

DILMA BEATRIZ ROCHA JULIANO

**TELENOVELAS BRASILEIRAS:
narrativas alegóricas da indústria
cultural.**

Tese apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Doutora. Curso de
Pós-graduação em Literatura Brasileira e
Teoria Literária, Universidade Federal de
Santa Catarina. Orientadora: Prof^a. Dr^a.
ANA LUIZA ANDRADE

FLORIANÓPOLIS
2003

A Cecília, ao Frederico e ao Paulo, pelo amor compartilhado.

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Ana Luiza Andrade, orientadora desse trabalho, sem a qual essa pesquisa não teria acontecido.

A minha família, em especial: a Ana pelo trabalho das correções; a Rita, pelos inestimáveis contatos na Rede Globo; a Luciene, pelo incentivo e pelas correções; a Tê, por ter tornado os momentos da pesquisa alegres e aconchegantes viagens ao Rio de Janeiro.

As minhas colegas Simone, Jeana e Ana Lúcia que nos episódios difíceis me ajudaram a acreditar nesse trabalho.

A Coordenação do Curso de Pós-graduação, na pessoa da Profa. Dra. Tânia Ramos, pela necessária compreensão nesse final de tese.

A Lacy Barca, Gerente de Projetos Sociais Globo-Universidades, pela gentileza com que me abriu caminhos na Rede Globo e por ter me proporcionado a visita ao Projac.

A equipe de funcionários do CEDOC/Rede Globo pela facilitação da pesquisa documental.

Ao CNPq pela bolsa que financiou meus estudos.

SUMÁRIO

RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – TELEVISÃO COMO MITO MODERNO	29
TELEVISÃO NO BRASIL	45
TELENOVELAS BRASILEIRAS: A FICÇÃO, PÃO NOSSO DE CADA DIA	56
CAPÍTULO II – IMAGEM COMO FANTASMAGORIA	69
A CULTURA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 70	77
SARAMANDAIA: ENTRE AS FANTASMAGORIAS DA INDÚSTRIA E A CENSURA MILITAR	84
Coronel, coronelismo: mantendo a ‘majestade’	96
<i>Dona Redonda: a explosão da carne</i>	101
<i>Gibão: com as asas do herói</i>	108
CAPÍTULO III – FRAGMENTO E TOTALIDADE	117
TELEVISÃO E PROPAGANDA DO BRASIL	122
FARSA E CONTRAFARSA: TELENOVELA E A IMAGEM DA REVOLUÇÃO	127
Um título simbólico, uma dúvida alegórica	143
<i>Ravengar: ciência e bruxaria</i>	152
<i>Corcoran: a espiral alegórica</i>	158
CAPÍTULO IV – INOVAÇÃO E (DES)MEMÓRIA	166

CULTURA 'VIDEO-FINANCEIRA' DA DÉCADA DE 90	174
ANDANDO NAS NUVENS: IMAGENS CONFIRMANDO O PROGRESSO TÉCNICO	189
<i>Otávio: protagonista de massa</i>	202
<i>San Marino e a tríade do poder: dinheiro, mídia e política</i>	211
FINAL (IN)FELIZ: TRANSBORDAMENTOS DO MELODRAMA	220
BIBLIOGRAFIA	229
ANEXOS	242

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha **TELENOVELAS BRASILEIRAS: narrativas alegóricas da indústria cultural**. 241 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Luiza ANDRADE.

RESUMO

Este trabalho partiu das telenovelas brasileiras como fatos sociais, das quais são extraídas imagens alegóricas que permitiram ler momentos políticos da sociedade brasileira, da segunda metade do século XX. Foram privilegiados três aspectos da modernidade das telenovelas: a fantasmagoria das imagens, em *Saramandaia* (1976); a fragmentação histórica, em *Que Rei Sou Eu?* (1989); a memória e o esquecimento, em *Andando Nas Nuvens* (1999). Telenovelas são narrativas modernas, herdeiras dos folhetins como gênero ficcional do mundo maquínico, incorporadoras dos desenvolvimentos tecnológicos e mantenedoras dos índices melodramáticos, próprios das produções culturais de massa. Produções que tanto vendem a cultura como objeto de troca regido pelas regras capitalistas de mercado, quanto contêm o potencial democrático, de justiça social, se considerada sua posição política de massa, que mistura o *alto* e o *baixo*. A “reproduzibilidade técnica” é paradigma para a concepção valorativa das telenovelas como ficções cotidianas com as quais se identifica a sociedade brasileira. Por outro lado, como mercadoria, a telenovela se prostitui, é prazer efêmero e fugaz, fuga à dura realidade cotidiana.

ABSTRACT

This work starts off with soap operas as social facts from which allegorical images are extracted in order to allow a particular reading of political moments in Brazilian society in the second half of the XXth century. Three aspects of modernity were focused in these soap operas: the phantasmagorical, in *Saramandaia* (1976); historical fragmentation, in *Que Rei Sou Eu?* (1989); forgetfulness and memory, in *Andando Nas Nuvens* (1999). Soap operas are modern narratives, they inherit from the feuilleton as a fictional genre in a mechanical world; they incorporate technological developments, maintaining melodramatic suspense, typical of cultural massive production. They are productions which sell culture as an exchange object, according to market capitalistic rules, as much as they promise democracy and social justice, considering a political position that mixes high and low. “Technical reproduction” becomes a paradigm for a concept of value in the soap opera as an everyday fiction with which Brazilian society identifies. On the other hand, as a commodity, the soap opera prostitutes itself: it is ephemeral pleasure, while it helps to escape everyday hardships in life.

INTRODUÇÃO

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.

Walter Benjamin

O estágio atual das expressões culturais brasileiras, que de uma forma ou de outra possuem em comum os componentes midiáticos de massa, exigem redimensionamentos teóricos e críticos em todas as áreas de conhecimento, e não só em sua especificidade “nacional” como em suas globalizadas conexões com o mundo. O paradigma midiático atual tensiona o campo das produções artísticas, não apenas do ponto de vista da inserção tecnológica na feitura dos objetos, como, também, do ponto de vista político-econômico que dá formas históricas à tríade, privilegiada por Antonio Candido, autor-obra-público.¹

“Reprodutibilidade técnica” e “indústria cultural” são referências conceituais imprescindíveis para qualquer debate que recaia sobre cultura de massa. Esse trabalho pretende refletir sobre um objeto cultural – telenovela – representante incontestado da cultura de massa, no Brasil dos últimos 50 anos.

O fio condutor das reflexões sobre a cultura parte do *mix* cultural promovido pela videoesfera, em busca dos rastros históricos capazes de produzir um saber que

¹ Antonio Candido (1978, p.15-6) ao analisar *O Conde de Monte Cristo* toma como tese o que ele chama de “Tratado da Vingança”, e afirma ser este o “romance moderno por excelência”, correspondendo às características que sustentam a tríade: “*O romance, do seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia, para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes. Daí a frutuosa aliança referida, que atendia às necessidades de composição criadas pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção*”.

permita desmitificar o objeto – que hoje se oferece sempre como o mais novo, na medida em que não interessa àqueles que se encontram no poder tornar visíveis as camadas históricas que compõem cada objeto cultural, o que denunciaria a cópia falsa das estruturas sócio-culturais da tradição. Ou seja, acredito que cada reflexão sobre a cultura moderna industrializada deve compreender a preocupação com as formas anteriores ao recorte eleito, uma vez que os deslocamentos promovidos pelas indústrias da cultura delatam o caráter político das manifestações culturais, e a história das injunções destas com as técnicas é capaz de relatar as transformações sociais ocorridas nos últimos dois séculos, nos processos humanos da percepção do mundo das coisas.

O ponto de partida teórico, desse trabalho, está na “reprodutibilidade técnica”, naquilo que o conceito traz de possibilidades de manter viva a crítica cultural. Para isso, o trabalho situa-se na ambigüidade dos conceitos da industrialização da cultura que traduzem tanto a “dessacralização”, quanto a “massificação”, uma vez que ambos os movimentos debatem o valor da reprodutibilidade, que pode aproximar as produções das diferentes classes sociais, retirando a distância que caracterizava o sublime e, com isso, redimensionam o valor de exposição. A massificação faz da cultura espetáculo-mercadoria com valor de troca legitimado nas relações capitalistas de mercado. A cultura de massa, nesse sentido, tem a potência da democratização política das sociedades de classes e serve à apropriação de poder econômico numa sociedade capitalista. Portanto, pode estar na compreensão da modernização das produções culturais uma posição que reavive a potência dos objetos artísticos, recolocando, permanentemente, a crítica na trilha ressignificante dos objetos, em busca do valor político de liberdade dos sujeitos sociais. É evidente, portanto, que se encontram aqui em tensão Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, respectivamente com os ensaios: o primeiro, com *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, ensaio escrito entre 1935 e 1936; e, os dois últimos, com *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, datado de 1944.

O conceito de “indústria cultural” aponta a ligação entre a produção artística e a industrial destinada aos bens de consumo (ainda que pensados, naquele momento, como processos independentes) remetendo a um importante nó que alimenta as discussões modernas. Primeiro, é preciso ter claro o processo lento, mas ininterrupto (desde, pelo menos, início do século XVIII) no qual a forma econômica capitalista toma a vontade humana de superação da natureza - desde a racionalidade cartesiana - como alvo prioritário de seus investimentos e se apropria dos avanços tecnológicos, desde então, colocando-os a seu serviço. Assim, tecnologia e capital se fundem de maneira, hoje, quase indissociável. O progresso das técnicas antes precisa velar as relações de poder que engendram as transformações decorrentes desta aliança. Progresso, então, torna-se a máxima ideológica que todo homem moderno deve perseguir, tendo, como afirma Martín-Barbero (1997, p. 247), a *“democracia como subproduto da modernização”*.

A promessa de liberdade apregoada pela idéia tecnológica progressista do mito do homem autógeno, por um lado, omite a formulação do preço real e do simbólico embutidos em seu desenvolvimento, pois somente os capitalistas bem sucedidos poderão consumir os produtos daí oriundos. E, por outro lado, não esclarece também que esta é uma promessa que jamais será cumprida, sob pena de ver desfeito o pacto cujo perverso mecanismo é a própria dialética liberdade/escravidão.

O segundo pressuposto do conceito de “indústria cultural” diz respeito ao aspecto político da junção entre processos artísticos e técnicos/capitalistas. Adorno e Horkheimer apontavam para a necessidade de um espaço autônomo da arte, capaz de, por sua autonomia, exercer o papel político de esclarecimento das massas quanto ao avanço selvagem das formas do capital. Dessa maneira, estes críticos cunham a expressão para nominar aquelas produções que, parecendo artísticas, saem das mesmas esteiras produtivas dos bens de consumo e circulam como mercadorias. Separando assim, pela autonomia conceitual, arte e indústria cultural.

Ao contrário desses críticos, para Benjamin o sentido da arte pode estar em todas as manifestações (objetos) – tanto as denominadas artes pela tradição, quanto as massificadas. Pois, o que define o sentido artístico é a função política com que o objeto contradiz a lógica capitalista. Uma estudiosa da Escola de Frankfurt, Susan Buck-Morss, faz a pergunta, que dá título ao ensaio, “*What is political art?*” Ela (2001, p. 21) escreve:

[...] apesar de o termo situar-se em terreno contestado, uma coisa é certa: dadas as realidades atuais e globais da produção cultural, a ‘arte’ (coloquemos a palavra entre aspas) precisa continuar sua luta pelo direito de existir. Essa luta é, ela própria, uma batalha política, se não por outro motivo, pelo menos porque a ‘arte’ marca um espaço no discurso cultural fora da lógica instrumental da produção mercadológica.

Dessa forma, a questão não é o refinamento, ou a educação do gosto, mas pensar que o valor está no sentido dialético que guardam os objetos – de mercadoria e de desalienação do sujeito das relações capitalistas de dominação. Nesse sentido, a tarefa da crítica não seria a de redimir as massas (Adorno), mas a de apontar a condição histórica de seu esmagamento sob a possibilidade, ou não, de serem consumidoras, ou seja, explicitar os (des)caminhos de acesso aos bens culturais disponíveis. A quebra das fronteiras, então, entre o ‘erudito’ e o ‘popular’ diz mais da supremacia do capital do que da ‘revalorização’ da produção das classes subalternas, ou com alguma confusão, das massas.

Em Benjamin, a tecnologia vem “emancipar” as “formas criativas” da arte. A criação pode, pela reprodutibilidade, disseminar-se democraticamente fora da esfera divina – “aurática”, desdobrando-se na proliferação da máquina. No entanto, ele enuncia que o potencial democrático da criação contido nas tecnologias ainda está por se realizar. A concentração da propriedade das máquinas nas mãos de poucos pode ser observada, no caso do Brasil, nas concessões de transmissão de rádio e televisão fornecidas somente a alguns, mediante clientelismo caracterizado pela troca de favores.

Quanto ao progresso, Walter Benjamin suspeita dele, uma vez que ele incorpora a falsa novidade capitalista: para vender, recicla o “novo-como-sempre-o-mesmo” como “repetição infernal” ou “o inferno da modernidade”, uma vez que tecnologia e capital aliam-se nas estruturas de poder estratificadoras da sociedade.

Há nos objetos artísticos um movimento histórico da sociedade, tratá-los em separado da história política é esvaziá-los de poder de força de interferência como memórias coletivas, apresentando-os na forma alienada do objeto de culto, peça de museu, relíquia de colecionador. A dificuldade crítica é a de incorporar o borramento dos limites rígidos à percepção da cultura, aquela que pretende a preservação da autonomia artística prefigurando lugares diversos à arte e aos processos industriais maquínicos, estabelecidos pela lógica capitalista e pela ciência. O desafio é o abandono do pensamento dual percebendo a junção política do “alto” e do “baixo” nos objetos artísticos de nosso tempo, sem que isto signifique nem uma aderência à hegemonia da cultura midiática, tampouco o desalento apocalíptico que anuncia o fim das possibilidades artísticas. A arte mediada pela técnica, longe de ser desprezada, requer pensamento crítico; a análise do objeto híbrido, que afirma a cultura de massa, pode desvelar processos socioculturais simbólicos que os produzem e por eles são produzidos.

Diferente de afirmar o fim das criações artísticas, o que proponho é uma discussão sobre as mudanças de significado que tomam as produções culturais, numa época em que o capitalismo impõe uma globalização que é da lógica da economia de mercado, e que incorpora como mercadoria todas as áreas da produção humana. A partir da concepção benjaminiana da “reprodutibilidade técnica”, é possível perceber a passagem para uma sociedade de natureza tecnológica – o que representaria uma transformação da história. Para Benjamin, sem essa compreensão de mudança não se consegue “iluminar” um objeto ou um período histórico caindo-se na fetichização da mercadoria - seu reinvestimento messiânico mítico, fazendo do produto “mais novo” promessa de redenção: “o inferno do sempre-o-mesmo”.

Nas formas modernas de representação cultural podem ser encontrados resíduos da ‘natureza’ ou, dito de outra forma, das estruturas orgânicas de produção e percepção dos objetos. Na medida em que esta natureza é, cada vez mais rapidamente, suplantada por uma ‘segunda natureza’, no dizer de Walter Benjamin - de funcionamento maquínico, mais contundentes são os índices de transformação da cultura rotulados de pós-modernos. Desta maneira, o momento atual guarda uma convivência díspar entre realidades que, por uma necessidade normativa, poderiam chamar-se de pré-modernas, modernas e pós-modernas, como é o caso das culturas brasileiras. Os objetos culturais guardam um tanto da crença sem lógica da “imposição de mãos dos curandeiros” e outro tanto da lógica científica dos “bisturis do cirurgião”, na compreensão de Walter Benjamin.

Segundo a crítica da cultura argentina Beatriz Sarlo, trata-se do momento da mescla cultural promovida pela expansão globalizada do capitalismo, que tem nos processos midiáticos seus instrumentos de (des)organização social. Diferente da combinação, na mescla não há ajuste, nem é possível uma delimitação exata dos limites do que a compõe. Em oposição à combinação que pressupõe encaixa, na mescla a previsibilidade na (in)acomodação dos elementos não existe. Na combinação está pressuposto o homogêneo, mas na mescla há heterogeneidade que se supõe tanto entre os fios que constituem a trama como no resultado tecido. A combinação pode gerar um terceiro, a mescla é híbrida. O resultado da combinação exige ordem na reunião das coisas, a mescla é feita na desordem.

POR QUE TELENÓVELA?

Vejo as telenovelas em dois sentidos: como pretexto e como pré-texto. Pretexto para meus estudos sobre a cultura e seus sentidos sociais mais atuais. E, pré-texto como ficção com a qual convivi desde a infância, sempre como gênero menor, de massa e como marca de classe. Texto que tem lugar na história dos últimos 50 anos do século XX, um tempo do qual extraio a reflexão sobre a minha

contemporaneidade. Pretendo, com as telenovelas, uma reflexão da modernidade² naquilo que ela tem de mais quotidianamente palpável – a cultura produzida e consumida no modelo capitalista industrial das mercadorias. E mais especificamente, num produto cultural (talvez o único, exceção à propaganda) de inegável consumo democrático e corriqueiro – as telenovelas diárias.

Este não pretende ser estudo inédito sobre telenovela, ele é fruto de um interesse de muitos anos que, após muitas leituras, derivou em minha crítica sobre ela. Sou da geração telenovela, minha formação cultural é de massa, e muitos de meus conflitos e expectativas, do tipo ‘contos de fadas’, tiveram como parâmetro os folhetins televisivos. Acredito, a partir daí, que a grande quantidade de estudos, ensaios e críticas que recentemente vêm sendo produzidos a partir do objeto telenovela estejam relacionados com um ‘fenômeno de geração’. Ou seja, nós da geração de espectadores de TV temos a necessidade de refletir sobre nossa construção cultural. A intenção é a da crítica de uma parte da história social e cultural brasileira – das décadas de 70, 80 e 90 – partindo do lugar de “sujeito da leitura”³ das telenovelas, com as quais tenho convivido como telespectadora.

Minha eleição das telenovelas tem também o objetivo de, ao compreendê-las como mercadorias, retirá-las do fluxo mercadológico da mídia e fazê-las circular num outro processo de produção, reutilizando seu valor de uso. Desloco as telenovelas de um fluxo – do dinheiro-moeda –, e as recoloco em outro – do saber-

² É preciso ressaltar que permanece a suspeita entre os teóricos do pós-modernismo de que o “pós-moderno” não existe em estado puro, “(...) *então os traços residuais do modernismo devem ser vistos sob outra luz, não como um anacronismo, mas como uma falha necessária, que inscreve o projeto específico do pós-moderno em seu contexto ao mesmo tempo em que reabre o exame da questão do moderno*” (JAMESON, 1996, p.20). Assim, é preciso melhor elaborar a época moderna sem a precipitação de um “novo” tempo.

³ A expressão vem de Jesús Martín-Barbero (1997, p. 179) ao atentar para a falta de sujeito nas análises críticas das narrativas populares. Ausência “*da leitura viva, isto é, daquela que as pessoas fazem a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se vê enredada. Essa ausência da leitura na análise do folhetim exprime, à direita e à esquerda, a não-valorização do leitor popular, um procedimento que não o leva em conta como sujeito da leitura*”. (grifos do autor).

moeda. Sem, contudo, atingir o que Walter Benjamin chama de “paixão de colecionador”, ou seja, as mantenho em seu caráter de mercadoria, no entanto, na busca de alguma legitimidade acadêmica.

No que diz respeito ao folhetim como gênero de narrativas populares e, também, com relação aos aspectos teóricos que envolvem o conceito de indústria cultural, este trabalho mostra-se em continuidade com minha dissertação de mestrado, intitulada *Engraçadinha: passagens e cortes. Nelson Rodrigues na televisão*. Nesse trabalho, eu me propus a retrazar as pontes entre *Asfalto Selvagem: Engraçadinha seus amores e seus pecados*, folhetim escrito por Nelson Rodrigues e publicado diariamente no jornal *Última Hora*, entre agosto de 1959 e fevereiro de 1960, e a minissérie exibida pela Rede Globo, em 1995, como adaptação do folhetim. Ao fazer um paralelo entre o folhetim e a minissérie pretendi apontar as semelhanças e diferenças presentes no processo de deslocamento da palavra escrita à imagem, observando que o processo de adaptação acompanha as determinações mercadológicas acentuando os aspectos vendáveis em Nelson Rodrigues – o sexo e os excessos melodramáticos, ao mesmo tempo em que readapta ao veículo aqueles outros aspectos do folhetim que mostram-se anacrônicos ao tempo/formato da TV – múltiplas narrativas, tempo não cronológico, romances proibidos por desigualdade de classes, entre outros.

No entanto, a tese atual enfatiza os artifícios. O universo artificial das telenovelas diárias, das imagens televisivas através das quais nos acostumamos a pensar nossas experiências diárias fora das telas e que deixam suas impressões tanto na memória quanto no inconsciente. Numa analogia com a referência cinematográfica de Fredric Jameson (1995, p.1), as telenovelas seriam “*uma experiência física e como tal são lembradas, armazenadas em sinapses corpóreas que escapam à mente racional.*”

Pela “proximidade” estabelecida pela televisão, na convivência diária, faz-se necessária uma atitude consciente de manter a distinção entre o universo histórico cultural criado para os personagens ficcionais das telenovelas e o universo histórico

das experiências sociais dos brasileiros. Tão juntas estão as imagens artificiais de nós mesmos que descolar-se delas exige esforço, naquilo é possível estabelecer à distância. ⁴ O jornalista e crítico de televisão Eugênio Bucci (1999, p.13) afirma que “*Acima dos gêneros, a crítica de televisão é a crítica de um novo patamar das relações sociais e das relações ideológicas entre os sujeitos, e só a partir daí ela ganha seu sentido político, [...]*”.

Trata-se de extrair, desse universo ficcional das imagens, estéticas mais próximas de formas políticas de ler a cultura brasileira contemporânea, mais especificamente a partir da década de 70. É minha condição de telespectadora que exige um sentido, uma reconstrução histórica e, assim, busco armar uma trama a partir deste lugar, numa atitude às vezes distraída, outras, nem tanto. Sem querer com isso expiar culpa por uma origem cultural de massa, nem entrar para a moda acadêmica e me mostrar ‘cult’ por eleger um objeto menor do ponto de vista do *status* canônico. Mas procuro, a partir de minhas referências culturais teórico-críticas uma maneira de ler telenovelas contrariando, por vezes, a maneira como elas me lêem. Ouso uma outra lógica para consumir a ficção que não exatamente aquela imposta pelos meios que as vendem e que nos consomem.

SOBRE A PESQUISA.

A primeira etapa da pesquisa documental para esta tese foi realizada na Biblioteca Nacional, consistindo de um levantamento de títulos (livros, teses e periódicos) abordando a indústria cultural e a televisão brasileira, verificando, por eles, a produção existente sobre o tema. Na mesma oportunidade, li na Associação

⁴ A jornalista Cristiane Costa (2000, p. 65), em seu estudo sobre as telenovelas, afirma: “*A literatura cortês teve uma função bem mais complexa do que simplesmente distinguir o permitido do proibido em matéria de amor e sexo. De certa forma, essas histórias românticas instauraram uma forma desejante que é a pré-história de um controle do imaginário exercido hoje com toda força pelas telenovelas*”.

Brasileira de Imprensa (ABI) as reportagens de jornais e de revistas versando sobre a televisão, no período de 1955 a 1967, buscando refletir sobre os discursos da própria mídia sobre a história cultural brasileira a partir da televisão. Essa pesquisa documental apontou para a potência midiática da Rede Globo de Televisão, que se tornaria paradigma para a programação das emissoras brasileiras, desde sua instalação em 1965. Potência técnica e econômica que se mantêm em seus 50 anos de trabalho, com ingerência incontestada nos processos sociais e culturais brasileiros da segunda metade do século XX.

A seleção das telenovelas a serem trabalhadas teve como ponto de partida o livro de Ismael Fernandes (1997), *Memória da telenovela brasileira*, onde estão catalogadas 563 novelas e minisséries, veiculadas pelas diferentes emissoras de televisão, no período de 1963 a 1997⁵. Vasto material organizado pelo autor, onde constam resumos das telenovelas, o elenco de atores e atrizes atuante em cada uma delas e o período em que estiveram no ar.

O recorte do material para análise seguiu minha subjetividade de gosto e o elevado índice de audiência, sendo que, nesse caso, gosto e audiência podem traduzir o que a crítica de televisão chama de “cair no gosto popular”. Assim, foram escolhidas *Saramandaia* e *Que Rei Sou Eu?*. No entanto, a terceira telenovela – *Andando Nas Nuvens* – veio por sugestão do Prof. Dr. Pedro de Souza, por ocasião da banca de qualificação do projeto desta tese. Essa indicação seguiu a discussão teórica sobre a memória, ou a perda dela, a partir da mediação dos processos industriais das vivências culturais, nesse caso, um personagem “desmemoriado” foi uma sugestão fundamental.

O segundo deslocamento para pesquisa, no Rio de Janeiro, foi direcionado à Rede Globo: uma visita ao Centro de Produção da TV Globo (estúdios de gravação, cidades cenográficas, pavilhões de figurinos e caracterização de personagens) e a

pesquisa documental nos arquivos multimídia da empresa. O acesso aos arquivos de teledramaturgia da Rede Globo de Televisão se deu em duas etapas: primeiro junto ao Centro de Documentação, com a possibilidade irrestrita de leitura e cópia das sinopses e roteiros das telenovelas selecionadas, bem como às reportagens jornalísticas em torno das telenovelas – material impresso, microfilmes e disquetes. A segunda etapa se realizou no Arquivo de Imagens, com acompanhamento de um funcionário responsável pela manipulação do equipamento de vídeo ‘rodando’ os capítulos solicitados, e com expressa proibição de cópia de imagens – total ou parcial das telenovelas.

A forma com que se apresenta o material das telenovelas no arquivo varia de acordo com o autor e com a época de produção dos textos. *Saramandaia* foi escrita por Dias Gomes e dirigida por Walter Avancini, em 1976, sem sinopse e diretamente roteirizada. Os 160 capítulos foram escritos com máquina de escrever, descrevendo detalhadamente as cenas, músicas e cenários. Escrita e veiculada durante a ditadura militar, essa telenovela teve vários de seus capítulos vetados, na íntegra ou em partes, sendo obrigatória a apresentação dos textos aos órgãos de censura, antes das gravações. Essas características de *Saramandaia* puderam ser observadas em algumas páginas fotocopiadas no Centro de Documentação aqui reproduzidas três delas, nos anexos.

A segunda telenovela trabalhada – *Que Rei Sou Eu?* foi escrita por Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Jorge Fernando (em parceria com Lucas Bueno), indo ao ar em 1989. Do material encontrado consta uma sinopse da telenovela acompanhada do detalhamento dos personagens, seguidos do roteiro dos 185 capítulos. Todos ainda escritos com máquina de escrever e microfilmados para o arquivo. Tanto a sinopse quanto a descrição dos personagens encontram-se na

⁵ Ismael Fernandes afirma que a primeira telenovela a ir ao ar intitulava-se “2-5499 *Ocupado*”, em 1963, protagonizada por Tarcísio Meira e Glória Menezes. Novela exibida pelo canal 9 (São Paulo) e pelo canal 2 (Rio de Janeiro), era uma adaptação de um texto argentino.

íntegra anexados nessa tese, e apenas algumas cópias de capítulos como amostragem dos documentos pesquisados.

Dez anos depois - 1999, com *Andando Nas Nuvens*, o instrumento de escrita e de pesquisa é o computador. Telenovela, escrita por Euclides Marinho e dirigida por Denis Carvalho, é apresentada em 197 capítulos. Renova-se a forma de produção do texto bem como a armazenagem do mesmo que, nesse momento, é feita através de gravação em disquete (com programa Word, pela facilidade de acesso globalizado). O trabalho de pesquisa foi feito em computador com impressão de partes de capítulos selecionados na leitura dos 22 discos colocados à disposição. Também como amostragem constam, nos anexos, fragmentos do roteiro dos capítulos. Um diferencial de *Andando nas Nuvens*, em relação às telenovelas escolhidas, é que há no Centro de Documentação da Rede Globo uma gravação feita para apresentação da telenovela, com as impressões dos personagens principais, do diretor e do autor, numa espécie de sinopse – não mais escrita – que serviu de divulgação do produto tanto em sessão reservada à imprensa brasileira (jornais e revistas de circulação nacional) quanto para as chamadas durante a programação da própria emissora.

FOLHETIM: MATRIZ INDUSTRIAL DAS NARRATIVAS DE TELEVISÃO.

Nas artes literárias, especificamente, são os jornais que primeiro tencionam as relações no interior do campo das artes e da cultura em geral. É na França, por volta de 1830, que se inicia a publicação de textos ficcionais denominados folhetins.

A origem francesa da palavra folhetim – *feuilleton* – remete a um importante cruzamento entre a topografia do jornal e o seu baixo valor de legitimidade na hierarquia dos gêneros literários. Antes de se tornar referência literária, *feuilleton* foi sinônimo de *rez-de-chaussé* – “rente ao chão” ou “rodapé” – ou seja, um espaço

situado nas linhas abaixo do corpo central dos jornais, lugar reservado à publicação de textos destinados ao entretenimento dos leitores, tomados como textos marginais à matéria informativa, considerados inócuos diante da importância das notícias. Ora, esta localização na página do jornal não corresponde ao lugar que lhe fora reservado, desde logo, numa escala valorativa que se rege por um cânone literário? O lugar rente às margens parece duplicar o desprestígio do folhetim: filho ilegítimo da literatura que não reconhece sua própria inserção industrial, e de reduzido “valor” literário por sua simplificação reflexiva e ênfase na diversão.

É do melodrama que se faz o folhetim, forma literária do romance e da dramaturgia clássicos que recebe adaptação técnica a partir dos procedimentos industriais. Os episódios fatiados, a forma descontínua, os dramas cotidianos são as características de um mundo moderno regido pelas regras capitalistas que vão criar um texto literário-industrial de grande circulação. O tempo descontínuo da modernidade tem seus efeitos sobre a fragmentação do tecido literário como resultado de um modo de produção capitalista, equivalente ao tempo de trabalho fabril e assalariado, tempo-texto desmembrado em fatias.

Folhetim é cultura de massas, diferentemente de ser pensado “popular” em oposição a “erudito”. Se o baixo custo de produção e a facilidade de acesso marcam seu destino popular, por outro lado sua autoria, bem como quem detém os meios de sua produção, não são as classes populares. Os autores que escreviam as folhas soltas dos jornais eram os mesmos que concebiam o romance inteiro - a “grande obra” - destinado à burguesia; mas eles próprios (os folhetins, as folhas soltas dos rodapés) são a mais valia que salva muitos folhetinistas da bancarrota, e que faz de outros, milionários. Se a máquina “mancha” a arte literária, é necessário, então, realinhar os valores de distinção, pois a máquina que faz e o mercado que vende o folhetim são os mesmos para o romance. A intenção de público, então, é que tem a função de bifurcar o melodrama – o romance para uns e o folhetim para os outros. Apesar disso, a capacidade de reprodução da máquina passa a ser responsabilizada

pelo conteúdo massificante dos objetos, velando as relações capitalistas de mercado classificatórias da arte.

