. In: Revista ***Communicare***, v. 5, n. 1. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2005.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

HOLLIS, James. **Sob a Sombra de Saturno**. São Paulo: Paulus, 1997.

KAMPER, Dietmar. **O trabalho como vida**. São Paulo: Annablume, 1998

_____ (2002). **Estrutura Temporal das imagens**. In Revista **GRHEBH**. Disponível em www.cisc.org.br/ghrebh

_____ (2002) **Os Padecimentos dos Olhos**. In. CASTRO, Gustavo; CARVALHO, Edgar de Assis, ALMEIDA, Maria da conceição (org.). **Ensaio de Complexidade**. Porto Alegre: Sulina.

KONDRATOV, A. **Sons e sinais na linguagem universal; semiótica, cibernética, lingüística**. Brasília: Coordenada Ed. de Brasília, 1972.

LOTMAN, Iúri ; USPENKII, Bóris A e IVANOV V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera II: Semiótica de la cultura del texto – de la conducta y del espacio**. Frónesis: Ediciones Cátedra AS, 1998.

MACHADO, Irene. Escola de Semiótica: **A experiência Tartú-Moscú para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Atelie, 2003

_____ (2003) . **As mídias e seus precursores: emergência das mediações como campo de idéias científicas**. In. Revista **Famecos**: Mídia, Cultura e Tecnologia. Porto Alegre. Número 22. PUC, 2003.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001.

_____ . **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1997

MCLUHAN, Marshall **The medium is the message: an inventory of effects**. Ginkgo Press, 2001.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: O Significado Humano da Pele.** São Paulo: Summus, 1988

MORIN, Edgar. **O Método V: a humanidade da humanidade.** Porto Alegre: Sulina, 2002

_____ (1992) **O Método IV. As Idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização.** Portugal:Publicações Europa-América Ltda, 1992

_____ (1987). **O enigma do Homem.** Rio de Janeiro: Zahar

_____ (1984) **Cultura de Massas no século XX – O Espírito do Tempo 1 Neurose.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

NEIVA, Eduardo. **Mythologies of Vision.** New York: Peter Lang Publishing Inc., 1999.

_____ (1986) . **A imagem.** São Paulo: Editora Ática.

NOLASCO, Sócrates . **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLATÃO. **O Banquete.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

PROSS, Harry e BETH, Hanno. **Introducción a la Ciencia de la Comunicación.** Barcelona: Anthropos, 1976.

PROSS, Harry. **A Sociedade do Protesto.** São Paulo: Anablume,1997.

_____ (1989) . **La Violência de Los Símbolos Sociales.** Barcelona: Anthropos,

_____ (1980) . **Estrutura Simbólica Del Poder.** Barcelona: Gustavo Gili

RABAÇA, Carlos A e Barbosa, Gustavo G. **Dicionário de Comunicação.** Rio de Janeiro: Campus, 2001.

ROMANO, Vicente. ***Ecología de La Comunicación***. Mimeo. s/d.

_____ (1998) ***El tiempo y el espacio en la comunicación. La razón pervertida***. Hondarribia; Argitaletxe Hiru, 1998

_____ (1993). ***Desarrollo y progreso. Por una ecología de la comunicación***. Barcelona. Editorial Teide

ROMERO, Elaine (org). ***Corpo, Mulher e Sociedade***. Campinas: Papirus, 1995.

SANT'ANNA, Denise. ***Políticas do Corpo***. São Paulo: Estação Liberdade. 1995.

SEBEOK, Thomas A. ***Signos Una Introducción a la semiótica***. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

SIGNATES, Luiz. ***Estudo sobre o conceito de mediação***. In: Revista **Novos Olhares**. Número 2. São Paulo, ECA/USP, 1998.

WOLF. Naomi. ***O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres***. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Matérias de revistas

A ARTE popular das novelas: a receita da autora de "Selva de Pedra": aventuras, amor, morte e suspense em doses certas. Veja São Paulo: Editora Abril, número 229, 24 jan. 1973, p 3-5.

A PARTIR de agora toda nudez será castigada, Contigo. São Paulo: Ed. Abril, número 804 de 14 fev.1991, p. 44.

AQUI, a palavra dos criadores. Amiga. Rio de Janeiro: Editora Bloch, número 812, 11 dez.1985, p. 41.

BENNET, Joan. Para a sua Beleza. Cinelandia. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 1, mai. 1952, p.39.

CHANDLER, Jeff. O casamento estava desmoronando. Cinelandia. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 3. jul. 1952, p.23.

DESEA tener labios hermosos . *Revista Mensual Del Cine*. abr. de 1928, número 124, *Publica en Hollywood*, p. 66.

DEZ anos de sucesso na TV: A década das novelas. *Amiga*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, número 503, 09 out. 1980, p.8

EDIÇÃO com a alteração de nome da revista. *Cine/TV/Landia* Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 319, 1967.

ESPECIAL 40 anos de Telenovela, *Contigo*. São Paulo: Ed.Abril, 20 mai. 2003.

GALÃS romanos botam fogo na passarela do samba. *Contigo*. São Paulo: Ed. Abril, número 805, 21 de fev.1991, p. 3.

GRANGER, Farley. Casar ou não casar. *Cinelandia*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 3, Jul.1952, p.42.

LAS CHICAS de Hollywood son desportistas. *Revista Mensual Del Cine. Publica en Hollywood*. Jan. 1928, número 12, , p. 21.

MONROE, Marilyn. Não quero mais viver sozinha. *Cinelandia*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 3. Jul. 1952, p.33

NA HORA de vender calças e camisas o negócio é tirar a roupa. *Amiga*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, número 812, 11 dez. 1985, p. 40.

QUEM quer ser congelado para reviver mais tarde? *Cinelandia*, Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 297, dez., p.54.

QUERO que sintam pena de mim: a história de Edmar Pé de Vento *Amiga*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, número 507, 07 fev. 1980, p. 37.

SOL de Verão A Monarquia se Diverte. *Amiga*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, número 114, 06 jun. 1995, p. 38-39.

TAYLOR, Nancy. A luta emocionante da rainha do sex-appel para vencer pelo seu talento: rebelião loura. *Cinelandia*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda, número 66, ago. 1955, p. 34-35.

TOME Coca Cola bien fría. *Revista Mensual Del Cine.Publica en Hollywood.* jan. 1947, p. 11.

UNA NARIZ de forma perfecta. *Revista Mensual Del Cine. Publica en Hollywood,* fev.1928, número 13, p.41

VIDEO-TAPE: Nossa Televisão Enlatada. Veja São Paulo: Editora Abril, número 15, 18 dez. 1968, p. 61

Sites Consultados

www.cisc.org.br

www.wmulher.com.br

www.cirino.com.br

www.exclusivoterra.com.br/genteetv

www.belissima.globo.com

Fitas de vídeo

TV Cultura, 1979. História da telenovela: (1954-1978): ***O ator: afinado instrumento***

TV Cultura, 1979. História da Telenovela. ***Cenografia***

TV. Cultura, 1979. História da Telenovela. ***A arte e a técnica de representar***

TV. Cultura, 1979. História da Telenovela. ***O sonho de todos nós***

TV. Cultura, 1979. História da Telenovela. ***Programas infantis: A telenovela infantil ou educativa***