O trabalho de Marlyse Meyer (1996), *Folhetim. Uma história*, é base documental importante nas reflexões sobre suas origens. O desembarque dos folhetins estrangeiros no Brasil (franceses, ingleses e espanhóis) e sua pronta aceitação pelo público brasileiro é atribuído, por Marlyse Meyer, a dois fatores fundamentais; primeiro, à temática sociológica, ou seja, ao momento europeu da Revolução Industrial que vai encontrar no Brasil uma reforma de classes, um país que saindo do regime escravocrata via emergir uma classe trabalhadora assalariada; o segundo fator seria a estrutura melodramática do folhetim que corresponderia, em seus elementos essenciais, à sensibilidade universal das pessoas, no século XIX.⁶

Concordando com Marlyse Meyer, acrescentaria a ilusão moderna de progresso industrial que toma corpo no decorrer do século XIX, e se alastra por todas as áreas das sociedades. O folhetim, autêntica manifestação moderna da “novidade” literária, se apresenta preso ao jornal com dupla tarefa: tecnicamente é veículo de propaganda da nova era – do progresso libertador do trabalho escravo. Como tal, ele próprio seria uma mercadoria literária sintética ao alcance das massas.

A definição de folhetim como expressão literária com características melodramáticas aponta para sua origem anterior à técnica industrial, uma definição afinada com o romantismo, também presente no século XIX. Todavia, as técnicas do folhetim (os cortes, a descontinuidade, o suspense ao final de cada fatia, as aventuras retomadas dos capítulos anteriores) são técnicas industriais de olho no mercado, são os limites impostos pelo meio econômico-industrial para um tipo de escrita que acaba de se criar como gênero literário.

Extraio de *Folhetim. Uma história* aquilo que Marlyse Meyer (1996, p.76-7) cita como “definição caricatural” do gênero folhetim:

O senhor tome, por exemplo, uma mocinha infeliz e perseguida. Acrescente um tirano sanguinário e brutal, um pajem sensível e virtuoso, um confidente dissimulado e pérfido. Quando tiver em mãos esses personagens, misture todos rapidamente em sete, oito, dez folhetins e sirva quente. É principalmente no corte que se reconhece o verdadeiro folhetinista, meu senhor. É preciso que cada número caia bem, que esteja amarrado ao seguinte por uma espécie de cordão umbilical, que peça, desperte o desejo, a impaciência de se ler a continuação. Falava-se em arte ainda há pouco, esta é a arte. É a arte de fazer desejar, de se fazer esperar. E se o senhor puder colocar esse leitor entre uma assinatura e outra, ameaçando os pagadores atrasados de deixarem de saber o que acontece com o herói favorito, acontecerá então o mais belo sucesso da arte.

Caricatural ou irônica, trata-se de uma definição perfeitamente afinada com o folhetim e suas formas de aliar a arte antiga à máquina econômica moderna. Mantida a organicidade na receita que oscila entre a confeitaria e a alfaiataria literária, o corte no tecido literário – característico da lâmina maquinica – preserva a ligação autor-obra, revelando com clareza que a arte está em melhor manejar a técnica, muito embora o sucesso artístico apareça, justamente, na dependência mercadológica. A receita, neste caso, tanto pode ser do pão que se reparte a todos, quanto de um molde da moda literária.

A modernidade européia alcança os desejos brasileiros de desatrelamento colonial. A industrialização e seu conseqüente progresso técnico despontam como as bases de uma economia de mercado que, no Brasil, seria capaz de romper com as relações de uma economia colonial de origem extrativista. Aderir aos novos processos produtivos poderia significar a elevação do Brasil ao nível dos países da Europa, principalmente, no que diz respeito aos índices de refinamento, tão distantes da ‘barbárie’ escravista vigente no Brasil. Então, aspirando à modernização do país e ‘acostumado’ à reprodução da matriz em suas modas literárias, o Brasil acolhe o folhetim e, sobretudo, a máquina que o faz, sem a qual esvazia-se o próprio folhetim de seu caráter de reprodutibilidade para as massas.

⁶ Antonio Gramsci (1986), em *Literatura e Vida Nacional*, também menciona estes dois fatores ao falar do sucesso do folhetim francês na Itália.

Esta máquina não só representa a possibilidade de reprodução dos escritos europeus traduzindo-os, como também é capaz de criar a ilusão da independência, como se ela - máquina/jornal - por si só fosse capaz de criar a marca autônoma da nacionalidade duplicando o sucesso da forma literária industrial, já experimentado no exterior. É a modernidade literária, forjada pelo princípio universal de progresso, que aspira à redução das distâncias culturais entre colonizadores e colonizados.

O mesmo fato – a expansão do jornal – neste momento da história moderna é marcado por uma diferença de contexto que aponta para a França como a “*necessidade de consolidação da burguesia*” (Meyer, 1996, p.32), enquanto que no Brasil a expansão esbarra, ainda, na falta de alfabetização do povo. O início da cultura de massa, então, encontra significativa diferença: se na Europa já havia considerável parcela das classes laboriosas alfabetizadas e estas representavam um contingente a ser cooptado pelos ideais burgueses, no Brasil o povo adquiriu aptidão para leitura com a mediação da cultura de massa.⁷ Dessa forma, é possível afirmar a cópia descompassada, como um eco que repete, *a posteriori*, o som original num outro tom.⁸ Mas esta seria uma outra tese.

A cultura contemporânea montada sobre a hegemonia visual, ou supremacia imagética, inicia sua representação no século XIX, na passagem ao século XX, para sua forma tecno-industrial na formação cultural. E são os jornais daquela época que

⁷ No contexto francês, Renato Ortiz et al. (1991, p. 13) afirma que a “*difusão da cultura popular*” foi paralela ao crescimento dos índices de alfabetização através do “*esforço do Estado, que procura, através da educação, integrar as diferentes camadas e grupos sociais no interior da nação francesa*”.

⁸ A atitude subserviente, copista ou apenas admiradora passiva, é uma das possíveis trilhas de análise da dependência cultural brasileira. Motivada pelo fascínio exercido pelos modelos civilizatórios europeus a literatura brasileira tende a ser olhada sempre como posterior à matriz estrangeira. Nesta trilha, seguem tanto os textos que se pretendem miméticos, quanto aqueles que imbuídos do ideal de nacionalidade fazem referência à matriz por negação. Em ambos, transparece a influência exercida pela produção estrangeira no imaginário brasileiro. Esta influência naturaliza a cópia, e mais, a deseja. Nas palavras de Eneida Leal Cunha (1997, p.128), isto então faz o Brasil “*ser receptivo aos rituais que o imaginário colonizador produz, assisti-los, mais ou menos à distância, repeti-los incessantemente*”.

tão bem documentam esta transição.⁹ São páginas que não só testemunham seu tempo, mas também armam a visão das sociedades para esta nova época, onde o cultivo da palavra dá lugar à cultura das imagens. A produção que antes saía da mão que plantava a palavra e, em ciclos, trabalhava seu amadurecimento, hoje, separada do corpo na forma fragmentária de produção, participa de uma cultura que, intermediada pela máquina, aparece como exterior ao homem. Homem admirador do espetáculo das imagens onde ele próprio não se reconhece - cultura que se vê, na sociedade do espetáculo.¹⁰

À diferença da contemplação, que requeria um tempo de ócio, a sociedade na virada para o século XX quer visualizar. E, em tempo acelerado, surgem inúmeros aparelhos, que, se ainda considerados obras mágicas, instauram o fluxo moderno da percepção que acumula imagens e lucros. A superposição de imagens, que a pretexto do entretenimento, não requer impressão elaborativa no sujeito, portanto, cola-se e decola-se sucessivamente à retina dando a sugestão da novidade. Associados, então, progresso técnico em franca expansão e produto atraente aos olhos tornam-se fórmula eficaz que transforma sujeito em consumidor voraz e cultura em mercadoria de lucro exponencialmente ascendente.

Nas primeiras décadas do século XX, o folhetim, já em processo de descarte de seu lugar privilegiado na cultura “popular”, é substituído pelas radionovelas e pelas fotonovelas, estas últimas a partir da década de 40. Restaurados em formas sucessivas, no entanto, dos folhetins permanecem o melodrama e a propaganda política para as massas.

⁹ A participação dos jornais no panorama cultural brasileiro, na virada do século XIX para o XX, encontra vasto estudo crítico através de Machado de Assis cronista, em Ana Luiza Andrade (1999).

¹⁰ Guy Debord (1997) afirma que as sociedades do espetáculo oferecem a todos o deslumbre da produção industrial e, também, fazem de tudo e, principalmente de todos, seu próprio espetáculo. E aqueles que por ela se movimentam, admirados, são vistos como consumidores e não como produtores dos artefatos industriais.

A queda de prestígio da palavra em detrimento das imagens, no entanto, leva consigo parte do que o folhetim guardava de passado, ou seja, nas passagens das mídias há o deslocamento do ideário antigo de centramento no homem, a discussão ética da sociedade, a organicidade da produção e a relação de uso dos objetos. Os folhetins, mesmo sem integrarem a forma da “alta” literatura quanto à função crítica das estruturas políticas, éticas ou sociais, estavam comprometidos por relações históricas com determinadas camadas sociais presentificando, na escrita, experiências culturais significativas. A partir da produção ficcional da cultura de massa – agora, radionovela e fotonovela, pode estar a dialética benjaminiana entre o passado que aporta no folhetim e a passagem para o futuro, mais imediato, que alcança a televisão.

DA DIVISÃO DOS CAPÍTULOS

Ao lado do futebol e da cachaça, a telenovela é ícone brasileiro no exterior. Expondo uma imagem caricaturada, homogênea e controlada da sociedade brasileira, ela é produto de fácil vendagem nos mercados internacionais. O valor de uso das telenovelas é a forma de expansão da ideologia de consumo para os donos dos meios de produção, e para os consumidores pode ser um anestésico - como a cachaça - contra os choques cotidianos provocados por uma sociedade industrial de consumo, ao mesmo tempo em que divulgam o sonho (enquanto utopia) de liberdade e felicidade contido nas fantasmagorias da representação.

A tarefa crítica parece estar em sobrepor as telenovelas aos referidos contextos, apontando para os efeitos de luz e sombra produzidos nesta sobreposição. Dito de outra forma, na construção da crítica têm que ficar evidentes os descompassos entre as imagens veiculadas e a realidade social que resultam dos usos ideológicos destes objetos culturais de prestígio simbólico entre as chamadas sociais economicamente empobrecidas. As telenovelas aparecem, neste trabalho, como alegorias políticas da história cultural brasileira. Num movimento contínuo,

tento deslocar as telenovelas da massa cultural dos discursos homogeneizantes e enleá-las, com discriminação, aos contextos sociais e políticos que as produziram como objetos simbólicos.

Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da edição brasileira do livro de Benjamin (1984, p. 37) *Origem do Drama Barroco Alemão*, retoma a etimologia da palavra alegoria para, em seguida, indicar sua importância para a análise benjaminiana do barroco. Diz Rouanet:

Etimologicamente, alegoria deriva de allos, outro, e agoreuein, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.

O apresentador de Benjamin (1984, p. 38) segue afirmando:

Através de sua linguagem (nas metáforas do texto, nos personagens que encarnam qualidades abstratas, na organização da cena) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca da história.

A imagem alegórica, assim, exige o desdobramento. Ela se mostra como uma idéia que requer a nomeação dos significados que a constrói. Na alegoria está latente um tempo passado-futuro de construção que é, justamente, seu poder proliferante. Desse modo, pelo procedimento alegórico algumas imagens de telenovelas aqui desenvolvidas permitem desdobrar a história da sociedade brasileira.

Já em 1831, Victor Hugo (1987, p.53), em *O Corcunda de Notre-Dame*, apresenta uma alegoria de classes onde aparecem o comércio e o trabalho lado a lado com a nobreza e o clero. Ainda que longo o fragmento, mas exemplar do uso alegórico nas narrativas populares, vale a pena transcrevê-lo:

Uma música de instrumento de sopro e de corda se fez ouvir. As cortinas se ergueram. Quatro personagens multicoloridos e paramentados subiram a escada íngreme do tablado, puseram-se em linha diante do público, cumprimentando-o reverentemente. A música cessou e o mistério começava. (...) De resto, e é o que ainda

acontece em nossos dias, o público prestava mais atenção aos trajes dos personagens. O que diziam não importava. Mas, diga-se por amor à verdade, não era sem razão. Todos os quatro vestiam grandes túnicas, metade brancas, metade amarelas, perfeitamente iguais. Apenas o tecido era diferente.

A primeira era de brocado, ouro e prata.

A segunda de seda.

A terceira de lã e

A quarta de estopa.

O primeiro trazia uma espada na mão.

O segundo empunhava duas chaves de ouro.

O terceiro segurava uma balança e

O quarto carregava uma enxada.

Para ajudar ainda mais aqueles que por acaso não tinham entendido essas características, lia-se em letras pretas, bordadas em volta das túnicas:

Na de brocado: CHAMO-ME NOBREZA (NOBLESSE);

Na de seda: CHAMO-ME CLERO (CLERGÉ);

Na de lã: CHAMO-ME COMÉRCIO (MARCHANDISE);

Na de estopa: CHAMO-ME TRABALHO (LABOUR).

O sexo das alegorias masculinas – trabalho e clero – era indicado ao espectador pelas túnicas mais curtas e por toucas, enquanto que as femininas tinham túnicas compridas e traziam capuz.

Era preciso, portanto, muita má fé para não compreender, através da poesia do prólogo, que o trabalho era casado com o comércio e o clero com a nobreza. Os dois pares venturosos possuíam um esplêndido golfinho de ouro, que devia ser entregue como prêmio somente à mais bela mulher do mundo. Iam assim pelo universo à sua procura.

Ficam claras aqui as ramificações alegóricas. Hugo as constrói cuidadosamente como pontes, que são chaves para codificações básicas de significados, no entendimento político-econômico e social. Trata-se, no entanto, de uma alegoria barroca moderna no sentido benjaminiano.

Voltando-me, porém, à história cultural brasileira do século XX, ela pode ser dividida em duas grandes partes: antes de 1965 com a incipiente inserção da televisão no panorama nacional, e depois desta data com a instalação da Rede Globo de Televisão, que passou a ser paradigma de programação, tanto em relação aos conteúdos quanto em relação aos aprimoramentos tecnológicos do veículo. A Rede Globo é divisor de águas, pois com sua instalação acelera-se a produção cultural de massas em seus atrelamentos políticos e econômicos. Ela se instala com a tarefa de promover a unificação do país e de ratificar os ideais de formação tanto de identidade nacional quanto dos princípios econômicos neoliberais.¹¹ Ou seja, com ela a ideologia passa do político ao econômico – do Estado à indústria cultural; e, a unificação, desde esta época, escapa do projeto de “nacionalização” para o de aumento de consumo em caráter multinacional. Dessa forma, o desejo de pertencimento não se dá mais pela nacionalização da cultura popular (como pretenderam os governos anteriores com o projeto de Nação, através do Nacional-popular), mas como afirma Martín-Barbero (1997, p. 231) tem como “*função fazer os pobres sonharem o mesmo sonho que os ricos*”.

Esse é o contexto político brasileiro apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Da mesma forma que do ponto de vista teórico, é nesse capítulo que inicio a discussão da televisão brasileira assumindo a forma mítica ao incorporar a dialética da cultura de massa, apresentando-se entre a mercadoria e a possibilidade de identificação dos telespectadores com os conteúdos modernos que ela expõe: primeiro, a fantasmagoria como a representação imagética que, em seu duplo, vende a mercadoria e representa a sociedade em seu processo de mercadologização, na

¹¹ A Rede Globo foi instalada por Roberto Marinho que, na época, já possuía uma expressiva participação nos meios de comunicação através de um conglomerado de empresas de jornal e rádio de sua propriedade. Logo após a implantação, seu mais forte concorrente – os Diários Associados – denuncia que a fonte de recursos que levou ao ar a TV Globo teria sido uma corporação americana – *Time-Life Corporation*. Na época, o então Presidente da República Castelo Branco adiciona à Lei já existente um Decreto que faculta ao capital estrangeiro investimentos na área dos meios de comunicação. Tal ato governamental corrobora as denúncias feitas como sintomática relação entre Roberto Marinho e o poder instituído. Sobre esta questão ver: Sérgio Mattos (1982); Renato Ortiz et al. (1991).

fase do capitalismo avançado; segundo, a fragmentação que, acompanhando o tempo/espaço das máquinas de produção industrial, fez do sujeito e, conseqüentemente, da história social, pedaços soltos que encontram laços – virtuais – nos discursos ideológicos elaborados pelos extratos mais altos do poder econômico e veiculados pelas mídias; e terceiro, a memória com seus apagamentos em nome da obsessão pela novidade. Foram privilegiados, assim, três aspectos da modernidade a partir de três telenovelas brasileiras de três décadas, respectivamente: *Saramandaia*, dos 70; *Que Rei Sou Eu?*, dos anos 80 e *Andando Nas Nuvens*, da década de 90.

A década de 70, mais enfocada no segundo capítulo, traz a consolidação da massificação cultural via industrialização tanto da matéria culta e quanto da popular. A televisão estava protegida, nesse momento, pelos governos militares que serviam de escudo contra o qual se lançam a crítica cultural e a intelectualidade acadêmica de esquerda. O embate explícito, nessa época, ainda se dava entre o político e o cultural como esferas vistas com relativa independência das questões econômicas. Então, enquanto as instituições responsáveis pela crítica cultural e pela formação teórica lutavam com os militares por liberdade, as instâncias econômicas das indústrias culturais foram moldando um discurso de massa nas mídias que se torna paradigmático dos processos sociais. Em *Saramandaia* a narrativa gira em torno das polaridades: modernidade e tradição, urbanos e rurais, povo e coronéis, estando presente nestes pares antitéticos o sonho democrático vendido na embalagem da modernização da sociedade. Ou seja, os embates construídos pela telenovela privilegiam as idéias modernizadoras simulando o desenvolvimento do país, em detrimento da tradição autoritária ainda vigente. No entanto, aquilo que a telenovela não deixa claro é a disparidade entre aquilo que avança e o que se repete nessa modernização. Mesmo que fabricada verticalmente dentro da ordem das técnicas e da economia capitalista, é possível, na telenovela, desvelar os mecanismos que não trazem as liberdades democraticamente distribuídas para toda a sociedade.

Saramandaia simula os efeitos modernizantes e “substitui”, na tela, as lutas políticas travadas nas ruas do país. Dentro de casa, os brasileiros podiam assumir posições e defender suas idéias na luta virtual da telenovela. Na estética da TV, os embates tornam-se fantasmagorias que se tornam reais para muitos, vendendo a participação popular como mercadoria.

A década de 80, enfatizada no terceiro capítulo deste trabalho, viu crescer uma atitude conformista em relação aos processos midiáticos da cultura. A queda dos governos militares, sem a almejada ‘revolução do proletariado’; trouxe grande descrédito político aos projetos de transformação social que, na década anterior, moviam as lutas. Reduzem-se as resistências, por parte dos intelectuais e críticos, numa proporção equivalente ao aumento das massas, tomadas, pelos intelectuais, como um “*peso morto, um proletariado sem consciência de classe sem vocação de luta, e no massivo um fato cultural que não se enquadra em seu esquema, que desafia e incomoda sua razão ilustrada*”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 226).

Não obstante, em 1989, a TV Globo põe no ar a telenovela *Que Rei Sou Eu?*, coincidente ao terceiro capítulo da presente tese. Essa telenovela convertia a Revolução Francesa em fato de folhetim (arroubos heróicos, bastardia, amores impossíveis, etc.). Significativa a retomada do tema da revolução no ano em que a eleição para a presidência da república estava polarizada entre um candidato extraído das camadas trabalhadoras Luis Inácio Lula da Silva e um representante das oligarquias do nordeste brasileiro Fernando Collor de Melo. Se a homogeneização cultural já era fato constatado, através da hegemonia exibida pela Rede Globo, a necessidade de distinção encontra representatividade na dicotomia narrativa, cujo mote era a dúvida sobre a legitimidade do sucessor que assumiria o trono de *Avilan* após a morte do rei. Na sociedade brasileira, à direita estavam aqueles que, a fim de manter os privilégios de classe, insistiam na demarcação dos limites entre a arte e a cultura popular e viam, progressivamente, a mistura se processar (e a cultura mesclada impunha sua presença, não mais em sua nacionalização, mas como identidade planetária). E a esquerda encontra respaldo

nos teóricos da Escola de Frankfurt, a partir de suas críticas veementes em relação aos processos industriais de produção cultural, atribuindo hegemonia à ideologia capitalista com suas regras mercadológicas. Note-se que a posição defensiva contra os produtos da indústria cultural é tanto da direita quanto da esquerda, ambas em atitude preservacionista e conservadora da arte como pólo positivo e apontando a dissolução do folclore (ou da cultura popular) no massivo, ou seja, tanto uma quanto outra posição mantém o valor negativo da cultura de massa.

Nos anos 90, o panorama brasileiro é o das novas tecnologias. É a realização das promessas de desenvolvimento técnico e de modernização do país sem, no entanto, atingir a democracia anunciada como consequência ‘natural’ do crescimento econômico e tecnológico embutidos na idéia de modernização. *Andando nas Nuvens*, no quarto capítulo desse trabalho, permite ver os descompassos entre o desenvolvimento da técnica e a consciência política dos brasileiros, que garantiria um progresso democrático. Pela alegoria dessa telenovela é possível ler o entorpecimento no qual se encontrava parte da sociedade, deixando de perceber a substituição do autoritarismo do Estado pelo poder econômico: ou seja, a passagem política não foi da ditadura para a democracia, mas da supremacia do Estado à hegemonia de mercado. Essa telenovela mostra alegoricamente esta passagem em sua idéia central: um homem que dorme 18 anos, desde os anos de ditadura militar, passando pelo período apressadamente batizado, por alguns cientistas sociais, de “re-democratização”. O personagem que dorme na telenovela se assemelha ao homem moderno descrito por Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 49) ao interpretar a reflexão benjaminiana sobre a memória: “*O homem privado de experiência é o homem privado da história, e da capacidade de integrar-se numa tradição*”.

Quando acorda, o personagem tem uma atitude de estranhamento com relação aos avanços tecnológicos, e o que mais lhe surpreende é perceber que eles são incorporados aos indivíduos de uma maneira “naturalizada” – incorporação ocorrida não como um processo político de transformação social, mas apenas como

efeito de aceleração do tempo de consumo e de acumulação capitalista. A desmemorização do personagem quebra, pelo riso, o contínuo da modernização técnica em suas ingerências na vida orgânica dos indivíduos. Se ele se estranha em seu meio, os telespectadores podem perceber o descontínuo do processo histórico. A memória e seus apagamentos ideológicos privilegiados pelas mídias, então, são os fios condutores da reflexão no capítulo quatro deste trabalho.

Apontado o folhetim como produto híbrido, que acompanha a passagem de um tempo antigo de centramento no homem e suas manufaturas, a um tempo moderno de produção industrial centrado nas ciências e nas matérias, Antonio Candido (1972, p. 46) afirma:

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações do tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.

Afinal, a necessidade antitética das sociedades, como afirma Antonio Candido, é a mesma que insiste em padronizar as discussões éticas das telenovelas, fazendo com que as diferenças entre cada uma delas escapem à discussão política da cultura brasileira. Dito de outra forma, o maniqueísmo apreendido como *ethos* e *pathos* das telenovelas apaga justamente as imagens dialéticas que ele apresenta, não mostrando as relatividades antitéticas desaparecidas nas pré-definições das “formas pasteurizadas” televisivas, por trás da crítica apocalíptica.

Seguindo as reflexões feitas por Walter Benjamin, no decorrer de seu trabalho, ignorar os objetos menores seria equivalente a perder as possibilidades “revolucionárias” de um despertar das massas da anestesia moderna consumista

pelas imagens dialéticas que os objetos contêm. Nessa direção, Susan Buck-Morss (2002, p, 312) afirma: “*O objetivo de Benjamin não era representar o sonho, mas dissipá-lo: as imagens dialéticas extrairiam as imagens de sonho para o estado de vigília, e o despertar era sinônimo de conhecimento histórico*”. Ela acrescenta as palavras do próprio Benjamin:

Na imagem dialética, o passado de uma época particular [...] aparece ante os olhos de [...uma época particular, presente] em que a humanidade, esfregando os olhos, reconhece precisamente esse sonho como um sonho. É nesse momento que o historiador assume a tarefa de interpretação do sonho. (BUCK-MORSS, 2002, p. 312).

O olhar dialético de Benjamin sobre a cultura moderna propõe que se veja nas imagens produzidas pela cultura de massa a relação que elas contêm – um tanto de sonho coletivo de felicidade (justiça social) e outro tanto de sono produzido pelas fantasmagorias capitalistas em seus usos cumulativos de poder. Nesse sentido Buck-Morss (2002, p. 320-21) explica a crença de Benjamin nas novas técnicas:

[...] a reprodução tecnológica devolve à humanidade aquela capacidade para a experiência que a produção tecnológica ameaça tirar. [...] Benjamin sugere que as novas técnicas miméticas podem instruir o coletivo a empregar essa capacidade efetivamente [de imitar os choques], não só contra o trauma da industrialização, mas como um meio de reconstruir a capacidade para a experiência desarticulada por esse processo.

É preciso enfatizar, ainda, que a preocupação de Benjamin com as alegorias modernas era com o uso político das formas culturais. Não no sentido do corte erudito/popular, ou no de “apocalíptico/integrado”, mas como a produção artística mediada pela tecnologia se situa no binômio ideológico: alienação-libertação. Assim, reconhecendo a vitalidade de cada objeto artístico na representação cultural de seu tempo, para Benjamin, a importância estaria em verificar se o objeto renova ou mantém a já conhecida estrutura que o separa dos homens tanto pelo poder dos meios de sua produção, quanto por seu usufruto.

Nesse momento de afirmação do fim da era moderna, por exemplo, quando a pós-modernidade já faz escola e, principalmente, quando a economia mundial encontra-se em uma fase pós-industrial, parece verdadeiro afirmar que operar politicamente é (re)montar historicamente objetos culturais capazes de refletir, contextualmente, partes da história, onde a cultura se mostra como lugar “privilegiado” de encontro entre o desenvolvimento técnico-capitalista e as relações sociais.

Também é preciso ressaltar a importância da necessidade de ficção, naquilo que ela representa de diversão para as classes trabalhadoras exaustas de um dia de trabalho. Nesse sentido, cito o crítico Ítalo Moriconi (1996, p. 143) quando diz:

A defesa da cultura da diversão assume valor antitético em relação à cultura da reflexão, da atenção concentrada, da contemplação. Essa defesa pode ser lida também como uma reivindicação dos direitos da sensibilidade sobre os da reflexão.

Pelo viés benjaminiano, o melodrama das telenovelas apareceria como a base sensorial para construir um pensamento sobre a vivência cotidiana, ao contrário do rebaixamento através do qual o gênero tem sido visto e criticado. Uma estética que na “diversão” prevê a multiplicidade e a heterogeneidade sensorial que compõem a cultura.

CAPÍTULO 1

TELEVISÃO COMO MITO MODERNO

São a debilidade de nossas sociedades civis, os extensos lodaçais políticos e uma profunda esquizofrenia cultural nas elites as causas que alimentam cotidianamente a desmedida capacidade de representação adquirida pela televisão.

Jesús Martín-Barbero

Abolindo a percepção antiga do cosmos como um todo harmonioso e acabado, a lógica cartesiana, como um passo em direção ao pensamento científico moderno, marca a divisão entre a racionalidade – enquanto relação cognoscente entre o sujeito e o objeto –, e a irracionalidade – enquanto forma sensorial de contactar com o mundo. Divisão que recoloca os homens em relação à natureza: de uma posição contemplativa diante dela, os homens passam, a partir de um pensamento racional, a sentirem-se aptos ao domínio da natureza, a instrumentalizá-la e a produzir os objetos. E são as ciências e as técnicas que proporcionam os instrumentos utilizados para quantificar, reduzir a fórmulas, enfim, entender pela razão todos os fenômenos naturais.

Esse é um processo que se inicia com o homem racional (em oposição ao primitivo, que se movimentava ao sabor da imprevisibilidade da natureza ou dos deuses) que, gradativamente, abandona a idéia de submissão aos elementos naturais e à divindade e assume para si a tarefa de conduzir a história, principalmente a partir do século XIX. E é nesse movimento que a verdade deixa de ser ontológica para ser buscada no conhecimento dos homens sobre as coisas.

Se a racionalidade cartesiana, por uma parte, autoriza o homem (e não Deus), como agente transformador; por outra parte, exclui da razão o que ela não consegue explicar, aquilo com que não pode lidar. Para controlar o rumo da história, a partir

do Iluminismo, foi preciso nomear a ordem e o caos (numa equivalência entre ordem e razão, caos e irracionalidade), impondo, assim, as leis e os limites entre eles, o que, por conseguinte, instaura a transgressão. Nas palavras de Georges Bataille (1987, p. 61): “A *transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social.*” O que, no entanto, a razão organizadora não prevê é o caráter ilógico do interdito, uma vez que, segundo Bataille (1987, p. 27), a escolha do objeto externo, sobre o qual se concentra toda a força da transgressão, “[...] *apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem.*”

Na ordem burguesa moderna, a separação cartesiana corpo/mente tem a função racional de preservar o corpo para o trabalho e para a reprodução da espécie, a transgressão passa a agir, portanto, para a norma burguesa, como o pecado para as ordenações divinas, sempre tendo o corpo como suporte de experiência sensorial e não força de trabalho. Ainda, conforme Bataille (1987, p.63):

[...] ela [transgressão] abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses.

Assim, para o autor, o trabalho é o acontecimento regulador, simultaneamente, da transgressão – enquanto se faz interdição do “erotismo pleno” , e da sociedade – enquanto força multiplicadora. É pelo trabalho, então, que os corpos participam do mundo profano ou do sagrado.

Nas etapas de aperfeiçoamento das tecnologias, as que assumem maior importância dizem respeito ao olhar humano: as ampliações, que se baseavam no aparelho ótico e que deram origem à fotografia e ao cinema, desenvolveram aparelhos maquímicos intermediários como os cosmoramas, os panoramas etc., com a visualização das telas, precursoras do cinema e das telas de TV. Este tipo de olhar

inorgânico, ao qual a percepção humana se acostumou hoje, vai por outro lado, excluir a antiga forma orgânica de olhar.

O modo racionalista de definir o mundo tem como instrumento o olhar, que, por sua vez, legitima sua superioridade sensorial utilizando-se da escrita e da pintura como formas privilegiadas de simbolizar o mundo pelas linguagens. A supremacia do olhar, na modernidade, remonta à relação filosófica, desde os gregos, entre este ato e o conhecimento por ele produzido. Assim, a percepção cognitiva do mundo, em contraposição ao sensorial alijado da lógica cartesiana, faz o olhar e sua capacidade de produção da realidade reinarem na modernidade.

Há que se ressaltar que, além dos processos orgânicos, a percepção tem suas transformações operadas no fluxo da história. Os olhos não viram sempre as mesmas coisas, muito menos, da mesma maneira. Cada época vê as coisas a partir do olhar histórico cumulativo de sua época, da mesma forma que cada indivíduo vê através da sua história.¹

Susan Buck-Morss (2002), ao articular as passagens de Walter Benjamin para a modernidade, observa que a mudança maior na percepção humana, com o aperfeiçoamento das técnicas visuais, no advento da indústria, foi a substituição de uma estética para outra, de um sentido antigo de olhar para um novo. Nas palavras de Benjamin (citado por Buck-Morss, 2002, p. 322):

Talvez o espetáculo diário de uma multidão em movimento apresentasse ao olho uma visão perante a qual ele tivesse que se

¹ Gerd Bornheim (1995, p.91), em *As metamorfoses do olhar*, afirma: “Essa passagem [do ‘olhar para o alto’ platônico para a filosofia cartesiana] se faz, como é fácil perceber, na transposição da coisa para a constituição do objeto. O objeto passa a ser, por exemplo, o resultado da análise de tipo cartesiano. E não tardou para que a consciência moderna se desse conta do lucro da empresa: esse objeto construído não apresentava como finalidade tão-somente o conhecimento do real, mas sim, e muito mais que isso, a possibilidade de sua manipulação. O objeto, ou essa síntese entre a atividade subjetiva e a realidade exterior, inventa até mesmo um novo tipo de homem, híbrido e bicéfalo, que é o engenheiro – a revolução industrial e tecnológica associa, pela primeira vez, a teoria científica e a prática artesanal. Por tais caminhos, a realidade toda passa a configurar um objeto manipulável pelo homem. Inútil lembrar que é o sucesso dessa fórmula que domina amplamente os horizontes de nosso tempo”.

adaptar primeiro. [E]ntão, a suposição de que, tendo conseguido desempenhar essa tarefa, o olho tenha se adaptado às oportunidades de confirmar sua possessão dessa nova habilidade não é impossível. O método da pintura impressionista, onde o quadro se compõe pela justaposição de um tumulto de pontinhos de cor, seria então uma reflexão da experiência com a qual o olho de um morador de uma grande cidade já se tornou familiar.

O segundo condicionamento, derivado do primeiro, foi de creditar valor somente ao visível, àquilo que está exposto. Tal condicionamento se desencadeou das equivalências nas trocas mercadológicas, uma vez que a exposição prostituída de todos os objetos acaba por destituí-los de seus sentidos sagrados anteriores voltando a aparecer depois disso como fantasmagorias mercadológicas. Dois fundamentos que passam a organizar a vida social: ver para crer ou crer somente no que se vê instaura o princípio fundamental de um tempo histórico, já arbitrariamente cronológico, cujo pensamento automatizado e controlado é anestesia pela letargia do restante do corpo. O corpo cortado de seus outros sentidos não reage, não grita, porque está regulado pela ordem civilizatória burguesa.² Uma economia do corpo que se desdobra a partir do desenvolvimento das relações econômicas e políticas pautadas pelo capitalismo.

O investimento no progresso futuro, pelo modernismo – o tempo/espço da promessa – muito mais do que estabelecer uma meta cronológica, instalou um plano para o ‘desenvolvimento’ humano. Um plano cujos objetivos podem ser encontrados inscritos na cultura e nos modos de vida social das classes burguesas. Essas classes, modernamente, se constituíram em modelos ideais de civilização e

² Num tom muito menos esperançoso do que o empregado ao escrever (em 1927) “*O Futuro de uma ilusão*” embora semelhante quanto aos temas tratados, Freud (1974, v. XXI, p.105), em 1929, escreve “*O mal-estar na civilização*” onde afirma: “*O que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça*” e afirma que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas. Ciente da impossibilidade de retorno, Freud se dedica a estudar as relações, indissociáveis, entre as pulsões individuais e as forças sociais que regulam a vida em sociedade e impõem a cada um seu lugar, seus direitos e deveres. O que o leva a dizer: “*A liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização, muito embora, é verdade, naquele então não possuísse, na maior parte, valor, já que dificilmente o indivíduo se achava em posição de defendê-la*”. (FREUD, 1974, v. XXI, p.116).

requisito, como tempo/modo a serem perseguidos a fim de atingir o aprimoramento social almejado.

Trata-se de um modelo civilizatório ditado pela burguesia que se apresenta como uma forma de poder político-social não explicitado numa sistematização documental, como uma legislação por exemplo, mas que encharca a subjetividade dos sujeitos e acaba por se constituir como corpo cultural histórico.³ Esse modelo expressa-se num controle individual pautado por uma ideologia progressista coletiva de ‘desenvolvimento’ da humanidade. A sociedade dividida entre os que em pleno gozo dos efeitos dos poderes auferidos pela condição burguesa – e como tal colocados como modelo , e os outros que, no atraso em relação à promessa de futuro, lutam para obter esta condição idealizada.

Examinando a sexualidade modelar burguesa como uma instância política de exercício de poder, Foucault (1985, p. 234) pensa os indivíduos presos entre duas forças: “*a plena soberania sobre si mesmo*” e o “*vínculo que se pode e deve estabelecer com os outros*”. E neste jogo de intensidades, o homem moderno se individualiza a tal ponto que constrói para si o mito autógeno⁴, uma espécie de aprimoramento para o qual contribui a técnica, que permitiria a ele transformar-se em um novo deus, um deus mecânico. Essa é a fantasia/sonho que vai sustentar, no decorrer da modernidade, o esforço de desenvolvimento e evolução humano que adere ao progresso técnico e científico.

³ E, desta maneira, marca a dependência do conhecimento da cultura, e de suas formas de constituição, ao exame das peças, fenômenos e artefatos presentes num determinado tempo e lugar, daí a televisão surgir como objeto de análise histórico-cultural da sociedade brasileira, na última metade do século XX.

⁴ O mito do homem autógeno, ou aquele que não necessita do outro para nada, é um dos projetos da modernidade. De acordo com Kant, o *homo autotelus* é o que tem completo domínio sobre a natureza (por conseguinte, sobre a sua própria natureza). É essa a razão pela qual Kant valoriza o soldado que não teme matar um semelhante. O capacete representa o isolamento ou a proteção deste homem de sua própria natureza sensível/sentimental humana. Susan Buck Morss (1996) faz esta discussão no ensaio “*Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado*”.

Apesar de o sonho mitológico de autogênese ser operante para todos (e incentivado pela mídia como um “ideal democratizante”), as relações históricas mostram a estratificação política e econômica que separa dominantes e dominados a partir do lucro auferido pelo progresso e pelo conhecimento científico, ficando para os primeiros o usufruto das condições de “progresso civilizatório”. Esse estado de coisas transmite a imagem mítica (e falseadora) de que dominantes se reproduzem a partir de sua própria substância burguesa e estão em pleno uso de sua ‘independência’, relegando à obscuridade a força de trabalho empregada na produção e na circulação das mercadorias que garantem o acúmulo capitalista. Este, por sua vez, nomeia a dominação social.⁵

Todos sonham com o gozo da promessa mítica e, se a dependência marca, ao contrário e verticalmente, a ligação dos dominados aos dominantes, é fácil perceber como os últimos se constituem em modelo ideal a ser perseguido pelos dominados na conquista de autonomia e liberdade. O mito autógeno, numa perspectiva dialética, primeiro pode revelar a falácia do progresso técnico como inerente ao desenvolvimento humano – pois o dominante não é mítico porque “evoluiu”, mas porque é elevado pelo poder simbólico que exerce o acúmulo capitalista; segundo, pode denunciar a divisão das sociedades em classes pelos usos políticos manipulativos do mito que faz parar a história (estabelecendo a dependência entre dominados e dominantes), mantendo as diferenças econômicas, sociais e culturais em estado de desigualdade. Dito de outra forma, o sonho de liberdade ao mesmo tempo em que é o ponto de convergência entre as classes, que com a anuência de todos caracterizaria o sentido coletivo da ‘humanidade’ moderna, também se mostra organizador de práticas inclusivas ou excludentes, dependentes da ordem política e econômica de cada sociedade. Para Foucault esta é a “*arte da existência*”, o elo entre o individual e o universal, como o pacto que mantém o discurso das

⁵ Esta idéia define o conceito de fantasmagoria em Marx, e será melhor trabalhada no Capítulo 2 desta tese.

sociedades sobre si mesmas, sem que, mesmo denunciatório, seja capaz de romper sua circulação.

Se o sonho de liberdade e autonomia torna-se, por este raciocínio, universal e a-histórico, é preciso considerar, em contrapartida, as formas utilizadas para concretizá-lo. Estas sim constituem a história; são formas fugidias que os homens engendram para atingir o desejo de felicidade sucessivamente, ao longo dos tempos, abarcando tanto a crença divina, de adoração e mímese à natureza, de domínio antropomórfico desta mesma natureza, até a nossa mais contemporânea crença progressista de entronização técnica. Tais deslocamentos são importantes e remetem, todos, ao desejo de felicidade, mesmo que este consista, em princípio, numa generalização a-histórica.⁶

Dos deslocamentos de diferentes investimentos históricos nos ideais míticos de felicidade interessa-nos, aqui, frisar a passagem de uma natureza pré-industrial, de produção manual, a uma segunda natureza, agora industrial, de produção maquinica, onde é possível perceber a transposição dos mitos - de elementos da natureza humana para a tecnológica.⁷ E é neste momento de transposição que a máquina ganha autonomia da mão humana para tornar-se, ela própria, um mito moderno. Os homens ao posicionarem-se atrás das máquinas, ao mesmo tempo em que desconfiam de suas capacidades orgânicas, delegam às máquinas o poder mediador entre eles e o real. A expansão mecânica, assim, corresponde ao

⁶ Importante citar as palavras de Sigmund Freud (1974, v. XXI, p.95) ao tecer considerações sobre a felicidade: *“O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão-somente um sentimento de contentamento muito tênue.”*

⁷ Também em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud (1974, v. XXI, p.106-7) assinalava em 1930 que: *“Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada. (...) Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes.”*

descentramento do homem do lugar privilegiado que assumira desde o Renascimento.

Walter Benjamin, citado por Susan Buck-Morss⁸ (2002, p.311), afirma:

Elas [máquinas] trabalham em tal velocidade que ‘alienam’ as pessoas de ‘seus próprios seres vagarosos’, neles engendrando ‘um terror pânico’ do destino mecânico: ‘Existe uma forma moderna de tragédia: é uma espécie de mecanismo grande que gira, mas mão alguma toca o timão.

A mágica do funcionamento moderno da máquina, na ilusão progressista do homem moderno, transforma-a em mito. O deslocamento do mito orgânico para o mito-máquina, inorgânico, no entanto, não altera a necessidade da existência do mito, ele abandona sua antropomorfia e é resignificado agora nas sociedades industriais. A afirmação de Buck-Morss (2002, p.144) é precisa, neste sentido:

O tipo de mudança histórica que deixaria o mito para trás – porque a nova natureza produziu realmente uma nova sociedade – ainda não ocorreu. E isto nos confronta com um paradoxo ainda maior, que demonstra decisivamente que os elementos conceituais não são invariantes. Porque uma mudança social como essa nunca existiu antes na história, ela só consegue encontrar expressão enquanto mito. Disto se segue que, condenado a uma só configuração, o mito será redimido em outra.

Assim, o mito, na reflexão benjaminiana, é parte da dialética da mercadoria, de um lado como a “*forma detida da história*”⁹, enquanto, na outra ponta dialética, encontra-se o valor histórico da transitoriedade moderna, do efêmero da mercadoria. O mito, aprisionado, aparece reiteradamente na mercadoria, garantindo o caráter de fetiche com que ela é consumida. Então, é como mito que a história do desejo não avança.

⁸ A citação de Susan Buck-Morss (2002) refere-se à leitura que Walter Benjamin faz de Louis Aragon, em *Le paysan de Paris* escrito em 1926, e lido por Benjamin numa edição Gallimard (Paris), de 1926.

⁹ BUCK-MORSS (2002), p.256.

Roland Barthes (199-?, p. 27), em *O grau zero da escritura*, compara as feiras mundiais¹⁰ com as enciclopédias nas suas funções expositivas dos objetos, “[...]: trata-se sempre, nos dois casos de um espetáculo a um só tempo:[...]”. À diferença das feiras, para Barthes, nas enciclopédias é possível ver as “lâminas”¹¹ do objeto, ou seja, dissecar suas partes e identificar seus materiais. As lâminas das enciclopédias reconstituem as formas do objeto desde seu nascimento até sua forma final. Deriva daí a distinção, estabelecida por ele, entre a máquina enciclopédica e a máquina moderna. Na máquina enciclopédica, o homem participa ativamente de seu funcionamento, uma vez que a energia que a anima é o movimento humano. O caráter instrumental desta máquina está demonstrado em sua mediação entre o homem e o objeto. As mãos são a imagem enciclopédica do ser humano, são elas que se deixam entrever nas lâminas da matéria. Desta forma, fica em destaque sua organicidade, sua continuidade com a natureza. É, então, a máquina servindo ao homem em seus desejos de transformação da natureza.

¹⁰ Susan Buck-Morss (2002, p.116) observa a concepção de Benjamin sobre as feiras como exposições modernas, dizendo: “*Nas feiras, as multidões foram condicionadas ao princípio da publicidade: ‘Olhe, mas não toque’, aprendendo assim a obter prazer só do espetáculo’*”. Para Benjamin, são as feiras internacionais que dão origem à “*indústria de prazer [Vergnugungsindustrie]*”. Feiras que, “[...] refinaram e multiplicaram as variedades do comportamento reativo das massas. Nesse sentido, prepararam as massas para a publicidade. Fundamenta-se, assim, a conexão entre a indústria publicitária e as exposições internacionais” (Citado por BUCK-MORSS, 2002, p.116).

A estréia brasileira nas feiras internacionais se deu em 1939, na *New York World’s Fair*, que teve como tema *The World of Tomorrow*. O crítico de cultura Sérgio Augusto (1999, p.17), no ensaio *United States of Brazil. Memórias do tempo em que estouramos na América*, avalia esta participação brasileira no evento de exposição econômica e cultural internacional, dizendo: “*Nela [feira] boquiabertos entramos e boquiabertos saímos. Boquiabertos e orgulhosos, pois, enquanto durou a feira – e até o fim da guerra que em seu curso teve início -, vivemos a ilusão de que havíamos estourado no norte, que éramos ou podíamos ser iguais aos americanos, tantas foram as referências e reverências feitas a nós e à nossa cultura na mídia americana naquele período.*” Era o futuro, como tempo ‘promissor’ de consumo e de extração industrial modernas, que se abria ao Brasil na sua ‘indissolúvel’ relação, dali em diante, com os Estados Unidos.

¹¹ Na edição espanhola (Siglo Veintiuno Editres) desse livro de ensaios de Roland Barthes aparece a palavra **lámina**, no ensaio *Las láminas de la enciclopedia*, no entanto, na tradução para o português (Editora Cultrix) a palavra é traduzida por **pranchas** – *As pranchas da enciclopédia*. Optei pela palavra da versão em espanhol, pois parece mais adequada à idéia de sobreposição de camadas empregada pelo autor.

Ao contrário, na descrição que Barthes (199-?) faz da máquina moderna, o que se evidencia é a descontinuidade, é a máquina que corta a relação do homem com a natureza. Na máquina moderna, diferentemente de ativar o funcionamento, o homem exerce apenas a vigilância. Apartado da produção, pela ação maquínica, não mais coloca sua energia no movimento; oculta-se o que move a máquina moderna. Trata-se de uma espécie de “*maravilhoso moderno*”, fazendo de seu funcionamento algo intrincado e secreto, onde “[...] *las percepciones no están sujetas al límite corporal de los sentidos*”, como observa Beatriz Sarlo (198-?, p.136).¹² É o momento da virada, onde o homem passa a servir à máquina. Esta máquina, por sua vez, movimenta agora os interesses políticos e econômicos daqueles que estão no poder. Fazendo da passagem de primeira para segunda natureza um intrincado processo técnico, político e econômico.

O termo máquina (mekané) que, originalmente, significa artimanha, engano, artifício, já em si divide a sociedade entre os astutos, capazes de compreendê-la em sua essência e “divinamente” reger seu funcionamento, e os outros, aqueles que não possuem o “saber” sobre ela e servem ao poder dos primeiros. O poder se materializa nas máquinas que os homens poderosos possuem.¹³

Toda crença que pretende adesão coletiva aos seus pressupostos elege símbolos que reiteram, continuamente, sua presença na ausência. Então, a sociedade

¹² Sarlo [198-, p.136] segue dizendo: “... *cuando sonidos e imágenes se difunden por conductos invisibles e inmatrimales, todo um sistema de equivalencias puede edificarse a propósito de otras transmisiones y recepciones a distancia. (...), la ciencia pone en escena ‘milagros’ que autorizan a creer en otros*”.

¹³ Remo Bodei (198-?, p.3), filósofo italiano, remonta esta divisão ao mundo clássico e define o escravo na concepção de Aristóteles: “(...) *escravo como ‘instrumento vivo’, ‘instrumento que tem precedência sobre os outros instrumentos’, ‘parte do corpo viva, mas separada do senhor’, nota-se também a urgente necessidade social, para o mundo clássico, de apostar sobretudo em indivíduos comandáveis com certa docilidade, capazes de compreender e de executar as ordens, de fazer as vezes de ‘órgão’ do senhor*”. Para o contexto brasileiro, temos André João Antonil que compara os escravos às peças das máquinas dos engenhos de açúcar; para ele, os escravos eram “*os pés e as mãos do senhor*” (ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ed. Belo Horizonte : Itatiaia/EDUSP, 1982).

encantada pela técnica e embalada pelo ilusionismo moderno, em seus processos de espetacularização, crê que as mudanças sonhadas - fim das injustiças, repartição integral dos pães¹⁴, harmonia entre os povos, enfim, a felicidade eterna como ideal universal - sairão das máquinas disponibilizadas pelo desenvolvimento tecnológico.¹⁵ O que há por trás delas é “mágico” (e esta magia é a dimensão utópica presente em toda a mídia, como já havia observado Walter Benjamin, em relação ao seu poder democrático e revolucionário) e como tal precisa ser desacreditado em benefício da técnica. Esta sim, de comprovação científica, deixa-se ver: tudo o que está “de trás” ou o “por dentro” precisa ficar oculto, pois sua revelação representaria uma democratização do conhecimento perigosa aos interesses das instituições burguesas.

Este é o lugar da TV. A caixa ‘mágica’, a máquina de ver e ouvir, como preconizou Olavo Bilac (Bucci, 1999; Sússekind, 1987), no início do século, máquina que, à semelhança das outras caixas burguesas, como as de música, tem o dentro e o fora. Essa divisão por muito tempo despertou a curiosidade do telespectador na tentativa de vislumbrar suas “lâminas”. Esta motivação gerou periódicos encartados em jornais e revistas que se propunham, justamente, a fazer essa ligação – entre o que o público via e os “bastidores” da televisão. Assim mostra a “Carta do Editor”, que abre o primeiro número da *Revista – Publicação Especializada em Televisão*, em 1962:

¹⁴ Expressão usada por Vitor Hugo em relação à imprensa moderna em seu potencial de proliferação da palavra escrita, como democratização dos saberes. Susan Buck-Morss (2002, p.153) aponta que Victor Hugo já havia comparado a reprodutibilidade da imprensa com a simbologia divina da repartição dos pães. Salientando a significação política da afirmação de Victor Hugo, ela o cita: “*A multiplicação de leitores é a multiplicação do pão. O dia em que Cristo descobriu esse símbolo, ele estava prevendo os trabalhos da imprensa*”.

¹⁵ Ao contrário, Guy Debord (1997, p.25), em *A sociedade do espetáculo*, mostra-se desencantado em seus ideais revolucionários por justiça social, pela aliança entre o capital e a técnica, e afirma: “*O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem*”. E mais: “*A raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular, a despeito das barreiras protecionistas ideológico-políciais de qualquer espetáculo local com pretensões autárquicas*” (DEBORD, 1997, p.39).

*TV-Revista vai contar, através de textos redigidos por profissionais da imprensa, o que acontece nos estúdios de televisão, o que se pretende inovar e o que vai desaparecer do seu televisor de todos os dias. Contaremos, em nossas páginas, lutas e o idealismo que levaram atores, técnicos e produtores do anonimato à admiração e ao amor de militares [sic] de telespectadores.*¹⁶

É a imprensa escrita, mais um braço da indústria cultural, que pretende de dentro socializar algumas das informações, às quais o público não tem acesso. Aos poucos, a necessidade de “saber” a TV-máquina alimenta o desejo de incorporar-se a ela, “ter” seus produtos e “ser” também como sua mercadoria, assim como tudo o que nela aparece. Este deslocamento de fora (saber sobre a máquina) para dentro (ser a própria máquina), que reduz o distanciamento crítico sobre ela, é proporcional à sofisticação tecnológica que, em paralelo, fetichiza toda mercadoria veiculada. É a transformação da matéria impressa da revista “*especializada em televisão*” aos periódicos generalistas que tanto vendem o ator, em sua pseudo-intimidade, quanto as modas de consumo que ela anuncia. O que caracteriza, em última instância, o processo de passagem do cidadão ao consumidor; daquele que chorava com a telenovela àquele que passa a desejar a moda com a qual desfila o protagonista.

Se o distanciamento inicial que a televisão causa no telespectador mantém, por certo tempo, seu distanciamento da máquina, marcando os limites entre a realidade e a imagem que ela mostra, o aperfeiçoamento técnico fez com que a redução das “falhas” exercesse o apagamento do limite, provocando a “maravilhosa” confusão. A falha, própria do humano que movimenta a máquina, ao ser superada pela técnica, ratifica a supremacia desta última, anulando a percepção da presença orgânica na virtualidade do real que a televisão mostra.¹⁷ Ator e

¹⁶ O texto do periódico traz um lapso interessante. Ao invés de pretender a admiração de **milhares** de telespectadores, aparecem **militares** de telespectadores; numa antecipação, não tão visionária para a época, da dependência “colaboracionista” dos meios de comunicação com os interesses dos governos militares, que governariam o país logo adiante. Ver: CARTA, 1962, p.1).

¹⁷ Para Adorno e Horkheimer (1985, p.114): “*O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade*”. Isso posto, ao contrário do discurso que afirma que a conquista do imenso

telespectador irmanados no consumo e na mercadoria estabelecem os fios entre o dentro e o fora, satisfazendo e descartando o antigo desejo do “saber” a máquina. Hoje a TV é. E em sua intenção de unanimidade, a televisão iguala o público em seu desejo de consumir – “*e a capacidade de consumir o que os outros não podem consumir é o que diferencia os indivíduos*”, caracterizando uma sociedade de classes, como o explica o jornalista Eugênio Bucci (2000, p.37).

Uma produção cultural que se dirige para um futuro e quer romper com um passado ‘catastrófico’ de autoritarismo que a possibilitou perde de vista justamente a impossibilidade de esta ‘nova’ história conter um tanto de tradição. No caso brasileiro, o presente como tempo constante na TV faz almejar um futuro deslocado de uma história do passado: ela perdeu de vista o fio condutor dessa linearidade histórica contida na idéia de progresso, que é, precisamente, o desenvolvimento do capitalismo. Este sim acabou por ligar um passado de autoritarismo militar a um futuro neoliberal das indústrias culturais.

O período da história política brasileira em que mais necessários tornara-se o controle do povo e a neutralização de suas forças atuantes e/ou latentes corresponde ao período de solidificação e o desenvolvimento das indústrias culturais no país, inclusive a da TV. Longe de significar uma coincidência, o panorama deve ser pensado desde as alianças político-econômicas firmadas nos anos de ditadura militar, onde governo e mercado investiram na formação da massa; tanto do ponto de vista da despolitização da sociedade, quanto no da formação de um número cada vez maior de consumidores.

A passagem do povo à massa tem as mídias como auxílio determinante e se configura numa desmobilização política sem precedentes na história, uma vez que a tentativa de mercadologização de todos os tipos de troca tende a se impor como única lei para as relações em sociedade. Desta maneira, na ênfase ao econômico

espaço da indústria cultural na sociedade vem da satisfação das necessidades dos consumidores, Adorno e Horkheimer afirmam que estas necessidades são retroativas aos produtos veiculados.

perde força o povo – enquanto agente de mudança social – e ganha o mercado em fazer da massa consumidores acríticos das relações de produção.

Conduzindo a vontade do povo para o consumo e não para o usufruto das mercadorias produzidas reduzem-se (ou são soterrados) os desejos por igualdade social coletivamente articulados em ações políticas e acesso democrático às condições de vida colocadas à disposição pelo progresso tecnológico. É certo que o conceito de ‘povo’ esteve, muitas vezes, mistificado e utilizado tanto por revolucionários quanto por reacionários, por utópicos e por populistas. O que, apesar disso, denota um reconhecimento deste Outro que, de toda maneira, participa do debate como uma das forças presentes na sociedade.

A passagem da concepção de povo à de massa é localizada por Jesús Martín-Barbero (1997, p.31), em termos macro-históricos, no século XIX, e ele diz:

A idéia de povo que gera o movimento romântico vai sofrer ao longo do século XIX uma dissolução completa: pela esquerda, no conceito de classe social, e pela direita, no de massa.” (grifos do autor).

Na história brasileira, situo essa passagem nos anos 60, tidos e vistos como momento político econômico em que os planos de Estado, e das iniciativas privadas, antecipam-se e integram-se ao que hoje se chama de “globalização”.

O que está em jogo, em todas as formas de cultura, é o poder hegemônico das formulações ‘oficiais’, em oposição à pluralidade de manifestações sócio-culturais; povo e classe social, naquele momento, explicitam e legitimam as diferenças sociais, enquanto massa quer supor homogeneidade de pensamento e comportamento.¹⁸ No entanto, ‘massa’ não ratifica a dicotomia superior/inferior, alto/baixo, quando pensada em seu sentido econômico de mercadologização. Massa,

¹⁸ Massa aqui está referida numa concepção iluminista, caracterizada pela incultura, na dependência do esclarecimento das classes superiores, não produtora de pensamento, conhecimento e cultura – enfim, amorfa. Da mesma forma que categorias analíticas anteriores a ela como povo, por exemplo, foram descaracterizadas em sua potência política, na composição social.

neste sentido, pode ser vista como democrática, no sentido de que culturalmente tanto as produções ‘populares’ quanto as ‘eruditas’ participam das mesmas leis do mercado. Isso porque, se, num momento “massa” foi equivalente à popular, com o avanço do capitalismo de mercado, as fronteiras demarcadas para a circulação caem: toda a produção cultural depende da difusão midiática que, num movimento centrífugo, abarca a produção gerada e, ao contrário, num movimento centrípeto marca a diferença no preço imposto à mercadoria.

Pensar a televisão, então, é focalizar este espaço de mescla de manifestações culturais históricas. Geralmente, quando se inicia uma conversa sobre televisão, a definição é dada por acumulação – rádio com imagens, junção do teatro e do cinema, mistura de rádio com cinema; ou seja, para falar de televisão, é preciso enunciar as experiências culturais precedentes. Ainda, definir a estética televisiva é revisitar parentescos técnicos e artísticos que estendem seus fios no tempo. Daí a escolha, neste trabalho, da telenovela em suas potencialidades alegóricas. Herdeira da forma descontínua inaugurada pelos folhetins do século XIX, a narrativa das telenovelas também se apresenta nos moldes ditados pelas máquinas que as produzem. Pequenas fatias diárias de histórias de desejos, refletindo uma história de desejos maiores.

As alegorias que as imagens das telenovelas implicam, deixam escapar, de seu valor como mercadoria, outros valores nas diferenciações simbólicas, como restos inconscientes daqueles que as criam e que vão representar valores geracionais, valores sociais e políticos. Implícita na alegorização há uma espécie de resíduo de humanidade que resiste à total coisificação do capitalismo. Ou seja, enquanto valor simbólico, a alegoria pode atender, na produção colada ao consumo, a múltiplos significados, mesmo que, enquanto valor mercadológico obedeça sempre à mesma lógica – a de instrumento de consumo com valor impresso pelo mercado.

As telenovelas são ficções, artificialidades produzidas por pessoas e, assim, são objetos com marcas de tempo e espaço de uma cultura. Marcas compartilhadas

por espectadores e produtores enquanto sujeitos históricos contemporâneos, daí que tanto a técnica quanto o conteúdo são reconhecidos por ambos, e fazem a ligação entre uns e outros a fim de tornarem-se objetos culturais – no sentido coletivo de cultura. Diz Fredric Jameson (1995, p.3) a respeito da estética das imagens (em especial do cinema):

[...]seria [a ontologia da estética] também social e histórica do começo ao fim, exatamente através da mediação da própria forma, desde que se leve em conta a historicidade da percepção (e dos mecanismos em que é registrada, bem como dos registros).

Ou seja, falar de telenovelas como produtos da indústria cultural televisiva é falar da técnica enquanto percepção transformada e é falar da história da cultura brasileira dos últimos 50 anos.

TELEVISÃO NO BRASIL

A construção do ideário de culto ao progresso na sociedade brasileira, nos moldes liberais das relações capitalistas de mercado, já se encontrava em processo desde o século XIX, com a participação da indústria cultural e seus veículos de propaganda do progresso promovido pelo capitalismo moderno.¹⁹ O que a TV fez,

¹⁹ Farto material presente na obra de Machado de Assis é apresentado pela Prof^a. Ana Luiza Andrade (1999, p.111), atestando o processo de modernização técnica, na sociedade brasileira, no século XIX. Diz a autora, em sua crítica: “*A ambigüidade que conserva o olhar de cultivo da terra adaptando-o ao espírito moderno faz com que o cronista, em Machado, veja a dobra da folha natural na folha industrial*”. Machado de Assis é exemplo do escritor que, consciente das mudanças impressas pelos processos modernos no cotidiano social, percorre caminhos da sociedade ao indivíduo em via de mão dupla, e aponta a transformação do homem e de sua maneira de perceber o mundo. Machado, no século XIX, vai assinalando a ingerência dos componentes modernos na literatura, determinantes de uma outra estética, diferenciada daquela obra antiga produzida num ideário anterior à presença das máquinas – tempo do autor-artesão. Esse movimento machadiano permite à Prof^a. Ana Luiza aproximar a produção literária/jornalística do autor às teorias benjaminianas sobre a modernidade, movimento teórico que enseja o livro citado.

com suas primeiras imagens veiculadas a partir da metade do século XX, foi acelerar e consolidar este processo, servindo de vitrina nacional para o grande supermercado tanto de bens materiais quanto simbólicos.

Apesar de deflagrado o processo de industrialização cultural desde o século XIX, na década de 50 do século XX a realidade geopolítica ainda apontava para uma situação desfavorável à implantação da TV no Brasil. Neste momento, mais da metade da população brasileira residia nas zonas rurais, e a economia nacional baseava-se na produção agropecuária. Portanto, as lutas partidárias internas separavam, de um lado, latifundiários responsáveis por 70% da economia nacional, arraigados à terra como sua fonte de riqueza, evocando a tradição e seus valores regionalistas e coloniais. De outro lado, encontrava-se em ascensão uma nova classe econômica formada por empresários industriais (muitos deles provenientes das oligarquias latifundiárias), que, no rastro do desenvolvimento econômico dos grandes centros internacionais, trabalhavam pela transferência dos poderes econômicos e políticos para os centros urbanos do país, estes já em crescimento adiantado em relação às condições infra-estruturais comparativamente aos espaços rurais. Portanto, a década de 50 representa, na história brasileira, o importante período de deslocamento do poder econômico do campo para a cidade, abrigando, também, a passagem de uma ditadura populista para uma revisão das bases democráticas anteriores à ditadura de Getúlio Vargas. E é neste momento que Assis Chateaubriand inaugura a TV Tupi²⁰, evento que, diante deste quadro ainda indefinido de condições sociais e econômicas à altura da inovação tecnológica que

²⁰ O Brasil foi o país que primeiro implantou a televisão na América Latina. Sua estréia se deu em 18 de setembro de 1950, sob responsabilidade do jornalista Francisco de Assis Chateaubriand de Mello, então diretor dos Diários Associados, através da TV Tupi – canal 3 – de São Paulo. A manchete do jornal *Diário de São Paulo*, com o título: “*O sinal da televisão no céu Piratininga*”, noticia a estréia. Artur Xexéo (1996) afirma que a chegada do primeiro canal de televisão ao Rio de Janeiro – TV Tupi, canal 6, se deu em janeiro de 1951, ou seja, quatro meses após a estréia em São Paulo. Ver: O SINAL, 1950, p.1.

ela representava, passa a ser emblemático do pioneirismo e do espírito empreendedor da nova era brasileira.²¹

O desenvolvimento do Brasil é pressuposto, então, pelo espírito empreendedor e forte ideal nacionalista de destacados empresários em contraposição ao “atraso” representado pelo caudilhismo latifundiário. Do povo, a contrapartida exigida, nesta escalada “rumo ao futuro”, era a de tornar-se consumidor. Caberia ao povo concretizar o projeto nacional, comprando, inicialmente, a própria idéia de nação e, em conseqüência, seu projeto de modernização.²²

É a partir da década de 50 também, que o modelo econômico liberal vai assumindo contornos nítidos e, por conseqüência, operando mudanças culturais mais definidas na sociedade brasileira. A hierarquização de classes, preciosa à doutrina liberal, delimita espaços de circulação e acesso aos bens simbólicos. As definições econômicas e culturais deixam de pautar-se pelo antigo parâmetro campo/cidade, rural/urbano, e seguem em direção à divisão burguesia/proletariado que vigora nesse momento de pós-guerra, na Europa e nos Estados Unidos.

Vinha do século XIX a ascensão de uma burguesia econômica, de características urbanas, marcando na cultura brasileira uma produção para as elites e outra, em oposição, para as massas, já que a proletarização nunca chegou a ser

²¹ Nas décadas de 50 e 60, a televisão no Brasil disputa índices de aquisição de aparelhos com a energia elétrica, ou mesmo com a telefonia. Ela chega e se instala num país no qual outros itens de fundamental importância para o “desenvolvimento” são precários. Os percentuais divulgados quanto ao número de televisores per capita (1963 – 40% concentrados no Rio de Janeiro e em São Paulo) só levavam em conta os locais onde havia luz elétrica, o que na época excluía um elevado número de brasileiros da equação, uma vez que o plano de eletrificação rural passa a ser implementado somente na década de 70. Dados estatísticos obtidos na revista Mercado Global. Ano 2, n.17 e 18, 09/10/75. Mas, os mesmos poderão ser encontrados também, acrescidos de análise, em Caparelli (1986) e Ortiz (1995).

²² Desde Juscelino Kubitschek com sua meta “50 anos em 5”, passando pelo “*Milagre Econômico*”, os planos de governo pretendiam alinhar o país junto às grandes potências internacionais num processo de rápido desenvolvimento econômico e social, e para isso dependiam de investimentos de capital estrangeiro.

legitimada pelos movimentos sindicais. Ou seja, é na definição da burguesia que surge a concepção de massa, por contraposição, embora naquele momento histórico a expressão não estivesse em voga. Criadas as condições tecnológicas para a produção cultural, instala-se a ideologia econômica industrial que modela as máquinas para uma produção em conformidade com a hierarquia socioeconômica. Então, é na fase neoliberal do capitalismo mundial, já nos anos 90, que o Brasil se nivela aos países chamados desenvolvidos. Mas não o Brasil por inteiro, apenas aquele da exceção centro e sul, ainda permanecendo em “atraso” grande parte do território e da população.²³ O acelerado processo de globalização, do qual o Brasil participa a partir da metade do século XX, determina a produção cultural de massas que, gradativamente, tende a abolir da produção os critérios estéticos de distinção das artes.²⁴

A intolerância dos intelectuais em relação às produções massivas vai se refletir ou na negação ou mesmo na falta do enquadramento dessas produções como

²³ Importante ressaltar a posição de Adorno e Horkheimer (1985, p.124) em relação ao atraso econômico- tecnológico e as artes. “*Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-facista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos.[...] Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato*”. Transposta para a atualidade brasileira, talvez esta afirmação possa auxiliar a reflexão sobre a diversidade de manifestações culturais no país, uma vez que o desnível econômico e técnico entre as regiões brasileiras altera as leis de oferta e procura do mercado de bens culturais permitindo, ainda, diferenças culturais que conservam o folclore como o espaço relativamente autônomo de uma cultura popular artesanal.

²⁴ Numa entrevista, intitulada *O Brasil segundo seus ministros*, publicada na revista Mercado Global, o ministro da educação e cultura Ney Braga responde à pergunta: “*Quais os parâmetros para a criação de uma TV genuinamente brasileira para a preservação da Cultura Nacional?*” da seguinte maneira: “*A questão não é simples. Alguns aspectos essenciais, contudo, podem ser analisados. No caso brasileiro, a Televisão, como os demais meios de comunicação, devem visar a, salvaguardando a liberdade, agir de maneira a atingir finalidades sociais, vinculando seus objetivos ao desenvolvimento global da comunidade. [...] É preciso assinalar que a Televisão, veículo sem fronteiras, participa de um modo histórico em que nenhuma nação pode se quer ser pensada como unidade isolada de um contexto mundial. A inclusão dosada de bons programas importados pode e deve funcionar como fonte de informação absolutamente necessária ao público.[...]*” (O BRASIL, 1975, p.6).

objeto da crítica. Enquanto os críticos das artes lidavam com as categorias do erudito e do popular, a sociedade brasileira se massificava, e com ela a produção cultural. A partir das duas últimas décadas do século XX, as preocupações intelectuais e acadêmicas passam a se voltar para esta realidade político-econômico-cultural, mas, neste momento, já avaliando seus efeitos reais. Ou seja, é já na fase de cristalização das trocas capitalistas de mercado que o processo de massificação cultural é tomado como material de reflexão, de debate e de investimento crítico.²⁵

É bastante nítida a diversidade das manifestações culturais, em torno dos anos 50. Nesta época, surgem, entre outros projetos culturais importantes, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; iniciam-se as Bienais de Artes Plásticas e é criado o Teatro Brasileiro de Comédia, todos eventos ligados à elite cultural. No cinema, é também neste período que a Companhia Vera Cruz inaugura a indústria cinematográfica brasileira. Do lado da produção marcadamente destinada ao proletariado, havia o rádio – veículo de maior alcance nacional. E os folhetins descartados das páginas dos jornais recebem acréscimo da fotografia e tomam força nas fotonovelas. Estas, também conformadas ao modelo romântico, burguês e urbano, acompanham a divisão do público e do privado e circulam internamente nas famílias. São narrativas direcionadas às mulheres, donas-de-casa que as consumiam como entretenimento reservado ao espaço doméstico, cada vez mais restrito à circulação feminina de classe média baixa, à exceção do tempo vendido em prol da sobrevivência familiar.

²⁵ Renato Ortiz (1986, p.4) no ensaio intitulado “*A moderna tradição brasileira*” (trabalho que preparava um estudo mais completo sobre a indústria cultural no Brasil editado em 1988 com o mesmo título do ensaio), publicado no *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*, se pergunta porque Adorno e Benjamin “*não se constituem em pontos de referência para a compreensão da nossa realidade*”, embora, segundo ele, já estejam disponíveis algumas traduções vindas da Escola de Frankfurt. Uma das possibilidades de resposta articulada por Ortiz é a hegemonia das discussões em torno do Nacional. Por outro lado, é preciso considerar que a recusa à produção cultural industrial como forma de resistência à entrada do capital estrangeiro no Brasil vai assumir mais prontamente Adorno e Horkheimer como paradigmas teóricos da crítica. Benjamin, no entanto, só a partir do final dos anos 80 vai aparecer nos debates acadêmicos, mas raramente lado a lado com os primeiros. Talvez devido a sua posição de reconhecimento da nova era industrial e de suas possibilidades democráticas que não lhe permitia ser classificado nem como “apocalíptico”, tampouco como “integrado”, categorias analíticas de Umberto Eco muito em voga na época.

Assim, seguiam paralelamente uma produção artística preocupada com a defesa da brasilidade e contrária ao progresso técnico-econômico pretendido pelos governos e promovido pelo capital estrangeiro, e uma outra produção, desqualificada pela intelectualidade, e que à primeira vista não mostrava seus pontos de contato com a primeira, e que não precisou lutar para enraizar-se. Correu à sombra. Renato Ortiz et al. (1991, p. 6) comenta o período de transição:

Mas é este estado de indeterminação que permite a efervescência cultural. A sociedade brasileira, neste período, se encontra na intersecção de duas ordens sociais; porque ela não se encontra ainda cristalizada, abre-se a possibilidade de criação de espaços onde podem se inserir as diversas atividades emergentes. Um primeiro fator a se considerar é a formação de um público, que sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música.

Então, o período de “indeterminação” em direção à modernidade pode ser visto como de grande riqueza para a produção artística brasileira e, do ponto de vista do público, ainda não pressupunha as massas como destino, mas uma clássica hierarquia de classes que acalorava o debate sobre a estratificação das artes pelo viés marxista da crítica atuante. Ao lado, a modernidade econômica, com seus efeitos sobre a cultura, preparava seu assentamento globalizado, atingindo o Brasil via indústria cultural. O mesmo período de transição (ou de “indeterminação”), que serviu para a proliferação das manifestações artísticas nacionalistas, acomodou também a fase experimental da televisão como veículo industrial, que nas décadas subsequentes tem na medida de seu amadurecimento o crescimento “das massas”.

À diferença das televisões já em funcionamento na Europa, de controle estatal e onde os recursos financeiros provinham do pagamento mensal dos telespectadores, a televisão no Brasil vive da venda de seus horários e de suas programações. O sistema de implantação deste modelo de TV comercial aparece, então, plenamente identificado com o modelo neoliberal norte-americano, filiação que pode ser constatada em muitos aspectos que aparecem no decorrer da história

da televisão no Brasil. O jornalista Otto Lara Resende.²⁶, que desempenhou o cargo de assessor da presidência da Rede Globo, em entrevista concedida em 1981, declara:

O modelo da Globo é o modelo de uma cadeia americana, até na publicidade. Tudo, até o linguajar, é americano, a determinação de que um documentário tem 40 minutos, porque a atenção do espectador comum dura 12 minutos por segmento, tudo isso vem estudado e cronometrado dos EUA. A tecnologia é americana. É esse o grande ‘enlatado’ da TV no Brasil (...). É todo mundo pensionista de descobertas científicas, tecnológicas e prática profissional da vida alheia. Dependência total.

A afirmação do jornalista sobre a televisão brasileira refere-se, pontualmente, à Rede Globo, pois segundo vários estudos publicados, a televisão de Assis Chateaubriand – principal concorrente da Rede Globo até 1980 – foi marcada pelo “pioneirismo”, a “improvisação”, os “sobressaltos financeiros” e a “falta de um planejamento moderno”. Não que o modelo que Assis Chateaubriand tivesse em mente não fosse o americano – que já saía da fase experimental e se consolidava como veículo de propaganda e de mercado, mas sua preocupação nacionalista o levava a “adaptar” o desenvolvimento técnico, presenciado no exterior, ao Brasil. O que os críticos em geral apontam é a preocupação de Assis Chateaubriand com o atraso desenvolvimentista do país. Preocupação que parece se refletir em toda política empregada nos *Diários Associados*.²⁷

O que ocorre alguns anos depois, ao contrário, tendo em vista a busca dos interesses nacionais culturais de Chateaubriand, mesmo que obliterados pelo progressismo tecnológico internacional, não parece ter lugar no empreendimento do

²⁶ Otto Lara Resende concede entrevista à equipe de pesquisas do NEP/Funarte. Ver: Costa, 1986.

²⁷ O Jornal *A Nação*, sediado na cidade de Joinville/SC, pertencente ao grupo Diários Associados, publica, em setembro de 1950, uma reportagem sobre a estréia da TV Tupi-São Paulo informando que: “Grande parte do capital para a realização de tão vultuoso empreendimento foi levantado através de contratos com empresas paulistas: Seguradora Sul América, Antártica, Laminação Pignatari e o Moinho Santista”. (Informação obtida através da tese de Paula Casari Cundari, intitulada “Assis Chateaubriand e a implantação da televisão no Brasil”, defendida no Instituto Metodista de Ensino Superior, São Paulo, 1984).

jornalista Roberto Marinho, desde a implantação de sua rede de televisão no Brasil. Ao comprar o modelo americano, ele adquiriu o pacote completo, que incluía os setores financeiro, técnico, administrativo e de produção – “dependência total”, como afirmou Otto Lara Resende. Uma empresa que se mostra afinada com as regras político-financeiras de seu tempo e que, portanto, é coincidente com os interesses governistas brasileiros das décadas de 60 e 70, época de sua implantação e consolidação.

A Rede Globo se mostra, desde o início, não só como o elo necessário entre o governo militar brasileiro com sua política desenvolvimentista, e os planos de expansão do capital americano via empresas multinacionais, mas também como o maior divulgador desse governo. A Rede Globo oferece ao governo brasileiro um meio de comunicação – e um exemplo empresarial – capaz de unir internamente o povo em torno da idéia da “imprescindível” internacionalização econômica do Brasil e, simultaneamente, recebe legitimidade internacional como braço norte-americano estendido sobre o potencial econômico de maior futuro na América do Sul. O que marca, duplamente, sua posição de superioridade sobre os demais veículos de comunicação para obtenção das concessões e financiamentos junto às instituições públicas.²⁸

A instalação definitiva da Globo como potência televisiva, que se reflete em rede de unanimidade nacional, parece ter se alicerçado sobre duas grandes bases

²⁸ No livro intitulado *Channels of resistance global television and local empowerment*, Roberto Mader escreve um capítulo sobre a Rede Globo de Televisão, detalhando a influência das agências americanas na TV brasileira e o envolvimento americano (técnico-econômico-administrativo) no crescimento da Globo. Ainda que de propriedade nativa e operando com formas nacionais específicas (como as telenovelas, por exemplo), a estrutura do sistema brasileiro é de importação norte-americana. A Globo, por sua vez, se interessa em exportar seus produtos como “vila global”, conseguindo, sinistramente, tornar-se um monopólio virtual, dentro do meio sem regulamentação que era a TV brasileira, então, sendo capaz de proteger e de promover os interesses das ditaduras militares cujos reinos coincidiam com sua expansão. Mader critica os que favorecem a liberdade de mercado em detrimento das garantias de liberdade política. No entanto, os interessados em expressão democrática no Brasil, longe de pedir a intervenção estatal, lutam pela “regulamentação” da TV – pela adoção das muitas regras e ideais que começavam a ser abandonados na Europa (In : DOWMUNT, Tony, 1993).

fundamentadas no momento político-econômico das décadas de 60 e 70. A primeira delas vem do objetivo empresarial com o qual Roberto Marinho articula a emissora (e suas afiliadas), objetivo este afinado com a ideologia neoliberal que industrializa a cultura e estabelece, desta forma, o negócio televisivo. A segunda, já bastante referida pela crítica, se apoia nas idéias totalitárias dos governos brasileiros autoritários, que buscavam forjar um ideário produtivo e progressista de “cultura brasileira” e “identidade nacional” harmônicos.

Estas duas vinculações da TV – o Estado e o mercado – vão balizar as imagens como representações do país deste momento em diante, seja pelos caminhos financeiros, seja pelos da censura.²⁹ Durante três décadas, as diretrizes de dupla vertente andaram juntas, em equilíbrio de forças de intervenção. Porém, na década de 80 este quadro se altera em escala de poder.³⁰

Um debate, promovido pelo jornal *Folha de São Paulo*³¹, do qual participaram diretores, atores e técnicos de TV, girou em torno do fim da censura de Estado e suas conseqüências para o rumo da programação. Aqueles que faziam TV se perguntavam pelo novo parâmetro a ser instituído diante da queda do Estado como pai ditador. O que fazer com a TV, até então atrelada aos ditames governistas, numa sociedade que se vê diante de um processo de redemocratização? Tal vinculação – Estado e TV – fica evidenciada no debate, através desta intervenção de Fausto Castilho:

O nosso amigo Homero Sanches acena com uma possibilidade de pluralismo de uma certa democratização do aparelho técnico montado de televisão. Eu pessoalmente não acredito nisso se nós

²⁹ Sérgio Caparelli (1986, p.38) avalia a ação da censura política na mídia e afirma: “[...], a censura age através da supressão de imagens e palavras na televisão e sua substituição por problemas irrelevantes, como o casamento de um príncipe na Tasmânia ou o futebol. Aliás, esta censura serviu de reforço a uma predominância dos conteúdos de evasão nos Meios de Comunicação, tanto impressos quanto eletrônicos, nos últimos tempos”.

³⁰ Esta questão será abordada no capítulo 3 desta tese.

³¹ Debate coordenado por Gabriel Cohn (1980).

não conseguirmos democratizar o Estado no Brasil. Não há nada inscrito a priori, no dispositivo técnico, que permita este horizonte mais favorável (...). Passamos por uma fase que você considera intermediária, de transição, que é a monopolização do aparelho televisivo. Mas, esta fase de monopolização se fez à custa de sacrifícios, de vítimas, de estoques humanos que foram tratados como bagaço, jogados fora, periodicamente, nesse movimento de concentração (COHN, 1980, p.13).

Crítico de uma televisão que se edificou sobre as mais duras conseqüências para a população, Fausto Castilho não repete o discurso ilusionista do veículo democrático, em suas relações sociais de poder, e fala da dependência. Para ele, a televisão não tem poder que não seja o conferido pela estrutura política da sociedade. E diz, também, que a transição a que se referem é aquela que passa das relações de favor às de mercado. Ou seja, diferente do pensamento ufanista libertário que atribuía à sociedade civil a vitória sobre os regimes patriarcais autoritários, o crítico mostra que na falta da autoridade exercida pela ditadura de Estado, um outro pai está pronto para o exercício da lei – o capital.³²

O que fica claro, neste sentido, é que a dicotomia direita/esquerda que colocava em oposição governo, de um lado, e artistas e críticos, de outro, acabou por nublar uma realidade capitalista de mercado que se fortalecia, sem ataques diretos, consolidando uma cultura industrial da qual a arte, tradicionalmente concebida, não escapa. Se antes dos anos 80 a luta se travava entre a interferência estatal - órgãos de censura - e a idealização das artes como instância autônoma, após a queda do Estado forte, mesmo que sob poder ditatorial, a luta não deixa órfã a cultura brasileira. Redimensionam-se as forças, e o capitalismo industrial, que de antemão preparava sua ascensão, assume o poder e dá as ordens, agora explicitamente. Nas palavras de Eugênio Bucci (2000, p. 21): “[...] a vocação desse modelo de televisão (que a Globo representa), desde que foi formado, é a de perpetuar a ordem autoritária que o gerou.”

³² Afirmação que se assemelha à opinião de Gilberto Vasconcellos (1997), em *O Príncipe da Moeda*, quando diz que os governos militares serviram de preparação para o avanço da doutrina neoliberal internacional (principalmente americana) sobre a economia brasileira.

Não por acaso, mas por um certo “darwinismo” político-econômico, a história da televisão no Brasil foi deixando para trás várias emissoras, que, não podendo competir com o poder do capital, ou abandonaram suas propostas iniciais, ou fecharam suas portas. Como é o caso da TV de Vanguarda (São Paulo), que teve papel preponderante na manutenção de uma programação, se não “revolucionária”, pelo menos mantendo certo distanciamento das imposições governamentais.³³ Havia, também, a TV Excelsior, que se diferenciava por uma programação mais ligada ao cinema e ao teatro. A primeira encerra suas atividades em 1967, e a segunda passa por reformulação de sua “*filosofia de empresa*”, e recebe o incentivo da Colgate-Palmolive da Colômbia para inserir a novela em sua programação. Renato Ortiz et al, (1991, p.60) comenta:

Essas agências desempenharam um papel importante na consolidação da indústria televisiva brasileira, que, se tinha força para se impor como veículo de massa, não possuía ainda capital suficiente para se autonomizar enquanto fonte produtora.

O patrocínio, assim, impõe uma “filosofia” à televisão, sob a forma de programação, interferindo, igualmente, no conteúdo desta programação. É longo o período de circulação em toda a América Latina de novelas de propriedade das empresas Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess, sob a forma de traduções ou adaptações. Essa estrutura de dominação da programação, pelas empresas patrocinadoras, mantém-se até que, a partir da década de 80, as emissoras de TV revêem seus contratos de forma que os patrocinadores não comprem mais os programas, mas os horários para veicularem suas propagandas em formato próprio, ou inseridos no próprio programa como *merchandise*.

³³ Esse canal de TV, durante os anos compreendidos entre 1952 e 1967, dedicou-se à teledramaturgia. Encenou peças estrangeiras e nacionais, clássicas e contemporâneas que, no entanto, ficaram restritas a São Paulo. Sua importância maior talvez resida no fato de ter servido como escola para atores e diretores, que, após seu fechamento (em 1967), passaram a atuar em telenovelas de outras emissoras, não só de São Paulo mas também do Rio de Janeiro.

O percurso da televisão no Brasil não é retilíneo e homogêneo, como pretendem as imagens que ela veicula. Ao contrário, os percalços e redimensionamentos vão surgindo do olhar que procura ver por trás da máquina. Como já afirmei anteriormente, reconstruir o percurso da televisão é, ao mesmo tempo, remontar à história da técnica e à história das políticas econômicas para repensar a história cultural brasileira, pelo menos nos últimos 50 anos. Concordo com Eugênio Bucci (1999, p.13) quando afirma:

A crítica de televisão não lida (apenas) com a estética. Ela não tem por objeto uma arte, mas um fato social como a própria língua (ou como a linguagem). Portanto, deve declarar que, discutindo a cultura, está discutindo a sociedade e seus sujeitos. A crítica de televisão, hoje, é uma crítica do poder.

E é como “fato social” que pretendo centrar o olhar sobre a telenovela, pensando na dimensão política da cultura de massa, vista por Walter Benjamin dentro das possibilidades democráticas oferecidas pelas imagens técnicas midiáticas. Entrelaçadas à vida social, as telenovelas tanto produzem imagens capazes de levar à identificação, por colocarem diante dos olhos cenas que sensorialmente ativam a memória individual e projetam sujeitos multifacetados, como refuncionalizam idéias, percepções, desejos e necessidades na direção da construção de um projeto de sujeito-consumidor.

Dessa forma, diferentemente de refletir sobre a televisão como um bloco indiferenciado naquilo que veicula, e a telenovela por extensão, é preciso individualizar a história da ficção na TV em suas imagens alegóricas do Brasil, embora, sem perder de vista o veículo em suas conexões políticas e econômicas, que a expõem e comercializam.

TELENOVELAS BRASILEIRAS: A FICÇÃO, PÃO NOSSO DE CADA DIA.

Herdeira do folhetim como gênero ficcional do mundo maquínico, as telenovelas incorporam os desenvolvimentos tecnológicos ao mesmo tempo em que mantêm índices melodramáticos amplamente usados, em uma determinada época, e vilipendiados em outras. Repensar dialeticamente a telenovela, em seu processo histórico, é buscar seus inícios culturais mais arcaicos, antecessores de uma forma moderna de cultura de massas.

Da reflexão de Adorno e Horkheimer, de onde se extrai o conceito de indústria cultural, quero perseguir algo apenas apontado por eles: o chamado “declínio da arte na cultura”. Walter Benjamin é quem vai mais além do apontamento do declínio. Para ele, esse declínio é o ônus que a arte burguesa carrega por ter voltado as costas para o que fora produzido pelas classes “baixas”.³⁴

Desse modo, diferente de pensar as telenovelas como sub-arte, não arte, ou imposição técnico-mercadológica da indústria cultural, é possível pensá-las, com Benjamin, como experiências culturais que põem em circulação códigos e repertórios cotidianos de acesso às classes “inferiores”. As telenovelas são manifestações da cultura de massa que se atualizam com os avanços tecnológicos, desde os folhetins impressos do século XIX, e que se beneficiam da mercadologização da cultura para chegar a atingir os espaços mais diversos e para se colocar ao desfrute de todos. Se a prostituta se oferecia a uma pequena multidão, das calçadas, com uma incipiente urbanização, ela passa, como a telenovela, a funcionar privadamente, quando se insere, através das comunicações aperfeiçoadas, em cada lar.

³⁴ Em Adorno e Horkheimer (1985, p.127), a reflexão tem a seguinte forma: “*A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como rumo da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é a causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas*”.

A indústria cultural é freqüentemente acusada de produzir entretenimento, em contraposição à “arte séria”. Isso é verdade quando se pensa a diversão como exercício não intelectual, na medida da não exigência da reflexão cognitiva do telespectador. Por outro lado, o que esta crítica não contempla é a experiência atraente e sedutora proporcionada pelo prazer do riso, por exemplo. Nesse sentido, o entretenimento não é resistência, mas adesão de um sujeito que se entrega à sensação proporcionada pelo que vê. É esse sujeito “distraído” que está apto a resignificar mitos e tradições, fazendo com que estes perdurem coletivamente, no inconsciente, por gerações, justamente por estar, segundo Benjamim, em estado de “sonho”.³⁵ O “distraído” relaxa e põe o corpo sensorial a serviço do prazer, de sua humanidade. Ele é pego no estado de não-lógica que o estranhamento exige para obter seu efeito extra-ordinário.

A partir de Terry Eagleton, que afirma que “*A estética nasceu como um discurso do corpo*”, Susan Buck-Morss (1996, p.13-4) amplia o sentido da experiência estética:

*É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior.*³⁶

É, exatamente, nesta superfície limítrofe que pretendo situar as telenovelas, num intermédio entre uma cultura da diversão, que significaria apenas o resguardo do trabalho – aquilo que manteria os sujeitos aptos para mais um dia de labor – e

³⁵ Essa idéia aparece em Benjamim, dentre tantos fragmentos, em relação aos contos de fadas. Susan Buck-Morss (2002, p.329) afirma: “*Em seu ensaio de 1936, ‘O narrador’, Benjamim descreveu o conto de fadas como uma herança cultural que, longe de participar da ideologia de dominação de classe, mantém viva a promessa de liberação mostrando que a natureza – animais e forças animadas – prefere não se ‘submeter ao mito’, mas, ao contrário, ‘alinhar-se aos seres humanos’ contra o mito*”.

³⁶ Susan Buck-Morss (1996) retira a citação de Terry Eagleton de *The Ideology of the Aesthetic*, apresentando-a em seu ensaio intitulado *Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado*.

uma cultura que contém os índices capazes de fazê-los reconhecer suas experiências históricas, enquanto afastados da luta diária pela sobrevivência.

Será que, se nossos intelectuais esquerdistas, dos anos 60 e 70, ao invés de desprezarem a televisão enquanto não-arte, responsabilizando-a pelo rebaixamento da alta cultura, tivessem, como Benjamin, levado a “*cultura de massa a sério, não meramente como uma fonte da fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte de energia coletiva capaz de superá-la* [a fantasmagoria]”³⁷, a história dos 50 anos de televisão (tão propagados na mídia) teria sido escrita da mesma forma? Mas, sigamos em frente.

Walter Benjamin (1994, p.94), no ensaio *Pequena história da fotografia*, afirma “ [...] que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica [...]”, uma vez que, para ele, o mundo da técnica traz em si imagens “[...] suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos” Ainda em Benjamin: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” .

Dessa forma, a discussão elitista adorniana que amaldiçoa as técnicas em seus entrelaçamentos culturais, acusando-as pela tendência moderna de homogeneização dos sujeitos pelo partilhar dos mesmos desejos enunciados nas imagens industriais – desejos capturados pelo capitalismo e levados em direção ao consumo – exige, como contraponto, uma atitude política que estaria em produzir o objeto “novo”, a partir da fusão, colagem ou *bricolage* dos “velhos” materiais. Aquele objeto, como a fotografia para Benjamin, capaz de acionar a memória individual, ressignifica o sujeito para ele mesmo. Dito de outra forma, a definição de

³⁷ Palavras de Buck-Morss (2002, p.302) ao apresentar a “teoria sociopsicológica” sob a qual se apóia o *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, concebendo a “(...) modernidade como mundo de sonho, e uma concepção de um ‘despertar’ coletivo enquanto sinônimo de uma conscientização revolucionária de classe”.

objeto cultural contemporâneo, que viu a arte na queda de seu valor aurático, precisando redefinir sua atuação política ao participar do espetáculo das mercadorias, estaria na sua capacidade de reconduzir os sujeitos às suas memórias inconscientes, produzindo *flashes* que os lembrariam de sua humanidade esquecida no dia de trabalho. E por que não poderia a telenovela, também como manifestação da cultura, desempenhar esta função política?

Vislumbra-se, pela telenovela, a volta de um fantasma que assombra as elites: o espectro do poder adquirido reaparece depois de sua perda, justamente, na imagem de ascensão de uma sociedade industrial e capitalista onde as classes se mantêm por espaços políticos e culturais distintos. Se, na cultura de massa, as fronteiras entre o “alto” e o “baixo” tendem a se diluir, o “centro” passa a conviver com as “margens” “dividindo” um espaço – virtual –, o que vem exigir mais esforço de distinção na realidade. A telenovela, assim, assume um potencial ameaçador para as elites, ao se legitimar como representante das “classes laboriosas, classes perigosas”. A aliança entre o progresso técnico e o capital, por esse raciocínio, torna-se uma espécie de feitiço que se vira contra o feiticeiro. Acrescento as palavras de Benjamin (1994, p. 99) ao reconhecer os avanços das técnicas dos aparelhos óticos,

[...]; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.

A preocupação com o valor político-social das telenovelas sempre esteve presente nas análises sobre esse produto cultural e aparece, muitas vezes, misturada na discussão do valor da televisão em sentido amplo.³⁸ É preciso lembrar que esta discussão está posta desde os textos de folhetim, no que Vitor Hugo é exemplar ao

³⁸ Embora haja aspectos comuns entre os diversos segmentos das imagens ininterruptas diárias, é preciso considerar especificidades em relação à forma visual da telenovela: criação, investimento, tempo de veiculação, estrutura narrativa, para citar algumas delas.

enunciar o potencial democrático da ficção que saía das máquinas na metáfora da “repartição dos pães”.³⁹ Também são muitos os estudos sobre os folhetins, do século XIX, que discutem a classificação arbitrária dos mesmos como “baixa cultura”, levando em consideração as questões da autoria, sendo que os mesmos autores canonizados como escritores das “grandes obras” tiveram seus “romances” publicados em fatias – Alexandre Dumas, Vitor Hugo, e entre os brasileiros José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antônio de Almeida, etc.⁴⁰

As transmissões de televisão, na década de 50, não contavam com telenovelas em sua programação. As primeiras aproximações foram chamadas de tele-teatro, ou teatro ao vivo. A ficção em fatias recebe a denominação de telenovela a partir das adaptações dos sucessos das radionovelas ao novo veículo. E as chamadas de audiência (que, neste momento, eram feitas através dos jornais, revistas, as próprias rádios e pela apresentação das grades diárias de programação que ficavam fixas na tela por longos espaços de tempo) se utilizavam, exatamente, desta familiaridade dos brasileiros com as novelas radiofônicas diárias.⁴¹ Assim,

³⁹ Conforme comentário feito na nota 14, deste capítulo.

⁴⁰ O trabalho de maior densidade historiográfica sobre os folhetins, em suas origens européias, é o da Prof^a Marlise Meyer (1996, p.61), *Folhetim. Uma história..* Nele, a autora apresenta a história do folhetim dividida em três fases. A primeira inaugurada por Alexandre Dumas e Eugène Sue, que produziram suas narrativas “(...) em duas vertentes principais: a do folhetim histórico e a do folhetim realista”. A segunda fase, que vai de 1851 a 1871, é marcada por Rocambole e suas aventuras, da autoria de Ponson Du Terrail. A terceira relaciona-se ao que a autora chama “romance da vítima”, onde há uma aproximação entre o sentimentalismo e o realismo social. Essa fase compreende o período de 1871 a 1914 e é representada pelos folhetins escritos por Xavier de Montépin. Dentre as três etapas fixadas por Meyer, a que tem mais impacto no Brasil é a terceira. O dito “romance da vítima” causou no Brasil uma imensa abertura dos meios de comunicação de massa – foi esse o folhetim que a indústria cultural brasileira mais largamente editou. Alguns dos folhetins brasileiros citados por Meyer são *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, *O Guarani* de José de Alencar, *O Ateneu* de Raul Pompéia, todos ocupando espaço dos rodapés dos jornais brasileiros do século XIX.

⁴¹ Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), ao resgatarem a história da telenovela, registraram depoimentos a esse respeito de pessoas que participaram desse início como autores, diretores ou atores, entre eles Aracy Cardoso, Walter Avancini e Sérgio Brito.

prometiam um avanço tecnológico e, simultaneamente, garantiam um tanto de hábito já estabelecido com os folhetins pelo rádio, estratégia eficaz na ampliação do público midiático: garantindo conservadores e angariando a audiência sedenta pela novidade.

As primeiras telenovelas, ainda anteriores à horizontalização⁴² da programação, foram marcadas pela dependência com as produções de outros países latino-americanos, onde as empresas patrocinadoras – Colgate-Palmolive, Gessy-Lever e Kolynos-Van Ess – impunham textos e profissionais em contrapartida aos investimentos oferecidos.⁴³ Exemplo disso foi o grande sucesso da novela *Direito de Nascer*, exibida em 1964/5, de autoria do cubano Félix Caignet, a qual já fora bem sucedida na sua versão para o rádio, na década de 50. No entanto, em sua adaptação para a tela, ela representa um marco na história da telenovela brasileira. Ismael Fernandes (1997, p.50) lembra:

A primeira versão desta novela na TV Tupi estreou em 7 de dezembro de 1964, às 21h30. Começava então um capítulo especial no sucesso das telenovelas. Seu encerramento, a 13 de agosto de 1965, teve uma festa no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, e no dia seguinte a façanha seria repetida com maior repercussão no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. O estádio superlotado dava mostra do poder das novelas sobre as massas.

É com *Direito de Nascer* que as telenovelas brasileiras se colocam como referências culturais, também, na produção da moda. Aquilo que antes era copiado

⁴² O termo passou a ser empregado para designar a definição e sistematização dos horários da programação, uma vez que anteriormente à invenção do videoteipe a programação era exibição ao vivo, e mesmo as telenovelas colocavam no ar, em tempo real, os capítulos que eram encenados. Com o uso do videoteipe, foi possível gravar vários capítulos das telenovelas e, com isso, elas passaram a ser veiculadas diariamente. Renato Ortiz et al.(1991, p.61) observa que a horizontalização da programação teve como efeito a “*organização*”, pela repetição, do cotidiano das famílias, reguladas pela programação: “*antes do jornal, depois da novela*”.

⁴³ A rede que trama a consolidação da indústria cultural brasileira conta com o fio das “fábricas de sabão”; uma vez que as emissoras nacionais não dispunham do capital necessário para sua manutenção, as agências eram proprietárias da programação. Dessa forma, junto com os investimentos multinacionais, vinham as influências estrangeiras, algumas já aclimatadas à América Latina e outras diretamente dos Estados Unidos.

da indústria cinematográfica hollywoodiana passa a ter, neste momento, seu referente na programação de televisão feita no Brasil. Foi a época dos vestidos copiados dos modelos exibidos por Guy Loup (atriz cubana que desempenhou o papel da personagem principal), da profusão de tecidos com a estampa “mamãe dolores” (Dolores sendo o nome da personagem, quando o da atriz era Isaura Bruno)⁴⁴, e de toda uma geração de crianças que receberam o nome dos personagens centrais (*Isabel Cristina* e *Albertinho Limonta*).

Por isso, parece correto apontar, como o fez Ismael Fernandes, essa telenovela como ponto chave para a história política das telenovelas, uma vez que não só dá consistência à expressão “massa” – característica da produção industrial da cultura – mas também, ao cair no ‘gosto’ dos brasileiros, dispara o processo de nacionalização da cultura industrial televisiva. Assim, o bom êxito de *Direito de Nascer* sinaliza positivamente para as funções institucionais atribuídas à televisão brasileira: para os empresários/mercado representaria o instrumento de ampliação da camada de consumidores, e, para os governantes, figuraria como meio difusor dos ideais de nacionalidade como bandeira totalitária dos governos militares daquela época. A telenovela passa a ser vista, por aqueles que dela auferiam lucros, como uma aliada promissora das políticas governamentais e econômicas na mercadologização da cultura.

Quanto à nacionalização da cultura de massa, essa é uma dialética que aparece entre o uso alegórico do próprio nome da telenovela e seu papel, apontado pela crítica, de divisor de águas entre a dependência de uma produção estrangeira e um produto legitimado como brasileiro pela audiência em “massa”.

⁴⁴ A atriz Isaura Bruno interpretou a personagem *Mamãe Dolores* – a empregada negra que cria o filho bastardo renegado pela família abastada. Os tecidos da moda são sempre de fundo escuro, com pequeninas flores coloridas, de extrema discrição e simplicidade, embora tenham ditado um estilo massificado de vestir.

Alegoricamente, a telenovela pediria o ‘direito de nascer’ como produto híbrido; ela que herda da bastardia a organicidade do sangue latino-americano, equivalente ao do protagonista *Albertinho Limonta* (protagonista). Renegado pela família-materna (correspondente a elite econômica e cultural brasileira) por sua origem mestiça, de mistura paterna negra e pobre, a telenovela, sua expressão representativa, precisa vencer os obstáculos sociais às suas próprias custas, apoiando-se, no entanto, na herança do folhetim, como objeto cultural moderno.

Diferente da mãe - produção norte-americana, geradora da forma telenovela nos moldes televisivos em vigor na década de 60 - representante ‘legal’ das elites, como centros de poder, a telenovela brasileira já traria com seu título a necessidade de um direito de nascer, de ser reconhecida em sua origem de hibridismo cultural. Ao mesmo tempo, assombraria a audiência com o fantasma da origem da tradição burguesa em suas pretensões de distinção, perdida nas próprias malhas da produção maquínica para as massas. O sucesso de *Direito de Nascer* estamparia o vigor da cultura de massa, marcando a irreversibilidade cultural ao momento mítico de uma produção diferenciada para as classes sociais brasileiras.

Neste sentido, é que valem as alegorias das telenovelas, pois, como afirma o psicanalista Contardo Calligaris (1989, p. 23)⁴⁵, em *Hello Brasil!*:

[...] o essencial não é inventar consertos (a neurose é a ciência dos consertos e das ocultações subseqüentes que não dão certo). O essencial é indicar um real contraditório que não tem conserto, para fazer com isso, com o inevitável, algo interessante.

Ainda em *Direito de Nascer*, é importante pensar que o pai de *Albertinho Limonta* é negro. É o pai negro que possui o corpo branco da mãe – da cultura matriz-geradora da forma. É o Outro da forma hegemônica que se impõe, indicando

⁴⁵ Em *Hello Brasil*, Contardo Calligaris faz das estruturas psicanalíticas de análise das funções paterna e materna, uma possibilidade teórica de leitura das relações sociais e culturais brasileiras contemporâneas. Seus referenciais históricos são tanto a colonização quanto as imigrações européias.

a presença importante “[...] *do fantasma do corpo escravo no discurso brasileiro [que] não pode ser um simples efeito do passado escravista*” (CALLIGARIS, 1989, p.33).

Se estamos, então, no momento (1964-1965) em que a televisão se apresenta como representante “oficial” da cultura de massa brasileira, nada mais “justo” que a mescla identitária aparecer na mescla cultural, numa equivalência dos hibridismos tanto de raça quanto de classes sociais.⁴⁶

Nos últimos anos da década de 60, são gestadas as idéias e estabelecidas as bases para a teledifusão dos planos de progresso capitalista de dependência das exportações técnicas norte-americanas, que iriam desembocar, na década seguinte, numa profunda crise política e cultural no contexto brasileiro. Entram em embate as forças políticas de intelectuais e governo, mais especialmente: uma produção intelectualizada vetada à exposição pela ditadura militar, e outra, popular, em vias de se tornar “genuinamente nacional” e, portanto, institucionalizada pelos planos de governo. Ambas se encontram, portanto, num momento de confronto com o ‘inimigo’ visível – o governo militar – e, com aquele não tão declaradamente adverso – os processos avançados de industrialização das manifestações artísticas e

46 Para Nestor Canclini (1997, p.19), o termo hibridação é a chave analítica que melhor se apresenta para a investigação dos processos culturais modernos na América Latina, pois “*abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’- e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais*”. Assim, para ele, pensar a hibridação exige um “*olhar interdisciplinar*” que vai além das análises culturais. Nestor Canclini afirma: “*A explicação de por que coexistem culturas étnicas e novas tecnologias, formas de produção artesanais e industriais, pode iluminar processos políticos; por exemplo: as razões pelas quais tanto as camadas populares quanto as elites combinam a democracia moderna com relações arcaicas de poder. Encontramos no estudo da heterogeneidade cultural uma das vias para explicar os poderes oblíquos que misturam instituições liberais e hábitos autoritários, movimentos sociais democráticos e regimes paternalistas, e as transações de uns com outros.*” É importante salientar que a utilização do termo hibridação, conforme a concepção de Canclini, não se trata de uma estratégia acadêmica, mas sim da necessidade de marcar a impossibilidade de bipolarizar as discussões dentro das questões culturais e políticas – erudito/popular, por exemplo. O híbrido denota a complexidade das transformações culturais, apontando para uma posição menos assertiva, do que o maniqueísmo das dicotomias, tais como alto e baixo.

culturais, que eram metas já atingidas pelos países centrais. O projeto progressista maior da modernidade, de um modo geral, se constituiu, por vezes, em alternativa para a crise posta; ou seja, é a indústria, e suas tecnologias, que melhor “abrigam” as manifestações culturais no período de repressão militar.

Essas mesmas décadas de 60 e 70, no Brasil, representam um tempo em que os modos de produção industriais em aceleração precisam das mudanças de hábitos entre os consumidores, a fim de darem conta da demanda de novos bens de consumo colocados no mercado. Os centros urbanos consolidam-se como tais, enquanto outros se expandem. Dessa forma, os referenciais de progresso e ascensão social são os padrões urbanos que se impõem como sonho capitalista à classe média alta – consumidores reais – representativos da ideologia modernizadora de um país ‘rural’.

Maria Rita Kehl, em sua leitura do Brasil pela TV, mostra o efeito imediato da desterritorialização do homem moderno (referindo-se tanto àqueles provenientes do meio rural, quanto aos já residentes nas cidades), quando em meio urbano se vê incapaz de se enraizar num contexto em acelerada e constante transformação.

Os homens [...] - atingidos pelo crescimento acelerado e as mudanças abruptas no seu meio ambiente - perdem o sentimento de permanência e o de pertinência, e se encontram envolvidos por uma profunda solidão. A solidão do homem moderno num país modernizado às pressas e pela metade. Ele não tem mais segurança de seu lugar no mundo, não sabe mais a que pertence nem como pertencer a este meio físico e social tão mutante em que nada permanece, em que os signos que lhe permitiriam reconhecimento de sua história são destruídos diariamente. Sua visão de mundo e sua moral tradicional se tornam obsoletos diante da avalanche de informações e solicitações que recebe, diretamente nas ruas da cidade ou através dos meios de comunicação (SIMÕES, 1986, p.287).

Foram emitidos os choques modernos que podem fazer da tela da televisão, muitas vezes ao contrário do cinema, o refúgio obrigatório à sensação de imobilidade emitida por esses mesmos choques cotidianos. Gradativamente, o espaço individual da casa passa a ser preferido como isolamento da turbulência

comunitária/social; e essa gradação corresponde, proporcionalmente, à aceleração dos processos de urbanização e industrialização da sociedade brasileira, o que pode ser pensado como o reforço ao mito kantiano do homem autógeno. A entrada do aparelho de televisão dentro de casa tem, nesse sentido, uma perspectiva de ‘participação’ nesse projeto de homem moderno recolhido à sua casa: se do lado de fora se encontra paralisado, em estado de choque, do lado de dentro, é capaz de ‘viver’ a vida lá de fora de maneira “privilegiada” e menos ameaçadora.⁴⁷ Assim, a tela não só pode simular a integração entre o dentro e o fora - eliminando causas e efeitos dessa dobra -, como pode anestesiar/proteger os sujeitos de sua própria impotência político-social para intervir no lado de fora. As imagens fantasmagóricas que, se não fornecem o gozo, permitem o prazer midiático cotidiano que os anestesia da dor causada pela alienação de uma sociedade capitalista e fragmentária, começam a tomar conta dos sentidos orgânicos perceptivos desse telespectador e a transformá-los.

Por esse olhar dialético, como proposição de análise das telenovelas, o desejo – de amor e sexo, por exemplo – em constante chamamento nas telenovelas, sem constituir em “pura alienação”, pode contrariar a lógica desejante de consumo mercadológico. Nesse sentido, ao invés de pensar “a forma desejante” como “controle”, o desejo na telenovela pode ganhar o sentido do descontrole na ordem moderna, racionalista e fabril. Desejo da ordem do sensorial que seria capaz de acionar a organicidade do telespectador, em oposição à inorganicidade da máquina, com a qual convive na dura jornada de trabalho. Por outro lado, é preciso atentar

47 Arlindo Machado (1988, p.15-6), ao escrever *A arte do vídeo*, faz importante observação nesse sentido. Ele diz: “Ao contrário da velha tecnologia do período da Revolução Industrial, dedicada mais à produção de bens públicos, tais como as estradas de ferro, a iluminação urbana e o cinema, a tecnologia surgida no começo deste século voltou-se particularmente aos bens de consumo industrial ou doméstico. Os seus produtos pressupõem formas de vida centradas na casa e na família, formas de vida privadas, correspondentes à situação de largos setores da classe média e da pequena burguesia da época. O rádio e a televisão são produtos típicos dessa conjuntura e jogam, portanto, com um conceito de cultura de massa diferente daquele do século anterior, pois pressupõem os indivíduos isolados em sua privacidade”.

para o desejo de consumo, formatado principalmente pelas mídias, que muitas vezes vendem sexo e afeto como sabonete.

É certo que na expressão melodramática está a presença dos contrários, que tanto pode apaziguar pela naturalização de uma ficção que se apresenta mágica quanto pode, pela própria potência ficcional, excitar desejos soterrados pela força exploradora do cotidiano. Esta é a dialética contida na expressão melodramática da produção cultural de massas capaz de reconstruir um “*processo histórico que vai de uma simples industrialização periférica, tutelada pelo Estado, a um regime capitalista vídeo-financeiro*”. (ANTELO, 199-?, p.12).

CAPÍTULO 2

IMAGEM COMO FANTASMAGORIA

*A vida cotidiana concreta, direta, rude, pesa sobre a
tela das aparências e de vez em quando a rompe.*

George Balandier

O uso da expressão ‘fantasmagoria’ vem do século XIX, ao referir-se à técnica produtora de imagens pelas lanternas mágicas.¹ Em seu uso posterior feito por Marx, fantasmagoria serve para designar o “mundo das mercadorias”. Em ambos, a expressão liga-se ao sentido ótico privilegiado dentre as formas de percepção, na modernidade.² Dessa maneira, a fantasmagoria tanto pode ser pensada como a ilusão de ver a coisa pela imagem dela, quanto, em sua última forma de reificação, como a imagem da coisa sobre a qual todos podem ter a ilusão da posse.

¹ Aparelho precursor das atuais máquinas de projeção de filmes, a lanterna mágica consistia, inicialmente, em uma lente de vidro onde eram desenhadas as imagens a serem projetadas, utilizando a luz de uma vela e fazendo incidir estas imagens sobre um pano branco. Em seus primeiros usos, a lanterna mágica serviu para projetar imagens para os estudos médicos, retratando partes do corpo humano nas aulas de Medicina. Mas, logo em seguida, a máquina também passou a ser utilizada para o entretenimento, através da exposição de desenhos cômicos, ou de cenas que, representadas quadro a quadro, narravam histórias. Já no século XIX, as lanternas mágicas tornaram-se mais elaboradas e a luz das velas foi substituída pela de gás, proporcionando uma imagem mais nítida e brilhante dos desenhos. Também foram acrescentadas mais lentes ao aparelho de forma que, na projeção, as imagens pudessem aparecer e desaparecer mais gradualmente. Ver referência completa em: Primeira, 1975.

² Susan Buck-Morss (1996, p.27) localiza a origem do termo ‘fantasmagoria’ na Inglaterra, em 1802, “*como nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas*”. Afirma, ainda, que foi o uso do termo por Marx que o tornou célebre, “*utilizando-o para*

A idéia de fantasmagoria marca a ausência do objeto (perdido nas malhas da história política das sociedades) que ela acaba por representar. Ou seja, o que a imagem fantasmagórica apresenta é o símbolo, fetichizado, de um referente ausente, irrecuperável, pois anterior à complexidade das simbolizações.³

Do ponto de vista psicanalítico-freudiano, o objeto fetichizado, em breve explicação (correndo o risco de um certo reducionismo), é a solução encontrada pelo sujeito para, sem renunciar ao objeto primário desejado, reconhecer a impossibilidade de sua posse. Deslocado o desejo, a fantasmagoria do objeto garante, mesmo na ausência dele, a presença do objeto “original”, num processo de reinvestimento libidinal.⁴ O fetiche seria, por assim dizer, o encontro que atualiza, permanentemente, uma lembrança infantil recalcada.

descrever o mundo das mercadorias que, na sua mera presença visível, escondem cada traço do trabalho que as produziu” (BUCK-MORSS, 1996, p.30).

³ Imprescindível anotar, aqui, as afirmações de Pierre Bourdieu em sua complexa e ampla contribuição à sociologia dos sistemas simbólicos. Em *A economia da trocas simbólicas*, Bourdieu (1992, p.102-3) diz: “*O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do jornalismo, área de atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar na política ou nas profissões liberais), é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural*”.

⁴ Sigmund Freud expôs suas concepções de fetiche em vários de seus trabalhos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910), e, mais especificamente, no texto intitulado *Fetichismo*, em 1927. Neste último, Freud (1974, v. XXI, p. 180-1) diz que, no fetiche, “[...] a percepção [do objeto] continuou e que uma ação muito enérgica foi empreendida para manter a rejeição”. Freud está, neste texto, marcando a relação do fetiche com a castração masculina, ou seja, o deslocamento para o objeto se dá, para ele, porque o “[...] menino se recusou a tomar conhecimento do fato de ter percebido que a mulher não tem pênis [...] Não é verdade que estamos considerando, pelo contrário, vemos que, depois que a criança fez sua observação da mulher, tenha conservado inalterada sua crença de que as mulheres possuem um falo. Reteve essa crença, mas também a abandonou. No conflito entre o peso da percepção desagradável e a força de seu contradesejo, chegou-se a um compromisso, tal como só é possível sob o domínio das leis inconscientes do pensamento – os processos primários”.

Cruzam-se, pois, três tópicos sobre a fantasmagoria: o enunciado por Marx (1975), como a representação do mundo das mercadorias – a presença visível do objeto que esconde as relações de trabalho que produzem as mercadorias; o proposto por Freud (1974, v.XXI), a eleição simbólica do substituto, externo, para o objeto, primariamente desejado e irrecuperável pelo ingresso na cultura; e, o terceiro dado pela técnica, na ilusão causada pelo efeito da lanterna mágica, já como objeto que, em si mesmo encerra o procedimento da fantasmagoria, fetichizando, neste caso, a imagem – instância mais atual do procedimento que inaugura a virtualidade dos objetos fetichizados, na modernidade capitalista.

Nas sociedades do espetáculo, deste final de século, a forma simulacral das imagens toma o lugar das coisas e o da ação dos homens sobre o mundo, fazendo-se nova forma de experiência.⁵ Assim, a posição de consumidor dos espetáculos das fantasmagorias tanto diz respeito à ilusão da posse dos objetos pelo acesso à simulação deles, quanto se relaciona ao ato de deixar-se devorar como mercadoria – já que se objetifica - numa visão espelhada da imagem de si mesmo.⁶

Sobre a base moderna centrada no olhar apoiam-se, então, as máquinas para a produção das imagens, o que Susan Buck-Morss (1996) chama de

⁵ A esse respeito, Guy Debord (1997, p.24) afirma: “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo”.

⁶ Silviano Santiago (1991, p.146-7) faz uma distinção entre espetáculo e simulacro. Ao primeiro chama de “manifestação legítima da cultura”, e o segundo define como “entretenimento da indústria cultural”. Apesar de o crítico afirmar a validade da distinção “pois ajuda a melhor compreender o universo simbólico e cultural de hoje”, assinala a estratégia política da classificação uma vez que “Ela visa privilegiar o reino da experiência viva, *in corpore*, e desclassificar a experiência pela imagem, *in absentia*. Visa também classificar o espetáculo como forma autêntica da cultura e desclassificar o simulacro como arremedo bastardo produzido pela indústria cultural”.

“tecnoestéticas”.⁷ As fantasmagorias modernas, como imagens produzidas a partir do modelo burguês de sociedade, embalam a crença nas técnicas como redentoras da humanidade, trazendo embutidas tanto o modelo dos poderosos, quanto as relações históricas que as constituem.

A fantasmagoria produzida pelos objetos óticos, desde as lanternas mágicas, tecnicamente distancia os objetos, e esses considerados mercadorias equivaleria dizer que aquilo que a fantasmagoria deixa esquecido são as relações de poder. Quando referência à junção das tecnologias óticas com a produção das mercadorias, a fantasmagoria das imagens fetichiza o consumo, pela ilusão da ‘coisa’ mostrada. Silvano Santiago (1991, p.146), referindo-se ao texto “*Pós-modernidade e sociedade de consumo*”, de Fredric Jameson, diz que na pós-modernidade “[...] em lugar de se privilegiar o referente, como acontece nas teorias clássicas e modernistas do realismo, afirma-se a onipresença da imagem, isto é, da cadeia significativa”

Para Adorno⁸, a partir da teoria marxista, o trabalhador, mesmo confrontado com o resultado de seu próprio trabalho, já não identifica, na fantasmagoria, seu

⁷ Uma pesquisa sobre a história do cinema, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (Primeira, 1975), dá conta dos primeiros aparelhos, exemplares das ‘tecnoestéticas’, chegados ao Brasil, mais especificamente a São Paulo, ainda no século XIX, com destaque para as lanternas mágicas. A pesquisa traz nota correspondendo a um registro jornalístico de autoria de Nuto Santana, de 1897, que passo a citar: “*Benjamin Schalck, de regresso de uma viagem, havia trazido uma lanterna mágica, com cerca de 250 discos, entre os quais, no gênero humorístico, vários de movimento, como por exemplo, o de Bigodinho dorminhoco Engulidor de Comundongos:[sic]*

Para essa lanterna Schalck tinha de fabricar um gás especial. Só era exibida em família. Era enlevo de todos os vizinhos e de outras pessoas de suas relações.

Mais tarde Schalck vendeu o aparelho ao prestidigitador ilhéu Curvelo de Ávilla, um artista de real mérito”. Segue o texto do jornal pesquisado: “Nota-se que além do aburguesamento do aparelho, ele foi mais tarde vendido a um artista de variedades, um prestidigitador, que logicamente iria usá-lo profissionalmente no espetáculo” (p.1).

⁸ A referência de Theodor Adorno à fantasmagoria tanto pode ser encontrada em *Dialética do Esclarecimento* (1995) de sua autoria em conjunto com Max Horkheimer, quanto em Fredric Jameson (1997), como também em Susan Buck-Morss (1996).

labor, mantendo-se, pois, preso à impotência do “sonhador”. Assim, para ele, as ilusões fantasmagóricas fornecidas pelas produções massificadas servem para esconder as humanidades perdidas nas engrenagens das máquinas.

Ao contrário, as fantasmagorias atualizadas na expressão “tecnoestéticas” ao invés de fecharem a discussão na hegemonia técnico-econômica adorniana, abrem-se para a explicação de produções culturais mediadas pela técnica, onde o conceito marxista de fantasmagoria inicial se mantém profícuo, na medida da latência do objeto presentificado na reificação.

No efeito espetacularizante da videocultura, que proporciona uma outra forma de experiência pela fantasmagoria, é preciso salientar dois pontos. Primeiro, a concepção de que esta experiência não é única, não se constitui na totalidade das situações vividas, ou seja, não há um puro virtual. Segundo, há um “real” não completamente apreendido pela ‘perfeição’ tecnológica, a videocultura não é como um midas, que torna espetáculo-mercadoria tudo aquilo em que encosta. Assim, pretendo afirmar uma crença nos resíduos que resistem ao totalitarismo da tela, embora componham com as mídias as relações sociais e históricas atuais.

São resíduos de sonhos, de desejos, de identificações culturais que marcam escolhas singulares. Enfim, o que quero afirmar é a presença de um inconsciente político diante das telas, mesmo não deixando de considerar as limitações impostas pelo desejo-mercadoria, que são ao mesmo tempo codificadas e estandardizadas. Por inconsciente político, a partir de Fredric Jameson (1992), entendo uma dimensão subjetiva, que se compõe de camadas históricas, portanto, de formulações coletivas; tais formulações se apresentam como força latente nas interpretações da vida cotidiana. Uma dimensão em dialética constante entre a “fantasia-experiência-individual” e as simbolizações sociais.

Em concepção oposta, Jean Baudrillard (1997, p.147), em seus constantes estudos dedicados à “*era do virtual e da imagem*”, afirma:

As máquinas só produzem máquinas. Isso é cada vez mais verdadeiro na medida do aperfeiçoamento das tecnologias virtuais. Num certo nível maquinal, de imersão na maquinaria virtual, não há mais distinção homem/máquina: a máquina situa-se nos dois lados da interface. Talvez não sejamos mais do que espaços pertencentes a ela – o homem transformado em realidade virtual da máquina, seu operador especular, o que corresponde à essência da tela.

A crítica desencantada de Baudrillard fala do homem e da imagem de homem projetada pela máquina como realidades inextricáveis, uma totalidade tecnológica. Mas, se as reflexões desse crítico dão conta da apreensão do corpo e de seus processos perceptivos pela realidade virtual, é preciso perguntar pela dimensão subjetiva do homem; em outras palavras, a crença no inconsciente político teima em deixá-lo escapar das forças tecnológicas e fissurar a “*tela total*”.⁹

A tensão está, justamente, entre aquilo que resiste ao molde externo e a posição, cada vez mais forte, de dependência dos sujeitos aos objetos modelares nos quais ele se projeta. No caso específico desta discussão, trata-se da experiência sensorial (aquela não retornável pelos processos cognitivos)¹⁰ e a dependência em relação à imagem/fantasmagoria da vida que a tela é capaz de mostrar. Aqui, me parece que a tarefa da crítica poderia ser a de apontar, pelas leituras alegóricas, as mediações entre as vivências atravessadas pelos processos modernos (econômicos e tecnológicos) e as extrações do reservatório do inconsciente, como impressões com significações que estão à deriva, num

⁹ Uso a expressão de Jean Baudrillard – “*tela total*” –, marcando minha discordância com a idéia de total apreensão do “real”, pela virtualidade, conforme enunciado por esse crítico.

¹⁰ Sérgio Paulo Rouanet (1981, p.48), ao apontar a diferenciação estabelecida por Walter Benjamin entre experiência e vivência, a partir de Marcel Proust, escreve: “*As informações transmitidas pela memória voluntária não dizem nada sobre o tempo perdido, e são do domínio da mera vivência. A memória involuntária é a única que permite retrouver le temps, porque é a única que mergulha suas raízes na experiência. É graças a ela que Proust consegue ‘fazer aflorar o material que se escoou (Verflossences), saturado com todas as reminiscências que se infiltram em seus poros durante a permanência no inconsciente’*”.

acúmulo cultural e histórico. São importantes deslocamentos que “*baseados na noção de Lacan do Real como aquilo que ‘resiste à simbolização de forma absoluta’*” (JAMESON, 1992, p. 31) e nas fantasmagorias recuperam a memória cognitiva, e são capazes de instaurar a angústia que defronta o sujeito com os descompassos políticos entre essas duas instâncias.¹¹

Em Fredric Jameson (1992, p. 31), a discussão acima aparece para afirmar o conceito do autor de inconsciente político. Em poucas palavras, poder-se-ia dizer que as “*narrativas mestras alegóricas*” são aquelas que repetem o pensamento e as fantasias coletivas. Em suas palavras:

[...], se o leitor moderno fica entediado ou escandalizado pelas raízes que estes textos [Milton, Swift, Spencer e Hawthorne] lançam nas circunstâncias contingentes de sua própria época histórica, isto constitui, sem dúvida, testemunho da resistência desse leitor com relação ao seu próprio inconsciente político e à sua negação da leitura e da escritura do texto da História em si próprio.

O inconsciente político, então, seria a inscrição simbólica da dimensão política da História. Essa inscrição participa da dinâmica inconsciente do sujeito, aparecendo reiteradas vezes nos objetos culturais de diferentes momentos históricos. De acordo com a idéia de Jameson, o inconsciente não reconhece, tampouco, as lógicas morais que estabelecem ordem aos fatos e às coisas, fazendo-se arquivo de memória com (des)organização própria, individual. O que permite, assim, a cada sujeito ser autor de sua própria aproximação (ou associação, em Psicanálise) do material arquivado.

¹¹ Também, nesse aspecto, há a antítese de Baudrillard (1997, p.80), quando diz: “*Atrás de cada imagem, alguma coisa desapareceu (a força de signo da imagem vem menos do que ela representa e mais da prestidigitação que lhe é própria). O mesmo vale para o ilusionismo da informação e da memória – por trás de cada informação e de cada acontecimento algo desapareceu; sob a cobertura da informação, um acontecimento desapareceu; sob a cobertura da informação, um a um os acontecimentos nos são retirados*”.

Daí a importância, para Benjamin, dos objetos esquecidos da história; eles, muito mais do que os expostos, guardam as “imagens dialéticas” que, como afirma Willi Bole (1994, p.418): “[...] não são categorias objetivas, mas se localizam em sujeitos históricos” .

É tarefa do crítico, portanto, como sujeito do inconsciente político, a de um “[...]desmistificador. Não um fabricante de sonhos, e sim um intérprete dos sonhos coletivos. Não é um propagador de fantasmagorias, mas um ‘técnico do despertar’ de tais fantasmagorias”, como afirma Willi Bole (1994, p.429), lendo Walter Benjamin.

A CULTURA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 70.

O Brasil da década de 70 pode ser dividido em duas metades, ambas sob ditadura militar. A primeira metade se caracteriza pela pressa em atingir o desenvolvimento econômico e tecnológico necessários à concorrência com as multinacionais, e, dentro deste acirramento industrial capitalista, tornar o nacional apto à competitividade nos mercados internacionais. Sob a presidência do General Emílio Garrastazu Médici, o clima era de país de grande potência e um dos *slogans* era “uma década em um ano”, o que deixava a Brasília de Juscelino Kubitschek (50 anos em 5) definitivamente para trás. Foi o momento do “milagre econômico”, quando a potência e o vigor do país eram medidos pela equação: maior número de indústrias num menor espaço de tempo, ratificando a equação capitalista “tempo é dinheiro”.

Estando a pujança industrial condicionada, proporcionalmente, à expansão do mercado, essa primeira metade da década foi o momento de maior consumo entre as classes médias, que podiam ter acesso efetivo à modernização econômica do país através da proliferação de supermercados e *shopping centers*, principalmente nos grandes centros urbanos brasileiros.

São momentos decisivos, de frenesi econômico e de apelo tecnológico, que incorporam inovações definitivas à sociedade. Tópicos de modernização urbana que se refletem, significativamente, no comportamento dos brasileiros. Sérgio Paulo Rouanet (1981), aproximando Walter Benjamin e Sigmund Freud em suas análises sobre a modernidade, observa os efeitos de choque e alienação provocados pela modernização econômica e tecnológica das sociedades urbanas. Rouanet (1981, p. 46) escreve:

Na esfera da vida cotidiana, o choque se impôs como a realidade onipresente. O indivíduo está diariamente exposto aos choques da multidão, na qual tem que abrir seu caminho, com gestos convulsivos, como um esgrimista, distribuindo estocadas, como choques, sem os quais a cidade não seria transitável. A sobrevivência, na cidade, exige uma atenção superaguçada, a fim de afastar as ameaças múltiplas a que está sujeito o passante.

Os privilégios de classe, no entanto, passam a demonstrar seus efeitos negativos de distinção na segunda metade da década de 70, quando o Brasil se depara com um dos seus momentos mais agudos de concentração de renda pelas elites tecnocráticas. A corrida ao consumo e à acumulação de bens provoca uma distensão entre as classes sócio-econômicas de difícil mascaramento. Esse é o momento agudo de participação dos *mass media* no contexto brasileiro. Se os meios de comunicação de massa foram necessários na implementação da política do “milagre”, nesse momento eles precisam ser única voz a entoar os *slogans* patrióticos e governistas: “Pra frente Brasil”, “Brasil, eu te amo”, “Brasil, país do futuro”, etc., com clara intenção homogeneizadora de classes, numa ideologia consumista.

Flora Süssekind (1985, p. 13), em *Literatura e Vida Nacional*, faz importante apontamento sobre o uso ideológico da televisão, durante os governos militares. A televisão, para a crítica, representou a cisão na produção cultural de forma a impedir a circulação, e conseqüentemente os vínculos políticos, entre a produção artística “engajada” - na época, denominada arte de protesto - e as camadas populares da sociedade. Sobre isso afirma:

A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – super-desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (...) Trata-se, isto sim, de limitar o seu campo de ação a ‘uma área restrita’. Enquanto isso, contra-ataque extremamente eficiente do expansionismo cultural do governo. Para as ‘massas’, um outro interlocutor: a televisão.¹²

A falta de políticas sociais e culturais que acompanhassem o desenvolvimento econômico resultou num fluxo migratório campo-cidade e conseqüente favelização dos centros urbanos. Apesar da tão propalada “religiosidade” brasileira, o povo duvida do “milagre”, bem mais que as elites, que começam a acreditar na própria fantasia criada, como, por exemplo, em Brasília, apelidada de “ilha da fantasia”.

É com poder de polícia que os governos militares impõem severa censura às informações veiculadas pelas diversas formas de imprensa e é, também, com grande rigor que vetam uma produção cultural por mais de dez anos. Aquelas que eram “questões” políticas passam a ser tratadas como “questões de polícia”.

Atacado pela paraplegia da política econômica, o governo faz da censura instrumento primordial de sobrevivência durante o militarismo brasileiro. Muito embora temendo o rompimento do dique que represava a criação cultural, que continuava, apesar de clandestina, o governo lança em 1975 sua Política

¹² No período da ditadura, Flora Süssekind (1985) vê três momentos de ingerência política na esfera cultural. O primeiro, de 64 a 68, quando havia livre produção cultural desde que restrita a cada classe social. A proibição estava na divulgação da produção feita pelas elites intelectuais às classes populares. O segundo, da censura propriamente dita, onde toda a produção era examinada e crivada por censores espalhados pelos diversos setores: jornais, teatros, editores, etc. E o terceiro momento do controle estatal sobre a produção, quando o Estado cria mecanismos de incentivo cultural a partir do seu próprio gerenciamento. É o período onde figuras significativas nas diversas áreas da cultura são chamadas a “colaborar” para aumento “quantitativo” da produção artística-cultural, período este chamado, pela crítica, de “cooptação”. Importantes análises da produção artística no período da ditadura militar podem ser encontradas, também, em Silviano Santiago, *Vale quanto Pesa* (1982); Roberto Schwarz, *O pai de família e*

Nacional de Cultura, através da qual determina, pelos poderes de força que se outorga, o que seria ou não legítimo na produção cultural do país.

Era um autoritarismo disfarçado de paternalismo intelectual, ou seja, as manifestações culturais são necessárias, mas sob a égide governamental. O Ministério da Cultura, então, toma a defesa do povo em meio à triangulação cultural: a popular, a de elite e a massificada. Parte do documento, publicada na revista *Arte em Revista* (Silveira, 1980, p. 6), diz:

Uma política cultural deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.

Usando de argumentos, já articulados por intelectuais, contrários aos efeitos de “controle” e “racionalização” pelos instrumentos industriais de produção cultural, o Estado omite em seu gesto a homogeneização das diferenças culturais de criação popular, enquadrando-as na categoria de nacional, fazendo com que perdessem, com isso, o caráter singular que residia exatamente em sua autonomia. Jesús Martin-Barbero (1997, p. 30) afirma que é precisamente nesse sentido que a “*concepção romântica do popular*” e a dos “*ilustrados*” se aproximam em

[...] um Estado que reabsorve a partir do centro todas as diferenças culturais, já que resultam em obstáculos ao exercício unificado do poder, e uma Nação não analisável em categorias sociais, não divisível em classes, já que se acha constituída por laços naturais de terra e sangue.

outros estudos, (1978); Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, *Patrulhas ideológicas*, (1980).

Sancionadas as bases - firmadas em lei - para o que seria oficialmente cultural, fica relegada aos porões clandestinos a ilegalidade das manifestações artísticas politicamente sensíveis. Aquilo que o documento nomeia como “cultura nacional” são os valores das classes governantes - política e economicamente -, uma vez que são elas que autenticam a cultura popular como “genuína”, “autenticamente nacional”, subordinando-a, assim, aos seus critérios avaliativos. No entanto, o que fica oculto é a aliança capitalista e política entre governantes e proprietários das indústrias da cultura, que sob essas imagens pretensamente brasileiras começam a efetivar a nacionalização de seus capitais.¹³

Renato da Silveira (1980, p. 9), em artigo que discute o documento do Ministério da Educação e Cultura, sustenta que esse neo-nacionalismo nada mais é do que um temor à “descaracterização” brasileira pelas investidas internacionais da indústria. Desse modo, as políticas governamentais buscam identidade na cultura popular conservando, ao mesmo tempo, a relação de dominação ao prescrever a norma cultural. Em suas palavras:

Para impedir uma ‘descaracterização’, o Governo está promovendo uma burocratização geral da cultura, que provoca restrições ao que é ‘inaceitável’ política ou moralmente, e a comercialização geral da arte por meios empresariais, para que ela possa competir com o produto estrangeiro. [...], com o objetivo de nos defender da cultura enlatada estrangeira, está se levando nossa própria cultura a um enlatamento.

Na dança das cadeiras, a distribuição dos lugares está desencadeada: malditos e abençoadas, cooptáveis e perseguidos, engajados e patrulhados. São rótulos de criação temidos e desejados, vulneráveis e circunstanciais.

¹³ Os meios de comunicação são tomados como instrumentos de divulgação cultural, e isso aparece muito superficialmente no último dos nove itens denominados “Componentes Básicos da Política Nacional de Cultura”. Prevê o documento: “9º Difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa – O objetivo central é assegurar o uso dos meios de técnicas de comunicação como canais de produção cultural qualificada” (SILVEIRA, 1980, p. 7).

Nos anos 70, no interior da TV brasileira, autores como Dias Gomes, Lauro César Muniz e Walter Durst preocupavam-se com o conteúdo de seus textos para as telenovelas. Para os críticos José M. Ortiz Ramos e Silvia H. S. Borelli¹⁴, a questão definia-se em “*como retratar, discutir e criticar a realidade brasileira*” (Ortiz et al., 1991, p. 93), considerando a criação de um produto para o veículo que é um negócio explorado por capital privado. Para esses críticos, a resposta foi adotar o realismo como forma de “*abrasileiramento das histórias*”, “*nacionalização dos conteúdos*”, ou mesmo para “*fundar uma linguagem televisiva*”. Essas preocupações caracterizaram a produção e adaptação de novelas num momento em que no panorama político recrudesciam as idiossincrasias de classe e, no campo das artes, a divisão política direita/esquerda patrulhava o engajamento dos produtores artístico-culturais. José Ortiz Ramos e Silvia Borelli sintetizam:

Contradições na metrópole, conflitos políticos e cultura popular num clima fantástico, atores e atrizes enfocados ‘simplesmente’ como seres humanos, valores sociais e morais em choque. A preocupação norteadora é o ‘retrato da realidade’, ‘espelho da realidade’, ‘fidelidade à realidade’. Tarefa difícil, inserir a forma realista, com pretensões críticas, no interior do principal produto da indústria cultural (ORTIZ et al., 1991, p.94-5)

A marca realista opera, assim, o modo “revolucionário” de instrução das massas, rompendo com a forma melodramática e folhetinesca da tradição novelística latino-americana desqualificadamente popular, quando o sentido político toma o lugar do social. No entanto, o melodrama, que fora considerado alienante por não corresponder à vida cotidiana dos telespectadores, poderia estar, inversamente, significando a manutenção dos fios que ligam o homem moderno à sua organicidade desmembrada pela máquina. A opção de fazer das telenovelas “*retratos da realidade*” pode ser validada para os anos 70 por

¹⁴ José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli escrevem o capítulo intitulado “A telenovela diária” publicado em *Telenovela. História e produção*, em conjunto com Renato Ortiz (1991).

explicitar um microcosmo brasileiro pontuado pelos mascaramentos promovidos pelas ditaduras. Embora afastar-se do melodrama indo, muitas vezes, em direção a um naturalismo romântico burguês tenha instaurado uma fórmula para a telenovela, contribuindo para a conformação das massas ao modelo ideológico proposto pelo capital. Um modelo que se opera por uma narrativa plana, representativa da automação dos sujeitos que, à semelhança das máquinas, funcionam por comandos, por fragmentos, reforçando uma ideologia que precisa que estes sujeitos se vejam como objetos.

Quando o real que se vive, através da tela de TV, é ele próprio ficção criada para sustentar a máquina televisiva como mito, a ficção, ao outorgar-se a tarefa de fornecer uma cópia do real, descaracterizaria sua capacidade fundamental, que é a inventividade, a subjetividade ótica colocada no ato de ler/representar e criticar a realidade.¹⁵ Plasmar a ficção nos dados de uma realidade “forjada” poderia, dessa forma, estar contribuindo para a racionalidade das estratégias de governo de manter o milagre brasileiro na TV, naquilo que ela tem de alienação. De outro lado, a telenovela “realista”, ou naturalista, estaria, portanto, dificultando a distinção entre uma imagem conservadora e uma imagem diferencial.¹⁶

¹⁵ Impossível deixar de anotar aqui as palavras de Guimarães Rosa (1985, p. 7), em *Aletria e Hermenêutica*, no Prefácio de Tutaméia: “A *ESTÓRIA* não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (grifo do autor).

¹⁶ Colocando lado a lado o texto crítico e o ficcional, propriamente dito, Flora Süssekind cria uma teoria para a literatura brasileira em “*Tal Brasil, qual romance?*” (1984). Ela funde o texto ficcional e sua autoria, a crítica e sua teorização sobre o nacional para fundamentar sua tese sobre a historiografia literária do século XX; e é a partir da repetição do Naturalismo na ficção brasileira que Flora a constrói. Politiza sua construção historiográfica mostrando o desdobramento da forma naturalista de tratar a literatura como retrato social ideologicamente a serviço das camadas dirigentes do país, do início do século, dos anos 30 e, mais proximamente, dos anos 70.

Instala-se, mais especificamente nesta década, a tensão de uma produção cultural tendo, de um lado, o meio artístico, que insistia em firmar uma produção autônoma em relação às questões políticas e sociais da época, e de outro lado, uma industrialização das artes em plena ascensão, que procurava seduzir tanto os produtores de uma arte de elite quanto os produtores da arte popular.¹⁷ Essa tensão era agravada pelos atos de censura pautados nas restrições do Estado autoritário.

Mas a produção se manteve, apesar da crise. Sendo esta, para alguns críticos, impulso para a criação. No caso das emissoras de televisão, muitos dos intelectuais combativos do período passaram a integrar seus quadros e, especificamente, as telenovelas passaram a contar com escritores já consagrados na literatura, para escrever textos próprios ou trabalhar nas adaptações de textos de outros autores.¹⁸ Esse é o caso de Dias Gomes, que da dramaturgia de teatro passa a escrever ‘peças’ para uma máquina televisiva, de sucesso nacional.

SARAMANDAIA: ENTRE AS FANTASMAGORIAS DA INDÚSTRIA E A CENSURA MILITAR.

Mesmo ao lado do poder governante, a televisão tinha sua programação sob vigilância da censura, principalmente quando se tratava de textos ficcionais

¹⁷ A jornalista Cristiane Costa (2000, p. 65), em sua dissertação de mestrado, analisa, comparativamente, a produção de telenovelas no Brasil e no México e afirma: “A *TV Azteca* [...] usará estratégias muito parecidas com as que consolidaram a *TV Globo* na liderança de audiência para tentar ultrapassar a Televisão. Usará roteiristas com passado de esquerda para escreverem novelas ‘engajadas’, investirá na qualidade técnica e estética, convocará atores consagrados no teatro e no cinema [...], ousará atacar de frente temas tabus como a liberação feminina, o sexo, a violência e a corrupção, trazendo a realidade local para dentro das histórias [...]”.

¹⁸ Além de Dias Gomes, outros autores com reconhecido engajamento político passaram a integrar a lista da dramaturgia televisiva, como Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha).

escritos por autores como Dias Gomes, que já tivera seus trabalhos vetados, e fora obrigado a viver na clandestinidade. É com *Saramandaia*¹⁹ que ele, como aponta o diretor Walter Avancini, para driblar a censura, assume o chamado “*realismo maravilhoso*”²⁰ como possibilidade de representação do Brasil. Essa alternativa dificultava o veto das instituições de censura, pois o uso de alegorias foge à relação realista de referência direta, com a qual estavam habituados os censores. Em *Saramandaia*, as características do risível e a proximidade dos enunciados com a linguagem popular, ‘iletrada’, podem ter contribuído para que essa telenovela tenha se esquivado da censura em sua totalidade, embora muitas alterações tenham sido necessárias para mantê-la no ar.²¹ Considerado, historicamente, excluído do mundo das idéias, do conhecimento e, inconsciente da realidade opressora, o ‘povo’ e sua linguagem ingênua não representariam perigo, a não ser quando ‘instruídos’ pela burguesia intelectual, da qual a censura

¹⁹ *Saramandaia* foi escrita depois de *Roque Santeiro*, que permaneceu por dez anos censurada, com a qual guarda algumas semelhanças, como, por exemplo, o mesmo cenário das cidades e a caracterização de alguns personagens (por exemplo, ambas têm a figura do lobisomem, têm como cenário o nordeste brasileiro).

²⁰ Para referir a um mesmo tipo de narrativa, embora com concepções teóricas e históricas diferenciadas, muitas são as denominações encontradas tanto na teoria literária quanto na crítica: “*realismo fantástico*”, “*literatura fantástica*”, “*realismo absurdo*”, “*realismo fantástico*”, etc. No entanto, uso a denominação “*realismo maravilhoso*” apoiada na definição da Prof^a. Irleamar Chiampi (1980, p. 89), que aponta as narrativas do “*realismo maravilhoso*” como “[...] *elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista). Em ambas elaborações patenteia-se o projeto do realismo maravilhoso de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos*”.

²¹ Dias Gomes (1998, p. 286), em sua autobiografia, relata que ao trabalhar com metáforas e símbolos intencionava dificultar o trabalho dos censores, embora não conseguisse evitar muitos cortes. Em suas palavras: “[...] *eu aprendera a usar um stratagema: como os critérios da censura eram extremamente variáveis e os censores eram trocados freqüentemente, eu repetia uma cena vetada vinte capítulos adiante e, se novamente cortada, voltava a repeti-la até vê-la aprovada*”. Vários capítulos têm, nas sinopses, a seguinte advertência na capa: “*À atenção dos Srs. Diretores, produtores e atores. Os cortes assinalados neste ‘script’, pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do D.P.F., devem ser rigorosamente obedecidos*”. Também, no

se encarrega de manter à distância. O que, nos anos de ditadura militar, aparece como proibitivo é a circularidade da produção cultural “engajada” entre as classes populares, trabalhadoras. E tendo a televisão sido destinada, como meio de massa, ao entretenimento popular, a forma de expressão desta mesma classe, fica reduzido o perigo; afrouxam-se os vetos.

As narrativas do “realismo maravilhoso” são aquelas que subvertem, ou transformam, os padrões de racionalidade com os quais a realidade habitualmente é percebida e, assim, exigem um outro olhar sobre elas. Por outra parte, são narrativas que detêm um potencial político de denúncia: ao apresentar alegoricamente a realidade, o autor mostra a permanência de aspectos culturais em meio aos choques modernos; também, ao apresentar o “novo” e o “tradicional” como antagônicos, devendo ser o antagonismo resolvido pela eleição do ‘futuro promissor’, insiste na novidade como meta. A alegoria conserva e modifica o objeto, trazendo em si a tensão insolúvel da realidade moderna – do novo tecnológico e do tradicional mítico.

Como a própria expressão conserva, o realismo maravilhoso não abandona o real; ao contrário, o mantém como referência, mas a ele acrescenta a potência do extra-ordinário. Em Dias Gomes, não divergindo da natureza mas com ela, o realismo maravilhoso aparece na contra-ordem social e política estabelecida pelo poder ordenador do Estado autoritário vigente. É com o assombro do “maravilhoso”, em sua falta de lógica aparente, que, em contraposição, a realidade se impõe à consciência do telespectador.

Antes da estréia da novela, a imprensa já estabelecia o debate sobre o realismo maravilhoso como forma própria das telenovelas em tempos de ditadura. O *Jornal do Brasil* (As Saramanovelas, 1976, p.10) publica uma

interior do texto, aparecem trechos rasurados, ilegíveis, constando ao lado o carimbo: CENSURADO.

reportagem sobre *Saramandaia*, reunindo as falas do diretor e do escritor sobre a telenovela. É preciso ressaltar, no entanto, que a imprensa não estava preocupada somente com o enquadramento do gênero da narrativa como explicação *a priori* para o público telespectador. A reportagem serve, também, de chamada publicitária para o produto global que entraria no mercado na semana seguinte. Nessa matéria, Dias Gomes (1998, p. 10) expressa sua intenção com o texto:

A tentativa é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito freqüentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso (AS SARAMANOVELAS, 1976, p. 11).

“*Equilibrar realidade e absurdo*” pode servir, nesse sentido, para mostrar as descontinuidades das políticas econômicas impostas, sendo encobertas pelos discursos racionalistas em sua falsa homogeneidade do ‘real’. O realismo maravilhoso, então, é a possibilidade de romper com o contínuo de alienação pelo estranhamento causado pelo absurdo.

No entanto, o “engajamento” político de Dias Gomes, ao propor uma narrativa diferencial para a televisão, mostrando o absurdo da realidade repressiva vivida pelos países sob a ditadura na América Latina, é questionado por Muniz Sodré, num outro debate promovido pelo jornal *O Globo*, quando *Saramandaia* já estava no ar com elevados índices de audiência. Diz Sodré:

Quer o autor queira ou não, ‘Saramandaia’ está comprometida com o clima de novela latino-americana que está fundado no realismo fantástico. Isso é uma forma mercadológica de narrativa que não pode ser desprezada. Esse rótulo já está colocado em novela[...] (SARAMANDAIA, 1976, p. 3).

É importante afirmar que a categorização de toda forma de ruptura, ou dos apontamentos agudos da realidade, esvazia o sentido político contido nas

descontinuidades.²² O que, de certa forma, pode ser atribuído à crítica de Muniz Sodré, numa tentativa de desativar essa ficção. Mas é possível ir mais longe. A questão levantada por Muniz Sodré mantém a relevância do enquadramento “realismo fantástico”, quando o que ele indaga de Dias Gomes é sobre sua disposição em copiar uma forma de narrativa latino-americana já convertida em mercadoria. O “realismo fantástico” do dramaturgo já estaria, então, fetichizado, como marca de produto “típico” da América Latina. O que, no entanto, é importante ressaltar é que a referência do crítico parece estar ligada às formas eruditas de narrativas literárias, o realismo maravilhoso como fórmula para um gênero literário das elites culturais. Essa conversão de forma em fórmula, ao ser ‘rebaixada’ a um veículo de massa, precisava ser criticada como clichê.

Dias Gomes carrega “*o clima de novela latino-americana*” para uma narrativa de massa, uma maneira de representar rupturas no conjunto de telenovelas brasileiras de ‘tradição’ romântica. Diferente de pretender um espaço fora do mercado para a ficção, Dias Gomes coloca, ‘rebaixando’ ao âmbito mais reconhecidamente mercadológico, uma forma disjuntiva de narrativa ficcional no veículo de mais ampla visibilidade da indústria da cultura.

Já motivado pelo amplo debate suscitado pelo seu texto, Dias Gomes rebate, definindo a telenovela em questão:

Minha proposição é muito modesta e está sendo, me parece, um pouco exagerada. Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando aí o absurdo não apenas como atração, um apelo, mas como dado da própria realidade, partindo da conclusão de que a realidade de um país como o nosso, um país latino americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo ortodoxo. Isto porque a todo

²² Comentando os limites do sublime e da dessublimação na produção artística moderna, Ítalo Moriconi (1998, p. 103-4) afirma: “*Já se sabe que todo ato disruptivo em arte acontece marcado pela fatalidade de um destino: o de sua futura assimilação, pedagogização, fetichização*”. Para o crítico, o “*discurso da periodização*”, classificatório dos gêneros narrativos, é aquele que faz da estética transgressiva mera “*citação da transgressão*”.

momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado freqüente, quase cotidiano na nossa realidade, daí poder servir, inclusive, como um elemento para clarear a realidade. Esta é a proposta de 'Saramandaia' e daí eu parti para uma linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas românticos. [...] (SARAMANDAIA, 1976, p. 4).

Fredric Jameson (1995, p. 131), ao refletir sobre a forma do realismo maravilhoso no cinema, inicia o ensaio afirmando: “[...] o que está presumivelmente em questão é um certo tipo de narrativa ou representação que deve ser distinguido do ‘realismo’”. Em seguida, apresenta a versão de García Márquez: “[...] um mundo objetivo transfigurado no qual os acontecimentos fantásticos são **também** narrados” (grifo do autor). Dias Gomes parece, nas suas palavras acima reproduzidas, aliar o enunciado por Jameson e por García Márquez. Primeiro, mostra uma realidade distinta daquela formulada pelas narrativas realistas que tinham o selo das elites governantes (“realismo ortodoxo”); e, segundo, explicita que o absurdo (ou “fantástico” em García Márquez) era parte da realidade, sobretudo nas sociedades que durante décadas se viram forçadas a se transformar de rurais (ou camponesas?) em industriais, por força de mandato governamental.

E o dramaturgo arremata afirmando sua intenção de marcar, com *Saramandaia*, uma mudança no contínuo da linguagem das telenovelas brasileiras, fazendo da ficção fantástica tema e estilo de compromisso político, num veículo da indústria cultural. Mais do que ilustrar as telenovelas pelo aditamento do “absurdo”, Dias Gomes quer mostrar uma realidade que já é em si absurda; numa similaridade com aquilo que Jameson (1995, p. 142) afirma em relação às concepções de García Márquez e Carpentier:

[...]: ‘o que é toda a história da América senão uma crônica do real maravilhoso?’. Dessa forma, a precondição formal para o surgimento desse novo estilo narrativo não é o ‘objeto perdido do desejo’ dos anos 50 norte-americanos, mas sim a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente (realidades indígenas ou pré-colombianas, a era colonial, as guerras de independência, o caudilhismo, o período

do domínio norte-americano – como em Weekend in Guatemala, de Asturias, sobre o golpe de 1954).

Saramandaia cumpre com a função quantitativa elementar da telenovela, junto aos anunciantes, conservando alto índice de audiência. Muito embora não satisfaça somente como mercadoria lucrativa, essa telenovela tem, pelo poder das metáforas, a qualidade das “mercadorias” que “(como símbolos religiosos de uma era antiga) armazenam, em uma forma coisificada, o potencial de fantasia para a transformação social” (BUCK-MORSS, 2002, p. 55).

Trilhando aspectos que vão do grotesco ao risível, Dias Gomes constrói personagens inverossímeis em contraposição a um contexto plenamente identificável²³. O maravilhoso, em *Saramandaia*, extrapola a verossimilhança dos personagens e, pelo alegórico, liga-se ao contexto brasileiro. Isto pode ser visto nas referências da narrativa ao modo como o povo luta contra os desmandos políticos e econômicos das oligarquias latifundiárias e na linguagem popular, que ao se impor como forma alegórica mostra a força da palavra submetida a uma cultura ‘oficial’, produzida e legitimada pela elite letrada do país.

Examinando três filmes²⁴, nos quais identifica formas e conteúdos do que ele nomeia como “realismo mágico”, Fredric Jameson (1995, p.141-2) quer não só extrair um conceito político que diga respeito ao uso dessas narrativas mágicas na América Latina nos períodos de ditadura e repressão, mas pretende reativar a forma “mágica”, no cinema mais especificamente, para nomear as imagens que se formulam na “*superposição articulada de camadas inteiras do passado*

²³A produção de Dias Gomes assemelha-se, nesse momento, à “[...] conversão de um esforço revolucionário num esforço tecnológico. [...] Daí a nova significação dos artistas, socialmente úteis precisamente como experimentadores que descobrem o potencial humano e cultural encerrado na nova tecnologia” (BUCK-MORSS, 2002, p. 55).

²⁴ Os filmes sobre os quais Jameson faz suas análises são: *Fever*, 1981 – filme polonês, de Agnieszka Holland; *La Casa de Agua*, 1984 – filme venezuelano, escrito por Tomás Eloy Martínez e dirigido por Jacob Penzo; *Condores No Se Entierran Todos Los Dias*, 1984 –

dentro do presente”. Essa reativação distingue-se do estilo norte-americano de retomar a história – “*com tendências pós-modernas [...] de gerar imagens e simulacros do passado, para produzir assim, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuínas se enfraqueceram, algo como um pseudopassado para consumo como compensação e substitutivo*”. Jameson recorta, dos três filmes analisados, as técnicas de uso das cores, para acrescentar ao conceito de “realismo mágico” mais do que uma sociologia da história. Segundo sua análise, o uso da tecnologia cinematográfica ao revés do progressismo pretende sempre o futuro; há um retorno à imperfeição da técnica como “*um sinal de sua origem e conteúdos diferentes*” daqueles ‘efeitos especiais’ do cinema americano pós-moderno. Jameson (1995, p. 147) diz:

A tecnologia, ou seu subdesenvolvimento, é aqui explicitamente levada para dentro da mensagem estética, de modo a funcionar a partir daí como um significado intrínseco, mais do que um acidente ou determinante causal extrínseco.

Com essas considerações de Jameson, é possível pensar que *Saramandaia* (com seus efeitos de explosão de *Dona Redonda*, do *Sr. Cazuza* que morre botando o coração pela boca, das asas de *Gibão* que lhe permitiam voar, para citar só três) mais do que inserir a tecnologia para avançar na ‘qualidade’ da produção de fantasmagorias para a telenovela, utiliza-se da técnica para dar visibilidade às alegorias populares expressas na linguagem, usando das mesmas figuras para retomar a memória das imagens metafóricas, anteriores à tecnologia televisiva das imagens. O ‘de trás’ da técnica, nesse caso, é a expressão popular plenamente identificada pelo telespectador, através da imagem dela própria – expressão popular traduzida em técnica televisiva.²⁵

baseado em um romance de Gustavo Alvarez Gardearzebel, e dirigido por Francisco Norden (JAMESON, 1995, p. 241).

²⁵ O diretor de *Saramandaia*, Walter Avancini, em entrevista ao jornal *O Globo*, afirma não serem os “efeitos especiais” as estrelas da telenovela: “*Só devemos usar os efeitos especiais quando o conteúdo for tão importante que não possa prescindir deles. Mas o principal é o*

Se as palavras expressam um contexto verificável, o mesmo não se pode dizer das formas e dos comportamentos dos personagens, que aparecem determinados pelas características extraordinárias com as quais estão investidos. É o corpo que bota o que tem dentro para fora.

O corpo como lugar da dobra entre individual e coletivo vem sendo amplamente utilizado como suporte analítico, muito especialmente a partir de Michel Foucault (1998). Seus estudos mostram que as sociedades modernas são sociedades que recortam os corpos dos sujeitos, entregando cada parte a um poder institucional, a fim de melhor realizar sua função de disciplinamento: a escola, o hospital, a prisão, a fábrica, instituições através das quais “*tecnologias políticas*” controlam, moldam e vigiam o estado das massas, tanto em seu sentido de volume ou capacidade de abrangência, quanto no sentido de submissão do “*corpo dócil que pode ser submetido, que pode ser utilizado*” (FOUCAULT, 1998, p. 118).

Em *Saramandaia*, o caráter hiperbólico das imagens, muitas vezes na tradução para uma linguagem televisiva, tem no corpo tanto seu suporte de representação de significações arcaicas de sonho, quanto o limite da potencialização de seus sentidos.²⁶ De outra forma, só o corpo é capaz de traduzir/expressar os sentidos/significados do mundo, ao mesmo tempo em que somente o corpo é capaz de estabelecer o quanto esses sentidos podem ser exacerbados.

conteúdo. De nada vale a televisão evoluir tecnicamente de forma gratuita. O efeito pelo efeito não é importante. Só os utilizo quando são absolutamente imprescindíveis” (COMECE, 1976, p. 35).

²⁶ O sonho com suas significações arcaicas aparece descrito no corpo como imagem-dialética. Esta concebida por Walter Benjamin como a justaposição do “sempre-igual” com o novo. O “sempre-igual” identifica-se com os conteúdos arcaicos, que voltam sempre negando a repressão; e, o novo com as relações cotidianamente vividas na sociedade. Interpreta Sérgio Paulo Rouanet (1981, p.169): “*Como o sonho, elas [imagens dialéticas] constituem a síntese de*

Ainda com Foucault (1998, p. 210), o panóptico²⁷ aparece como alternativa para “*o problema da visibilidade total dos corpos, dos indivíduos e das coisas para um olhar centralizado*”, nas estruturas do poder. O panóptico faz parte das tecnologias modernas que, investindo num sistema ótico, pretende eliminar o limite entre o dentro e o fora, o individual e o coletivo para aqueles situados nas periferias do poder, “*transformando as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizada*” (FOUCAULT, 1998, p. 127). É uma tecnologia que pretendendo eliminar as obscuridades, desde o século das luzes, objetiva atingir os espaços de liberdade dos sujeitos, pela visibilidade a que tudo e todos devem ficar expostos.

Em *Saramandaia*, o corpo aparece oscilando entre uma exposição de superfície e uma profundidade atingida pelo poder metafórico das imagens, como resistência ao olhar panóptico da sociedade moderna brasileira. Corpos individuais que, em sua aparência fantástica, arriscam des-cobrir o corpo coletivo reprimido pelas experiências com os regimes ditatoriais. Ou seja, é uma telenovela onde as imagens mantêm a percepção da luz e da sombra, e fazem do riso a superfície do choro que está ocultado.

Dias Gomes explora seus personagens como portadores, unitários, de conteúdos sociais em si mesmos; personagens que, por vezes, independem do entrelaçamento ficcional que os une, na trama da telenovela, para se vincularem como representações individuais ao momento coletivo (político-cultural)

três temporalidades: a força motriz vinda do passado, as imagens retiradas do presente (os restos diúrnos) e o futuro, para o qual aponta o desejo”.

²⁷ Michel Foucault (1998, p.166-7), em “Vigiar e punir”, descreve o Panóptico: “[...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. [...] Para efeito da contraluz, pode-se perceber silhuetas cativas nas

brasileiro. De outra forma, o que é necessário frisar é que a telenovela, composta de múltiplas narrativas expressas em seus personagens, desdobra-se em planos de imagens capazes de ligar momentos de olhar a tela à memória coletiva de uma história brasileira recente, tanto naquilo que está representado no corpo dos personagens, quanto na organização ficcional que os fazem ‘cidadãos’ de uma mesma comunidade real. O realismo maravilhoso, como narrativa que remete ao corpo, enquanto núcleo da questão, pode eliminar o distanciamento – telespectador/imagem – inserindo o telespectador, pelas manifestações hiperbólicas do corpo, na experiência das sensações, resultando, ou não, em reflexões cognitivas. Essas experiências aproximam-se do que Susan Buck-Morss (1996, p.23) chama de “sinestesia”

O meu uso de ‘sinestesia’ é próximo a estes [o da fisiologia e o da psicologia]: identifica a sincronia mimética entre estímulo exterior (percepção) e estímulo interior (sensações corporais, incluindo memórias sensoriais) como o elemento crucial da cognição estética.

Pelo pensamento benjaminiano, Buck-Morss (1996, p.23) afirma: “A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; [...]”.

Bole-Bole é o nome da cidade que, *sob judicío* popular, está ameaçado de substituição por *Saramandaia*, questão que divide a população entre os partidários da tradição e os da modernização. A população vive um impasse entre conservadores - os tradicionalistas representados pelo poder da força dos coronéis -, e os jovens - os insatisfeitos com os desmandos da força bruta. Estes últimos são caracterizados como democratas em luta pela renovação, pelas mudanças e pela modernização da cidade. Há, ainda, uma outra parcela dos moradores que não explicita sua posição, nem defende qualquer dos lados; entre

celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível.”

estes há aquele que não se deixa enganar pelo maniqueísmo da disputa encobridora dos desdobramentos políticos da discussão. Exemplo disso é o médico, *Dr. Rochinha*, que revela o engano da dicotomi, na conversa com a filha do *Coronel* que, após ter saído de *Bole-Bole* para a capital e sem conseguir se adaptar, retorna à cidade:

Rochinha: Em Bole-Bole tudo acontece e é como se nada acontecesse... Porque nada muda. E como nada muda, querem mudar o nome da cidade (Cap. 3, p. 5).²⁸

Diante da posição reacionária que ameaça e violenta a liberdade dos cidadãos, a promessa de felicidade expressa pela noção moderna e falsa de novidade é a que vence. No entanto, o que a novidade, em verdade, apaga, são as ações que resistem à dominação, que se disfarça sob a aparente imobilidade histórica, classificando a tradição como o mal e o progresso como o bem, falso pretexto “mobilizador”.

Do ponto de vista cultural, a disputa entre a tradição e a modernidade caracteriza-se de um lado pelo folclore²⁹ e de outro pela cultura midiática. *Saramandaia* apanha este sentido e, ao mesmo tempo, se apóia na ficção de cordel e valoriza a oralidade como substrato cultural popular (“comeu até explodir”, “botou o coração pela boca”, “tem fogo no corpo”). Traz a disputa para um meio eletrônico de produção cultural, que segue as regras industriais de produção, tanto no corte para os comerciais, quanto nos ganchos para os próximos capítulos.

²⁸ Todos os trechos de *Saramandaia* referidos neste capítulo serão indicados pelo número do capítulo e da página encontrados no roteiro, que consta das referências bibliográficas a partir de Dias Gomes (1976).

²⁹ Folclore aqui apropriado a partir de Jesús Martín-Barbero (1997, p.28): “*Folklore* capta antes de tudo um movimento de separação e coexistência entre dois ‘mundos’ culturais: o rural, configurado pela oralidade, as crenças e a arte ingênua, e o urbano, configurado pela escritura, a secularização e a arte refinada: quer dizer, nomeia a dimensão do tempo na cultura, a relação na ordem das práticas entre tradição e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura” (grifo do autor).

Martín-Barbero (1997, p. 30), analisando os usos culturais das categorias povo/popular, numa atitude crítica em relação aos “românticos”, afirma:

*Se os românticos resgataram a atividade do povo na cultura, no mesmo movimento em que esse fazer cultural é reconhecido, se produz seu seqüestro: a originalidade da cultura popular residiria essencialmente em sua autonomia, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica. E ao negar a circulação cultural, o realmente negado é o **processo histórico de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais**: a exclusão, a cumplicidade, a dominação e a impugnação. E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu, nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo (grifos do autor).*

Esse é o apontamento da mistura, pós-queda da aura, que faz com que a telenovela seja pensada como o híbrido, que tanto expõe o que é temido a outra face da cultura denominada, pelas elites, de rebaixamento, quanto incorpora ao “popular romântico” a mesma tecnologia, aliada da burguesia, destinada a facilitar o acúmulo lucrativo e, conseqüentemente, a distinção entre as classes, na produção dos bens culturais.

Dias Gomes, na telenovela, valoriza positivamente aqueles que apóiam as mudanças, e negativamente aqueles que desejam a manutenção do colonialismo. Atitude que, em sua dobra política para fora da tela, delata a posição de uma parte dos intelectuais e artistas que acaba por reforçar o projeto de modernização brasileiro, apostando no Estado democrático moderno como pólo contrário à repressão das ditaduras e esquecendo, por outro lado, as pressões internacionais anti-socialistas que forçavam, já naquele momento, a globalização como um estado político e econômico de ideais capitalistas neoliberalistas. Na ficção, trocar o nome da cidade aparece como apagamento da história, uma atitude que, no reverso, se revela como um dos efeitos bárbaros da modernização guiada pela ideologia do capital. É preciso considerar, então, que, na década de 70, as falsas novidades ainda apareciam como solução para a crise repressiva imposta pelos desmandos coronelistas no poder, no decorrer da história do país.

Parece que o Brasil da década de 70, no aspecto cultural, ainda não se reconhece como uma sociedade de massa. E a luta modernista, por um banimento do arcaico, parece marcar o texto de Dias Gomes quando opõe, aparentemente, o rural ao urbano, os coronéis ao povo. Porém, sua discussão não é com a cultura de massa, mas, para além dela, uma discussão ‘civilizatória’ da sociedade em contraposição à tradição de barbárie representada pelos latifundiários.

Coronel, coronelismo: mantendo a ‘majestade’.

Coronel Rosado (interpretado pelo ator Castro Gonzaga) é defensor da manutenção ‘do nome’, revelando seu interesse na conservação daquilo que ele chama de tradição, ou seja, resguardando a posição de dominação que a propriedade lhe conferia. Dessa maneira, o personagem representa uma estrutura secular marcada pelo poder de força característico do coronelismo histórico nacional.

São milhares os mortos que ficaram pelos caminhos da história patrimonialista brasileira, eliminados pela reação que foram capazes de expressar, ou pela potencialidade de resposta contida na posição de dominados. Diferente do entulho deixado pelo progresso e da montanha de corpos empilhados pelas forças repressoras aliadas ao poder dominante, em *Saramandaia* um morto apenas é suficiente para exemplificar a violência potencial daqueles que pretendem ‘desestabilizar’ o poder dominante –no caso, a morte do *Sr. Cazuzza*. O fraco fica forte quando faz tombar um corpo representativo da ordem e do progresso da história oficial. Isto fica evidenciado na fala do personagem:

Rosado: Marcamos de propósito [o plebiscito para escolha do nome]. Queremos que o enterro passe na mesma hora pro povo

*saber que um dos nossos já foi vítima dessa canalha mundancista que quer mudar tudo, destruir tudo que construímos durante séculos*³⁰ (Cap.1, p. 2).

O enterro de um ‘correligionário’ aparece como importante alegoria, que retoma o passado numa possibilidade dialética de contar a história. Na concepção de potencial revolucionário da memória, Susan Buck-Morss (2002, p. 128) comenta a citação de Walter Benjamin a respeito do quadro *Angelus Novus*:

Uma construção da história que olha para trás, em lugar de olhar para a frente, para a destruição da natureza material como ela de fato aconteceu, estabelece contraste dialético com o mito futurista do progresso histórico (o que pode ser sustentado com o esquecimento do que acontece) (grifo da autora).

Nessa cena de *Saramandaia*, tanto a regra quanto a exceção mostram seu relativismo na história social brasileira. Ou seja, aquilo que fora a prática do poder, o fazer tombar corpos perturbadores da “ordem”, na exceção deve ser exemplar para confirmar a regra das hierarquias políticas. No desdobramento, foi a própria censura, vivida nos regimes militares, que de exceção passara a regra, numa história de autoritarismos políticos. Walter Benjamin (1991, p.157), na *VIII Tese sobre Filosofia da História*, assinala:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que corresponda a isso. Então nos surgirá como tarefa nossa fazer com que surja o verdadeiro estado de exceção; e através disso há de melhorar a nossa posição na luta contra o fascismo.

³⁰ A morte do Sr. Cazuza, também defensor da tradição de *Bole-Bole*, é descrita pelo *Prefeito Luna*: “Me disseram que ele começou a discutir e foi se exaltando, se exaltando, e ficando vermelho, avermelhando, até que uma hora o coração subiu pela garganta e apareceu dentro da boca, todo mundo viu! Ele de boca aberta, engasgado. O coração cheio de sangue se batendo, querendo sair. Diz que foi um valha-me Deus – Nossa Senhora... Quando ele conseguiu engulir [sic] o coração de novo deve ter engulido [sic] errado... caiu falecido!” (Cap.1, p. 4). Importante, ainda, lembrar que o “primeiro mártir de nossa causa” que morrerá de “indignação cardíaca”, nas palavras do personagem do *Coronel Rosado*, ressuscita ao final do primeiro capítulo, ao ter o caixão atropelado pelos “mudancistas”.

Dono de engenho de cana-de-açúcar, o *Coronel Rosado* tem um formigueiro no nariz – formigas carregadeiras, representantes da acumulação no reino animal. Formigas que, atraídas pela doçura falsa de seu poder de capitalista, vivem em seu corpo, saindo do nariz sempre em reação a um estado de irritabilidade/contrariedade que ele sofra. Como aparece no diálogo entre o *Coronel Rosado* e o médico – *Dr. Rochinha*:

Rochinha: Como vai o nariz?

Rosado: Melhora, piora... um dia coça mais. Outro dia coça menos... Quando eu vou lá no engenho elas ficam assanhadas, as semvergonhas...

Rochinha: Que semvergonhas?

Rosado: As formigas. Acho que é o açúcar.

Rochinha: É... deve ser.

Rosado: No alambique então... ficam entrando e saindo do nariz...

Rochinha: deve ser por causa daquele cheirinho de mel que sai do caldo da cana, antes da destilação, antes de fazer cachaça [...] (Cap. 3, p. 27-8).

O desejo de acumulação que tira de fora, da instância social, e reserva dentro, na esfera privada, segue nas costas das formigas que transitam entre os dois mundos. É o lucro da cana que não se espalha, mas retorna para o formigueiro no corpo do dono dos meios de seu refino. É um corpo que carrega a circulação do lucro. No leva-e-traz, dá-lá-toma-cá das formigas, há 400 anos de monocultura açucareira nordestina (berço fundacional colonizador brasileiro!).³¹

Ameaçados pelo braço forte da ditadura militar, os brasileiros assistem à disputa política em *Saramandaia*. Pressionados pela recessão da economia

³¹ O açúcar de produção nordestina como elemento participante das trocas simbólicas e objeto de transculturação regional e multinacional tem recebido especial atenção da professora e crítica cultural Ana Luiza Andrade. Sobre esse tema, ver Andrade (1998) e (2003).

brasileira e acuados pela violência política, na condição de telespectadores, podem tomar partido, sentir revolta e repulsa por um poder que ameaça os cidadãos ‘de bem’ da cidade ficcional. Cientes de que apertando o botão e desligando o aparelho retornam às mordanças e às algemas do cotidiano, realizam a experiência moderna pela virtualidade, pela fantasmagoria das imagens.³²

O *Coronel Rosado* confirma a “lei do mais forte”, característica do autoritarismo nas relações sociais brasileiras, evidenciando o descaso com as pretensões democráticas no momento em que entram em jogo os interesses econômicos e políticos para manutenção do poder. No capítulo 25 da telenovela, exibido em 31 de maio de 1976, o Tribunal³³ decide pela legitimidade do plebiscito popular favorável à troca do nome da cidade para *Saramandaia*, deixando o *Coronel Rosado* enfurecido com a decisão judicial, e no diálogo com *Carlito*, aliado político e secretário da Prefeitura, ele explicita:

Rosado: Precisamos reunir a comissão pró-Bole com urgência!

Carlito: Pra que? Que é que a gente vai poder fazer? Nada. Tá decidido.

Rosado: Isso é que não. Alguma coisa tem que ser feita! Não sou homem de meter o rabo entre as pernas! Se não tiver mais recurso dentro da lei, sempre há de ter fora dela! Eu é que não vou engolir essa... essa Saramandice sem pé-nem-cabeça. (Cap. 25, p .2).

³² Jean Baudrillard (1997, p.149) fala da armadilha da experiência virtual: “A virtualidade aproxima-se da felicidade somente por eliminar sub-repticiamente a referência às coisas. Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde. O sujeito realiza-se perfeitamente aí, mas quando está perfeitamente realizado, torna-se de modo automático, objeto; instala-se o pânico”.

³³ Na voz de um locutor de rádio, alguns habitantes da cidade ouvem a decisão: “Atenção! A primeira câmara cível do Tribunal de Justiça do Estado decidiu cassar a liminar concedida pelo juiz do município de Bole-Bole. Assim sendo, cabe agora à Assembleia Legislativa homologar o resultado do plebiscito que decidiu pela troca do nome de Bole-Bole para *Saramandaia*.”. (Cap. 24, p. 17).

A dimensão do lucro financeiro que impulsiona a briga entre os ‘coronéis’ e o ‘povo’ nem sempre aparece com clareza, pelo menos não na justa medida da força política e econômica que contém. O *Coronel Rosado* possui uma destilaria, tendo como um de seus produtos usineiros a cachaça que leva o nome de *Bole-Bole*: perdendo o nome de cidade, a cachaça perde o prestígio e o *Coronel* perde o lucro. A cachaça é considerada “*o nosso orgulho e o nosso principal produto de exportação*”, nas palavras do consumidor excessivo *Dr. Rochinha* (Cap. 3, p, 28).

Múltiplo do fio narrativo, expresso nas dicotomias bem/mal e tradição/progresso, a questão da cachaça é uma economia de mercado que se expande de maneira mais silenciosa que o alarde da disputa em primeiro plano. Ou seja, os pequenos produtores de cachaça da região em torno de *Bole-Bole* reúnem-se e registram seu produto com o novo nome de *Saramandaia*. Dessa maneira, alimentados pela disputa, esses produtores operam um redimensionamento das forças dentro do mercado já existente. A novidade e o progresso, por essa forma, alimentam a via paralela do capital como aliados fortes na derrubada da tradição centralizadora dos lucros dos senhores de engenho, queda que, neste caso, poderia ser visto como o último fôlego do nacionalismo representado pela cachaça. Numa relação análoga, podemos afirmar que se trata de uma fase da economia baseada na expansão do capitalismo de mercado, ou seja, é a última disputa entre o nacionalismo econômico e a globalização do capital em território brasileiro, ocorrida no século XX.

Nesse sentido, *Saramandaia* estaria em concordância com a questão levantada por Muniz Sodré em seu apontamento sobre a semelhança mercadológica dessa telenovela com os demais produtos industriais brasileiros, justamente por evidenciar politicamente o maniqueísmo; agrupando ‘mudancistas’ *versus* ‘conservadores’, a produção industrial da cultura – telenovela – adere às relações capitalistas de expansão mercadológica, e faz da cultura de massa mercadoria – como a cachaça. Ao mesmo em tempo que espelha um momento crucial para o neoliberalismo nacional firmar suas bases

ideológicas de um capitalismo avançado, a telenovela é capaz de trazer todos para o mesmo lado – o do mercado, ora como produtores dependentes do consumo, ora consumidores atrelados aos produtos.³⁴ A telenovela anuncia, não em primeiro plano, quem vence a concorrência, ao mesmo tempo em que esvazia uma luta política que se travava fora das telas.

Dona Redonda: a explosão da carne.

Dona Redonda é a mulher gorda (personagem interpretada pela atriz Wilza Carla), aquela que tem carne, que come com voracidade incessante, chegando a pesar 280 quilos. “Explodir de tanto comer” é a literalidade do dito popular que guarda a imagem alegórica da impossibilidade de metabolização do externo no interno, uma hiper realidade social que, não podendo ser digerida, encontra o limite no corpo da mulher. Ela explode em muitos pedaços, no meio da praça de *Saramandaia*.³⁵

Dona Redonda é casada com *Seu Encolheu* que, por oposição, é um homem franzino - indisciplina social em dose dupla: desigualdade social e identidade de gênero. A primeira poderia ser pensada nos corpos, de ambos, como

³⁴ Uma reportagem da *Revista Visão* relata a estratégia da Rede Globo na utilização da novela para oferecer a marca *Saramandaia* aos produtores brasileiros de cachaça. Diz o texto: “As possibilidades dessa situação foram logo detectadas pelo Departamento de Merchandising da Rede Globo, produtora da novela, cuja função é exatamente comercializar a participação de produtos ou serviços que possam entrar naturalmente nas produções da Rede, sem constranger a liberdade e o desenvolvimento de sua realização” (NOVELA, 1976, p. 25). Colam-se, assim, os lançamentos da cachaça *Saramandaia* tanto na sociedade ficcional quanto na brasileira.

³⁵ Refletindo sobre o tênue limite entre o “realismo maravilhoso” e o “grotesco”, encontro, no trabalho de Mary Russo (2000, p. 27), a referência à imagem da mulher gorda dentro das recorrências do grotesco relacionados ao feminino. Ela diz: “[...], há uma grande vantagem em descrever certos tipos sociais ou uma certa iconografia feminina. Citar nomes é uma forma particularmente vívida de recordar a persistência na cultura ocidental dessas codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona

representativos da desproporção econômica na sociedade capitalista brasileira: uns com muitíssimo – *Dona Redonda* –, e outros com nada – *Seu Encolheu*. A segunda indisciplina, também a partir dos corpos dos dois personagens, aponta para o questionamento das normas reguladoras das relações de poder entre o masculino e feminino, na comparação entre as medidas de um corpo frágil e, conseqüentemente, em atitude submissa em contraposição ao corpo forte, esperado da altivez masculina, na clara inversão da relação falocêntrica. São importantes imagens corporais, no momento em que os movimentos feministas brasileiros fortaleciam-se como instâncias de debate político e social, imagens que poderiam deslocar representações de gênero fortemente caracterizadas, dicotomicamente, numa sociedade patriarcal, em suas assimetrias econômicas e de sexo.

Ela tem no marido um homem apaixonado:

Encolheu: A mulher é minha e eu gosto dela assim. Mulher que se tenha onde pegar. Não essa agricolinha...

*Gibão: Gosto não se discute, cada um tem o seu. O porém é que ela vai continuar estufando, estufando ... e um dia vai explodir*³⁶ (Cap. 3, p. 10).

O gosto de *Seu Encolheu*, gosto diferenciado que ela atrai, salienta *Dona Redonda* fora da moda – fora de forma. Como mulher excessiva com imensas reservas de gordura, em contraste à carne seca da moda, ela produz seu próprio corpo pelo consumo desordenado de alimentos. E, como fora da moda, ela tanto relativiza a medida quanto questiona o tempo no qual vigora a padronização da medida. O tempo, da modernidade de *Dona Redonda*, prescreve a moda de outras medidas que não as dela. Diferente da moda pensada como exterioridade do

Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histórica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã”.

³⁶ *Gibão*, no capítulo anterior, antevê a cena da explosão de *D. Redonda* e tenta, em vão, avisar a ela e ao marido do perigo iminente.

sujeito, nela a moda relembra, negando, que também o corpo porta a chancela da norma social.

Sua desproporcionalidade – fora do propósito da norma - se recusa à exposição como corpo-mercadoria, ela não “*imita o manequim, e entra na história como um objeto morto, um ‘cadáver alegremente enfeitado’*” (BUCK-MORSS, 2002, p.135).

Dona Redonda é a transgressão aos limites impostos ao corpo moderno; são suas exageradas proporções que afrontam uma sociedade controlada. A sociedade de consumo sob controle é eficiente, e a repressão ao descontrole é a palavra que não é dita, e está na superfície do corpo. Contrariando o pressuposto fundamental do capitalismo, *Dona Redonda* declara, pois, ao explodir, que o consumo é limitado. Impossibilitado pela censura de falar do consumo como modo de relação social que se evidenciava no Brasil, pós anos 60, Dias Gomes cola as relações entre natureza e cultura ou o cru e o cozido na superfície do corpo, e apresenta uma imagem que traz em si mesma a dialética necessidade/acumulação. Numa atitude que se combina com as palavras de Karl Marx, citadas por Vitale e Croci (198-?, p. 43):

El hambre es hambre, pero el hambre que se satisface com carne cocida, comida com cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinto del que devora carne cruda com ayuda de manos, unas e dientes. No es únicamente el objeto del consumo, sino también el modo de consumo, lo que la producción produce no sólo objetiva sino también subjetivamente.

Dona Redonda representa o risco que a normatização põe em latência quando prega a homogeneização. E, finalmente, a regra se confirma, e o risco se presentifica na explosão. Como na história das mulheres ‘indisciplinadas’, transgressoras dos limites do recato, aquelas que se expõem, mas não como fetiche, a exemplo das loucas e das histéricas trancafiadas em hospícios, *Dona Redonda* encontra seu fim. Ou seja, pela ‘tradição’ dos padrões de comportamento social da ordem burguesa, ela é colocada fora de circulação.

Encolheu: Tou com medo... Gibão me disse uma coisa...

Eu ando vexado, agoniado, hoje então... Meu Deus...

Ele pára de repente, em close, os outros também assumem uma expressão de assombro. Todos olhando na direção de Dona Redonda. Corta para Redonda, ainda em meio-long-schot. Ela parou no meio da praça. Abre os braços, a boca...e explode espetacularmente.

No local, surge uma nuvem de poeira, quase um cogumelo atômico, closes com imagens paradas de Encolheu, Cazuza, Maria Aparadeira, Cursino, Gibão, Marcina e Zélia (Cap. 26, p. 2).

O “espetáculo” da explosão é público, dá-se no meio da praça (e diante de milhares de telespectadores). *Dona Redonda* some, deixando uma cratera no local da explosão. A filha *Bia* procura a mãe morta:

Bia: Minha mãe, onde é que ela tá?

Maria: Tá com Deus... Deus chamou ela...

Encolheu: Mas assim... Isso é jeito de chamar?! Precisava esse exagero?! (Cap. 26, p. 6).

A fala do povo, ironizada, marca a desproporcionalidade de uma morte por explosão que causa o risível. Exagerar aparece no sentido de dar comicidade. A morte da personagem se desenrola na dialética presença/ausência dos sentidos literais e simbólicos presentes nas metáforas. Extrapolando com excesso, *Dona Redonda* é gordura em todos os sentidos sociais transgressivos, e, portanto, sua explosão causa a fragmentação de um corpo, suas partes se espalham por todos os lugares. O maestro *Totó*, por exemplo, aparece trazendo uma orelha encontrada no telhado da barbearia:

Encolheu: Uma orelha...

Totó: Inda tá com o brinco...

Encolheu: Fui eu que dei... Ela gostava tanto desse brinco... Comprei no Salim, a prestação... que ainda nem acabei de pagar... (Cap. 26, p. 11).

Ou seja, o dito popular ‘*Vão-se os anéis, ficam os dedos*’, aplicado ao contexto das relações capitalistas, salienta, pelo contrário, que aquilo que fica, como resto, é a materialidade da mercadoria comprada, assim como a dívida que ela produz, numa antítese do valor humano contida na fala do povo.

Dona Redonda passa a ser recuperada aos pedaços:

Totó: Inda falta muita coisa?

Delegado: Falta... até agora só uma perna, a cabeça, uma orelha, a dentadura e umas costelas...

(...)

Totó: Coragem, Seu Encolheu. Otimismo! A gente vai achar tudo. Pedacinho por pedacinho. No caixão ela vai ficar inteirinha (Cap. 26, p. 13).

A explosão em pedaços, do humano fragmentado, requer o otimismo, a crença na junção dos pedaços; esta aparece como promessa para o ponto final – o caixão.

O *Coronel Rosado*, representante da ordem burguesa proibitiva dos excessos, ao dar os pêsames ao marido diz:

Rosado: Sua desgraça foi justamente essa, ser grande demais.

Encolheu: Suas palavras... me confortam... (Cap.26, p.22).

O que é bom, em exagero, pode tornar-se ruim, um aviso do *Coronel Rosado* prescrevendo, de forma burguesa e normativa, a necessária abstenção dos excessos. E é, nesse sentido, que o risível do excesso pode politizar a metáfora. Para Freud (1974, v. VIII, p.221), em *Os chistes e as espécies do cômico*, a ironia proporciona, naquele que a utiliza, a vantagem de dizer alguma coisa não diretamente, poupando energia; e, de outra parte, a ironia, para obter o efeito

cômico naquele que a ouve/vê, produz uma despesa, “[...] *uma despesa de energia maior do que a que eu julgava necessária*”.³⁷

Entretanto, para Georges Bataille (1975, p.39), a noção de despesa importa em sua função social, de mostrar a dinâmica histórica das relações econômicas de classe. Nas palavras de Bataille, “*o ódio da despesa é a razão de ser e a justificação da burguesia: ele é ao mesmo tempo o princípio de sua pavorosa hipocrisia*”.³⁸ Esse poderia ser um significado dos pêsames do *Coronel Rosado*.

A despesa com riso, por esses raciocínios, enriquece o povo porque é política: mostra a “fortuna” que está além da necessidade, que se apresenta em uma realidade sócio-econômica de escassez. São, por isso, gastos revolucionários, a que se permite a cultura de massa, na medida em que são abolidos os limites de classe.

Produzir a ironia é por em questão a ordem, os valores estabelecidos. Também a simbologia romântica, marcante das narrativas de folhetim, é alvo da ironia questionadora em *Saramandaia*. O professor *Aristóbulo* entrega a mão de *Dona Redonda*, que ele, como funcionário da coletoria, encontra sobre a mesa da repartição arrecadadora de impostos.

³⁷ Também a partir desse mesmo ensaio de Freud (1974, v. VIII, p. 222), é possível apontar a dialética entre o grotesco e o risível. Pois, segundo Freud, no cômico, o riso “[...] *exprime uma gratificante sensação de superioridade com a relação à pessoa (que achamos cômica)*”; ao contrário, “[...] *se a despesa física da pessoa é considerada menor que a nossa ou se sua despesa mental é maior, não mais rimos e sim, somos possuídos de assombro e admiração*”. Em ambos, está caracterizado o excesso, ou a despesa, de energia empregada. Estando as duas situações desreguladas pela economia das relações capitalistas.

³⁸ Complementando a citação, é preciso acrescentar a seqüência afirmativa de Bataille (1975, p. 39): “*Enquanto classe que possui a riqueza, tendo recebido com a riqueza a obrigação da despesa funcional, a burguesia moderna se caracteriza pela recusa de princípio que ela opõe a essa obrigação. Ele se distinguiu da aristocracia pelo fato de só ter consentido em **despender para si**, no interior dela mesma, isto é, dissimulando suas despesas, na medida do possível, aos olhos das outras classes. Essa forma particular é devida, na origem, ao desenvolvimento de sua riqueza à sombra de uma classe nobre mais poderosa do que ela*” (grifo do autor).

Encolheu: Muito obrigado, professor!

Professor: Ora... não tem de que agradecer. Afinal, era a mão que um dia o senhor pediu em casamento (Cap. 27, p. 22).

A respeito das formas estéticas presentes nas narrativas sentimentais, Beatriz Sarlo (1985, p.152) salienta:

*Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un **plus**. En esse **plus** está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes y situaciones como en una serie de moldes estilísticos.³⁹*

Dias Gomes, reconhecendo os clichês como marcas estilísticas que caracterizam as narrativas folhetinescas, faz, pela ambigüidade tragicômica, uma transgressão literária, para o gênero, mostrando a norma e o risível dela, enquanto índice melodramático reconhecível no veículo. Ou seja, a mão, simbolicamente, pedida em casamento na tipificação romântico-burguesa, cai, literalmente, separada do restante do corpo, na mesa que, por sua vez, é responsável por “passar a mão” no dinheiro do povo.

Mikhail Bakhtin (1999, p. 54), sublinhando a ambivalência das imagens do grotesco, afirma:

*Sua [do grotesco] verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase **indispensável**, inseparável da **afirmação**, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância (grifos do autor).*

³⁹ “Para contar suas simples e repetidas histórias, estas narrativas não elegem um estilo simples. Elegem um estilo de clichê que garante a existência de um **plus**. Nesse **plus** está sua estética, baseada tanto na pronunciada tipificação de personagens e situações como em uma série de moldes estilísticos” (minha tradução).

Diferente da análise de Bakhtin sobre o grotesco em Rabelais, a “morte do antigo”, o final grotesco de *Dona Redonda* não faz nascer “algo de novo e melhor”, antes, pode indicar o ciclo infernal da repetição, uma vez que mais adiante, no Capítulo 71, aparece em *Saramandaia* a irmã de *Dona Redonda*, muito parecida com ela e que se chama *Bitela* (muito próxima de Vitela – a carne nova). A simulação da novidade, esta última como valor fundamental da modernidade, aparece aqui como a outra da mesma, a repetição de *Dona Redonda*, na irmã *Bitela*, nem mesmo na aparência engana, é como a mercadoria copiada que só altera o nome, mantém o conteúdo.

Da mesma maneira, quando Bakhtin (1999, p. 55), ressalta:

O hiperbolismo das imagens materiais e corporais (principalmente o comer e o beber) é ainda mais acentuado, em comparação com Rabelais. A lógica interna de todos esses exageros é, como Rabelais, a lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância. Todas as imagens mostram o mesmo ‘baixo’ que devora e procria”.⁴⁰

Em Dias Gomes, o hiperbólico da devoração, do consumo, não tem o caráter positivo do “crescimento, da fecundidade”; ele encontra o limite. O apontamento político, na telenovela, não está na ambivalência da alegoria, como em Rabelais, mas, não suportando o impasse como solução se faz em pedaços para, logo em seguida, encontrar a sua repetição.

Gibão: com as asas do herói.

O personagem se chama *João Evangelista*, mas é conhecido, na cidade, por *Gibão*, numa referência ao gibão de couro que usa, invariavelmente, para

⁴⁰ A referência comparativa usada por Bakhtin (1999, p. 55) é a tradução livre, para o alemão, de “*Gargantua*”, feita por Fischart. Tradução que, para Bakhtin, faz significativas alterações à

esconder suas asas – o mistério que ronda o personagem. Nos primeiros capítulos, nem os telespectadores sabem o que o personagem oculta; no entanto, revelado o segredo da existência das asas para aqueles que assistem à novela, a dúvida paira sobre o significado delas – estariam do lado do bem ou do mal? *Gibão* é anjo ou demônio?

João, personagem bíblico, assumiu a missão, como apóstolo de Deus, de evangelização dos povos:

Houve um homem enviado de Deus, que se chamava João.

Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele.

Não era ele a luz, mas devia dar testemunho da luz.

A verdadeira luz estava chegando a este mundo

[...] (O SANTO, 1970, p. 294).

Gibão, como João, anuncia o fim das trevas impostas pelo coronelismo e, parece, com as asas, indicar a liberdade vindoura. Era o momento brasileiro de sonhar com a esperança democrática. Numa reportagem, anterior à estréia da telenovela, aparecem reunidas várias opiniões de críticos da programação televisiva, entremeadas das falas do autor e do diretor. Analisa, ali, Walter Avancini:

*Não há know-how [sic] estrangeiro para nosso realismo fantástico. (...) Há um know-how muito caboclo, a tentativa de utilização de elementos improvisados. Aqui o diretor é também um criador de **efeitos técnicos**. Só que o peso dessa história está recaindo no lugar errado. Por exemplo, há muita gente preocupada com o homem que nasceu com asas. Muito mais importante é o homem ainda pensar em voar, o sonho de extrapolar a realidade afogante e estranguladora assim reavivado. Não me deixo impressionar pela proposta do*

concepção rabelaisiana do risível e do grotesco, tendendo a fazer da sátira uma condenação moral “[...] a partir da perspectiva do burguês e do protestante [...]”.

fantástico (SARAMANOVELAS, 1976, p. 10 - grifos da reportagem).

Mais preocupado com a possibilidade de construção alegórica, marcando o desejo coletivo presente, do que com os efeitos técnicos ou com a classificação de gênero fantástico atribuída pela mídia e pela crítica cultural, é explícita a referência política de *Gibão* e suas asas pelo diretor. São palavras de Cacá Diegues:

Se nossos olhos estiverem desembaraçados, talvez possamos reinventar a luz onde julgávamos que houvesse apenas trevas. As alquimias correm contra o tempo. Agora um ciclo está se fechando, mesmo que, no sistema respiratório das culturas, o movimento de inspiração seja sempre mais longo que o de expiração (GASPARI, 2000, p. 108).

Essas palavras do cineasta são reproduzidas pelo jornalista e escritor Zuenir Ventura⁴¹ para anunciar o que ele chama de “*onda de esperança*” do Brasil, na segunda metade da década de 70. Conclui Zuenir Ventura:

Emergindo do vazio e da fossa, sofrida e amadurecida, a cultura brasileira talvez tenha reencontrado, além da vontade, a esperança de que a liberdade tão invocada lhe possa ser, por fim, devolvida. Não como favor concedido, mas como direito adquirido (GASPARI, 2000, p.108).

Ainda como alegoria da liberdade, as asas precisam ficar ocultas pelas roupas ou pela escuridão da noite; as asas só podem ser usadas à noite, na hora destinada ao sono/sonho da humanidade, a hora sem testemunha.⁴² O

⁴¹Trata-se de uma coletânea de entrevistas, reportagens e ensaios publicados em periódicos de circulação nacional, nas décadas de 70 e 80, como um balanço da cultura brasileira, nesse período, sob a composição de Elio Gaspari (2000), Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura. A reportagem de onde se extrai a citação tem como título *Como um Direito*, e foi publicada na coletânea reunida sob o título *Da ilusão do poder a uma nova esperança. Generosa e ingênua; a arte até 1964 queria transformar tudo: povo, poder e realidade. Era Onipotente*.

⁴² Jeana Laura da Cunha Santos (2000, p. 85), trabalhando a estética da escrita de Clarice Lispector, faz importante apontamento sobre os poderes da noite, ao se oferecer como o outro do dia em seus regramentos cotidianos. Ela escreve: “*Lugar do paradoxo por excelência, a*

personagem, então, dividido entre a realidade – a norma – e o maravilhoso – o desejo de voar –, voa na madrugada. Como ‘asas dadas à imaginação’, ele se libera da opressão e goza o céu.⁴³ Novamente é no corpo que aparece a divisão entre o dentro e o fora, o personagem se mostra sensível, poético e apaixonado, porém não pode deixar-se ver nu.

O personagem pensa e pondera com a mãe, com quem compartilha do segredo, sobre a possibilidade de um procedimento cirúrgico de amputação das asas, o que lhe permitiria declarar-se apaixonado e casar-se. Instala-se o dilema, ou gozar da liberdade garantida pelas asas, ou anular o seu poder, amputando-as. Ou gozo da liberdade ou o prazer do sexo. O sexo aqui é a instância institucionalizada do prazer regrado pelo casamento, o que o deslocaria para dentro da norma, da homogeneidade social. E, conseqüentemente, ao optar pelo sexo abriria mão da possibilidade cristã de ser o anjo anunciador.

Depois de resistir muito à idéia de casamento, pois isso acabaria por revelar seu segredo, *Gibão* aceita casar-se com *Marcina* – a personagem que no excitação sexual ficava com o corpo em chamas. Dissolve-se o dilema de *Gibão*; ele opta pelo sexo sem abrir mão da diferença social que as asas lhe conferem.

Marcina descobre, na manhã seguinte ao casamento, que ele tem asas, vê penas no chão do quarto, e tem a confirmação na marca do corpo.

noite na montanha é como Satã, ser de dupla face. Ela nos chama para uma vivência que é dor, porque é ruptura com o nosso sistema de autodefesa diário, mas é alegria, porque é a única via de acesso à criação, imaginação, em detrimento daquilo que se convencionou chamar de realidade”.

⁴³Dilema que se assemelha ao do personagem de Murilo Rubião, o *Ex-mágico da Taberna Minhota*. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1986, p. 8) resume a idéia da narrativa: “A mágica o ultrapassava, transbordava o seu universo de intenções, explodia indisciplinadamente os limites a que queria se submeter para se tornar um cidadão como outro qualquer” .

Marcina olha para Gibão. Intrigada, pega a ponta do lençol e descobre as costas dele, devagar. A câmera fica em close nela e explora a sua expressão. Primeiro o choque, depois o assombro.

Ela quer gritar e não consegue. Apenas levanta-se, recua. Olhos fixos nas costas de Gibão. De repente sai correndo, batendo a porta.

Corta para Gibão que desperta assustado e se volta de frente. A câmera já enquadra de frente. Ele olha para o lugar dela, vazio (Cap. 69, p.10-11).

No capítulo seguinte, *Marcina* vai à igreja aconselhar-se com o padre, apavorada com a revelação. Ele diz já saber, desde o nascimento de João Evangelista, e aconselha:

*Padre: Ele é seu esposo, entre os esposos deve haver entendimento, solidariedade, união total. Se ele nasceu com asas, isso quer dizer apenas que ele é diferente da maioria dos homens. Mas se Deus o fez assim, ninguém pode lhe tirar o **dinheiro** de ser assim (Cap.70, p.6 - grifo meu).*

A marca da diferença, na sociedade do espetáculo, pode ser capitalizada – vale dinheiro, o que já aparece, coincidentemente, como ato falho⁴⁴ na escrita do roteiro. Aqui o ato falho seria o erro que coincide com a intenção de vender as asas de *Gibão*.

Marcina conta para a mãe, que conta para o pai, que segue espalhando o segredo de *Gibão*. Não só de que ele tem asas, mas que possui poderes “sobrenaturais” – os dons premonitórios. Assim, ele recebe uma proposta, em

⁴⁴Ato falho, segundo definem os psicanalistas franceses Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, (1998, p. 40) é o “ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevistas”. Para Lacan, citado por Roudinesco e Plon (1998, p. 40), “[...] está claro que todo ato falho é um discurso bem-sucedido, ou até espirituosamente formulado [...]”. O ato falho, pelo deslocamento no qual se apresenta, pode se fazer risível, ligando-se aos chistes. Sobre estes, por sua vez, Freud também citado por Roudinesco e Plon (1998, p. 112), diz que são registros entre o inconsciente e a linguagem que “mentem quando dizem a verdade e dizem a verdade através da mentira, [...]” de maneira espirituosa e inteligente.

dinheiro, para aparecer em um programa de auditório, mostrando seus dons.

Gibão recusa:

Gibão: Não! Por dinheiro nenhum no mundo vocês me tiram daqui! Não tou interessado em ser estudado, nem discutido por ninguém. Menasmente ainda quero seu dinheiro (Cap. 94, p. 9).

E o propositor, o jornalista funcionário da TV, depois de muito insistir, declara:

Filomeno: Ele tá jogando uma fortuna pela janela. Porque atrás desses cinqüenta mil cruzeiros podia vir muito mais! Ele não tá percebendo ... pode ficar rico!

(...)

Tá bem, se ele não quer, o que se vai fazer? Mas é uma pena... Deus dá asas a quem não quer voar... Boa tarde! (Cap. 94, p. 9).

A mãe de Gibão arremata:

Leocádia: Escutei. Mas João fez bem em não aceitar. Não é dinheiro que possa trazer felicidade (Cap. 94, p. 9).

Do pensar a alegoria em sua significação última, ou seja, presentificar a história pela construção de imagens, como o concebeu Walter Benjamin (1994), vem a permissão de afirmar que as asas de Gibão retomam, no presente da tela, os restos da história de um passado recente de repressão política, e de um passado longínquo de anseios coletivos de liberdade, próprios das sociedades estratificadas. No entanto, como a leitura alegórica do anjo que é arrastado pelos ventos do passado para o futuro, do *Angelus Novus*, de Paul Klee, feita por Benjamin, Gibão não tem a força liberadora do passado, naquele presente da tela. Arrastado pela história de opressão, sua figura messiânica dirige-se ao futuro, seu vôo é o da promessa, ele não é capaz de ‘salvar’ o passado opressor da obscuridade da história oficializada, mas, sim, de encaminhar os telespectadores para o futuro.

Porém, o embate final da telenovela, último capítulo, última cena, aponta a importância de um *Gibão* que contraria essa imagem angelical, ao apresentá-lo

como fragmento alegórico da esperança em melhores dias.⁴⁵ Perseguido pela polícia, acusado injustamente, de um crime que não cometera, e acuado pelos jagunços enviados dos coronéis, *Gibão* foge para o alto de um morro. E quando não vê mais possibilidade de adiamento – a captura ou a morte – suas asas aparecem crescidas e ele decide voar. Primeiro momento no qual os telespectadores vêem as asas por inteiro, rasgando as roupas do herói. Um vôo libertador, dele próprio e do mundo, pois sobrevoa *Saramandaia*, o mar, o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Paris – como uma universalização do sonho de liberdade.

O povo de Saramandaia se junta na praça:

A praça se enche de gente vinda de todos os lados.

Risoleta, Dora e Rosalice vêm da pensão.

Cursino, e a filarmônica, Teté e as sete filhas.

O padre e o sacristão. Beata Miúda e outras beatas: vêm da igreja.

O cantador e os vendedores ambulantes

Todos correm para o meio da praça. Gibão some no horizonte. Marcina ri e chora de alegria.

Marcina - Ele tá em liberdade. Ele tá em liberdade!

(...)

Marcina – A gente nunca vai se ver de novo...

Trovões fortes. Começa a chover. O povo exalta.

⁴⁵Cacá Diegues dirige, em 1989, o filme *Dias melhores virão*, contrariando sua esperança, enunciada em 1974 por Zuenir Ventura, no diálogo da arte com o poder econômico e político, de forma a manter uma independência de criatividade e de produção. Neste filme, por ironia ao título, o diretor mostra o desencanto da arte cinematográfica diante da legitimidade econômica e social adquirida pelos produtos da indústria televisiva, por influência direta da sedução exercida pela produção hollywoodiana. É do imperialismo do capital americano que fala Cacá Diegues, nesse filme, a sedução da visibilidade na tela (via fábrica de sonhos) submete *Mary Matos* – personagem central – às leis do capital, mostrando as posições de centro e de periferia, no jogo do poder econômico.

Cazuza – Voltou a chover em Saramandaia!

A banda ataca um frevo. E todos dançam sob a chuva.

Gibão contra o céu, voando.

Tomada de cima, Gibão sobre o campo (Cap. 160, p. 10- 11).

O vôo redentor, de tão maravilhoso, porque apazigua pode perder a força política que havia no espírito de luta libertadora, até mesmo isolando o passado catastrófico de opressão, ao lançar o olhar para o devir redimido. *Gibão* salvou o povo, e a chuva – redentora do sertão –, cai, trazendo a felicidade para todos.

Na representação do bem, o personagem ainda encarna o herói, aquele que é capaz do sacrifício pessoal, individual, em nome da coletividade. Os ideais sociais, em torno dos quais se reúne a maioria, são privilegiados por ele; estão, em *Gibão*, acima de suas vontades pessoais, sua mulher (*Marcina*) afirma entre a alegria e a tristeza “*A gente nunca vai se ver de novo...*”.

Gibão, na direção do mito, afasta-se do humano, abre mão da realidade e é colocado, regressivamente, como figura romântica e libertadora. João evangelista, como enviado de Deus, doa-se à causa da justiça social, e reitera, na tela, a promessa republicana: *Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós ...*⁴⁶

A necessidade da figura heróica, que se revela no fascínio exercido por alguns personagens imagéticos, é apontada por Fredric Jameson (1995, p. 150), embora na caracterização do anti-herói:

O glamour secreto de tais obras [filmes de gângsters e de Máfia] pode ser explicado pelas maneiras em que elas desvelam

⁴⁶ Refrão do *Hino da Proclamação da República*, letra de Medeiros de Albuquerque e música de Leopoldo Miguez. Em 1989, o mesmo refrão é utilizado pela Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, ganhando o primeiro lugar no desfile carnavalesco no Rio de Janeiro (*Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós. E que a voz da igualdade seja sempre a nossa voz...*). Na sucessão, 1889, 1979, 1989, reitera-se o sonho, irrealizado, de liberdade, de igualdade e de justiça social, tendo as asas como símbolo.

fantasias inconscientes de comunidade e utilizam a trajetória individual do gângster como um pretexto para vivenciar a representação de uma intensa vida coletiva em grupo que está faltando nas experiências privatizadas dos próprios espectadores.

É no efeito maniqueísta do bem vencendo o mal (na oposição do glamour do gângster como anti-herói apontado por Jameson) que *Gibão* atrai e realiza a experiência virtual da resolução do conflito. Pelo vó apaziguador, cumpre a dúplice função, tanto política, quanto mercadológica: a primeira função seria a que permite o reinvestimento, pela imagem, dos desejos coletivos de liberdade, ou seja, apresenta-se como imagem fantasmagórica de um tempo de economia sagrada; a segunda função seria a de manutenção do fetiche na imagem como fantasmagoria de uma economia profana, fornecendo o prazer consumista e ilusório do dominado que vence o dominador, e que, aparentemente, encerra a luta no último capítulo, mas que, por ser simulação, renova a esperança na próxima telenovela-mercadoria a entrar no ar.

Pasteuriza-se a “festa” do povo na praça de *Saramandaia*, de seu sentido bakhtiniano, com um final nostálgico da volta do herói clássico do romantismo folhetinesco, enfraquecendo a história real de lutas, mostrando imagens compensatórias de uma situação social que se altera somente nas camadas fantasmagóricas.

CAPÍTULO 3

FRAGMENTO E TOTALIDADE

*Ah! Pobre Revolução, tão confiante em teu primeiro dia,
havia convidado o mundo ao amor e à paz...*

Jules Michelet

Fragmento e totalidade compõem a dialética moderna dos processos políticos sociais, a partir das experiências midiáticas. Se, de um lado, a idéia de unidade fornece a falsificação da ideologia progressista dos últimos 200 anos, desde as revoluções européias – francesa e industrial inglesa -, na construção dos mitos de nacionalidade e de progresso como inerentes ao desenvolvimento da espécie humana; de outro lado, a fragmentação, como efeito dos processos de industrialização e modernização tecnológica, instala-se com mais vigor no final do século XX, como a contraparte do idealizado, exatamente pondo em questão a história da modernidade e, muitas vezes, estampando seus fracassos sociais.

As mídias têm sido os principais instrumentos para alcançar as totalizações hegemônicas, de forma autoritária. Um regime político totalitário resulta de uma ideologia ‘oficial’, que busca atingir, com seus ordenamentos de verdade, todos os aspectos da vida em sociedade, sendo que, dessa ideologia, todos devem compartilhar, lutando por seus pressupostos. Para tanto, dois fatores aparecem, nos vários estudos sobre o totalitarismo, como fundamentais na consecução dos ideais totalitários: o terror e a propaganda. O filósofo político Norberto Bobbio et al. (2000, p. 1249) afirmam:

A combinação habilidosa de propaganda e de terror, tornada possível graças ao uso da tecnologia moderna e da moderna organização das massas, confere aos regimes totalitários uma força de penetração e de mobilização da sociedade qualitativamente nova em relação a qualquer regime autoritário ou

despótico do passado e torna-os por isso um fenômeno político historicamente único.

O diferencial tecnológico oferecido pelos meios de comunicação, disponíveis especialmente no século XX, renova as formas autoritárias e absolutistas de governar de épocas anteriores, uma vez que potencializa o arregimentar das massas. Walter Benjamin (1994, p. 194), pensando no processo de organização das massas no fascismo, fala do cinema nesse potencial propagandista dos interesses do Estado:

*Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, **que a reprodução em massas corresponde de perto à reprodução das massas.** Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. (grifos do autor).*

A possibilidade de difusão e alcance dos meios de comunicação fazem deles instrumentos privilegiados de mobilização e persuasão das massas. A propaganda político-ideológica, então, é apropriada por governantes como forma de divulgação e convencimento de suas ideologias, que dependem diretamente da multiplicação das massas. Se na Europa e nos Estados Unidos, a transformação político-econômica da massificação está no auge no início do século XX, no Brasil, este processo vai ser agudo a partir da metade deste mesmo século.

No caso específico da televisão, as imagens, como criações do próprio veículo, cumprem dupla função no processo de massificação: primeiro, a de legitimar o próprio veículo como representante cultural da sociedade, afirmando-se como bem simbólico e, segundo, a de promover o ocultamento ideológico, elemento característico das figurações imaginárias a serviço dos Estados totalitários.

No Brasil, aquilo que a televisão tende a ocultar, próprio das relações capitalistas em sociedade, são as diferenças que acusam os interesses desiguais, bem como as maneiras diversas de experimentar politicamente os fatos da história. Assim, tudo aquilo que possa fraturar a imagem vendida pela ideologia totalitária não deve ser exposto aos olhos das massas, pois, ao contrário, há o risco de

despertar da letargia aqueles componentes do estado massificado. O que disso deriva e se expõe são espetáculos montados pelas práticas governamentais baseadas em razões humanitárias do “bem” comum, que na verdade impõem desigualdades e hierarquizam as diferenças, de maneira a manter os privilégios político-econômicos nas sociedades estratificadas em classes.

Nesse sentido, é possível afirmar que a estética da televisão brasileira simula a homogeneidade dos períodos da história política das sociedades onde o governo se sustenta no autoritarismo. Maria Helena Weber (2000, p. 146), estudiosa dos processos comunicacionais e das políticas governamentais, afirma:

O particular pode ser apresentado como geral e o falso como verdadeiro. Esse processo, desencadeado e conduzido a partir de uma abordagem estética homogênea, simula igualdade, participação e identificação entre governo e sociedade; apaga os conflitos e as contradições sociais e políticas e constrói uma hiper-realidade social, constituída por atores e forças sociais divididas em duas grandes categorias: a dos ‘inimigos’ e a dos ‘amigos’.

Dessa forma, para fissurar a imagem única, aquela colaboracionista do totalitarismo, o fragmento pode ser a noção técnica mecânica de corte no sentido de isolar uma parte. Interromper o fluxo rentável da máquina propagandista a partir daquilo que ela mesma institui como ação produtiva industrial, que é o corte. Numa antítese que se encontra no interior da própria mídia, a lâmina que introduz o descontínuo na percepção humana, incapacitando o olhar que faz ligações entre as experiências políticas ao longo da história, deve ser a mesma lâmina usada para fazer a disjuntiva da imagem idealizada pelos regimes políticos totalitários.¹

¹ É de Walter Benjamin (1994, p.104) que vem o valor crítico do corte maquínico, que assumido como técnica moderna do olhar, permite que qualquer objeto seja analisado sem a ilusão da idéia antiga de permanência da “grande obra”: “*Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas*”.

Interpretando a visão a contrapelo da história, por Walter Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 20-1) distingue a tarefa revolucionária da crítica em operar a lâmina:

A atitude revolucionária fundamental consiste em tomar o partido dos vencidos, e do ponto de vista dos vencidos a história é uma sucessão de desastres, sem nenhuma legalidade imanente, sem nenhum telos, sem nenhuma ordem. Cada momento revolucionário impõe a tarefa de transgredir a história dos vencedores, de desarticulá-la, de imobilizar seu fluxo, de extrair do seu continuum os passados cativos, de despertar de suas sepulturas os mortos, que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva”.

O fragmento, porque cinde o fluxo contínuo da imagem totalitária, torna visível a crise omitida na imagem. Destacado o fragmento, ele exige o jogo de significados que é, simultaneamente, o de esvaziá-lo do sentido atribuído pelo contínuo da completude da imagem e atribuir-lhe outro significado, pela particularidade de ser fragmento. Ou seja, percebendo o descontínuo é mais fácil atribuir outros significados ao contexto que não aqueles forjados pela ideologia totalitária.²

É imprescindível, ainda, salientar a posição de Hannah Arendt sobre o totalitarismo, exposta por Bobbio et al. (2000, p. 1249). Para ela, o totalitarismo tem como intenção “*essencial a transformação da natureza humana, reduzindo os homens a autômatos absolutamente obedientes [...]*”. Por isso, ela distingue o totalitarismo de qualquer forma anterior de domínio de uns sobre os outros, pois não

² A reflexão sobre o fragmento é retomada por Walter Benjamin na imagem *tableau*, imagem que traz a possibilidade dialética entre o descontínuo e a história social. A valorização do diminuto, em Benjamin, está no fato de que nele estão as impressões que armam as constelações da história (individual e coletiva). Willi Bole (1994, p. 419), no ensaio que analisa a dialética benjaminiana da micro à macro história, escreve: “*Graças à sua descontinuidade, o tableau se presta a ilustrar o ‘novo método dialético da historiografia’ benjaminiana, que rompe com a tradicional historiografia linear e causal.*”.

se restringe ao isolamento dos homens de suas ações políticas, mas pretende atingi-los em suas formas privadas de percepção e reciprocidade com o mundo.

É especialmente essa posição que melhor explica as alianças dos poderes políticos com o desenvolvimento das técnicas maquinicas. Esse é o panorama da ‘segunda natureza’, onde a noção de totalitarismo serve para pensar os fatos e as representações no estágio das sociedades em que a tecnologia se pretende hegemônica sobre todas as formas orgânicas de relação em sociedade.

TELEVISÃO E PROPAGANDA DO BRASIL

No que se refere à história brasileira dos governos autoritários do século XX, Maria Helena Weber (2000, p. 147-8), afirma:

Se o presidente Getúlio Vargas, apoiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), havia recorrido ao apelo populista da propaganda fascista para legitimar o Estado autoritário, interferindo na produção de produtos culturais ufanistas dos sentimentos nacionais, o governo do general Emílio Médici atingiu níveis elevados de inovação e produção da comunicação, nos planos teórico e técnico. Essa foi utilizada de maneira estratégica e apoiada na ideologia da segurança nacional, visando estimular as idéias de (re)construção do País e de elevação do nível de vida de seus habitantes. Ambos, no entanto, coincidiram na utilização simultânea do aparato coercitivo e policial para garantir os efeitos da comunicação persuasiva.

O governo populista de Getúlio Vargas tinha, do ponto de vista político, a intenção de angariar a ‘simpatia’ de amplas faixas da população. E, do ponto de vista econômico, o populismo visava a alargar o contingente de consumidores, que se fazia necessário ao desenvolvimento industrial brasileiro. Nesse último sentido, o populismo apresenta-se sob as preocupações com a garantia do salário mínimo e seu aumento real. Então, a já conhecida preocupação liberal burguesa manifestava-se duplamente nas medidas getulistas de governo; primeiro, angariar adeptos à ideologia governista (oligárquica e clientelista) e, segundo, expandir a faixa de consumidores de uma economia industrial que se firmava. Assentavam-se, então, as

bases daquilo que veio a se chamar consumo de massa, cuja oferta se pauta tanto por produtos duráveis – os eletrodomésticos, por exemplo, como os ‘perecíveis’ – a cultura.³

Na história brasileira do período das ditaduras militares, foi decisivo o desenvolvimento da televisão, especialmente nas décadas de 60 e 70, não só pelo aspecto progressista modernizador que ela representava, mas sobretudo por ter recebido por parte dos governantes pronta aceitação e incentivo; o que, aliás, pode ser percebido com referência à cultura de massa em geral, como observa Sérgio Mattos (1982, p.95):

*Because the mass media were accepted by the military regime as agents of modernization and as a tool for the maintenance of national integration, national security, and social peace, the military also began to be concerned with television content.*⁴

Reconhecendo a mídia como perigosa difusora de idéias – democrática em sua possibilidade de difusão – e sem tutela natural, mas sujeita às leis de propriedade capitalista, o governo militar define o investimento financeiro e salvo-conduto político a ser conferido à televisão, numa relação patrimonialista bem conhecida da história brasileira. Assim, utilizando-se da televisão como estratégia para solidificar sua dominação, os governos militares trabalharam para a hegemonia das mensagens transmitidas, de maneira a incrementar e difundir, junto à população, os planos políticos e econômicos a serem implementados no país, principalmente a partir da revolução de 1964. Caracteriza-se aqui a produção de imagens fantasmagóricas –

³ Tanto nos governos populistas quanto nos de ditadura, a democracia fica ameaçada. No entanto, do ponto de vista da ação do povo em direção ao poder legítimo garantido nos regimes democráticos, os governos populistas são mais desmobilizadores, pois manipulam a falsa idéia de que os interesses do povo são contemplados e, também, de que é o povo que exerce o controle sobre as ações/instituições públicas. Nas ditaduras, as violências e repressões convocam à resistência e ao enfrentamento do arbítrio explícito. Mesmo restringindo as ações, não há, nas ditaduras, mascaramento democrático no que diz respeito à participação ampla. Essas idéias encontram-se melhor desenvolvidas em Fábio Konder Comparato (2001).

⁴ “Porque as *mass media* foram aceitas pelo regime militar como agentes de modernização e como instrumentos para a manutenção da integração nacional, segurança nacional e paz social, os militares também passaram a ficar preocupados com o conteúdo da televisão” (minha tradução).

“tecnoestéticas” que, como aponta Susan Buck-Morss (1996, p. 28), têm “*seus efeitos experimentados coletivamente ao invés de individualmente*”. O controle social se dá, assim, pela inundação dos sentidos nas poderosas imagens propagandísticas dos ideais e da atuação do governo, o que faz dos telespectadores seres anestesiados pela “*intoxicação de fantasmagorias*”.

Para fazer do Brasil o suporte do “milagre econômico”, na corrida pela equivalência de poder junto às potências econômicas internacionais, ou seja, para que houvesse interesse das corporações internacionais em investir no Brasil, foi construída e divulgada uma imagem de tranquilidade social e de potencial econômico com a indispensável ajuda da imprensa escrita, do rádio e da televisão.⁵ Essa imagem, ao mesmo tempo em que favorecia a entrada do investimento estrangeiro, servia, internamente, para criar a farsa política de nação harmoniosa, produtiva e economicamente atraente. Era a embalagem criada para colocar na vitrine o Brasil que estava à venda, e o que constituía para o povo brasileiro um “verdadeiro milagre”.

Maria Helena Weber (2000, p. 151) salienta:

O poder da mídia advém da sua capacidade cultural e tecnológica de consolidar e reproduzir relações sociais e políticas através de discursos simbólicos. Esse poder transforma a mídia em instituição indispensável às operações políticas que necessitam fortalecer um componente e lábil sistema cultural. As mídias não podem, dessa forma ser consideradas apenas como entidades complementares do poder; elas participam do exercício do poder pois são fundamentais na transmissão de bens simbólicos, mercadológicos e políticos, cuja recepção e repercussão dependem muito mais da estética da comunicação do que de sua qualidade ou de seu poder de transformação.

⁵ Como exemplo de programação de TV propagandista lembro o programa *Silvio Santos*, que exibia todos os domingos o quadro intitulado *O dia do Presidente* com relatos e imagens das ações dos presidentes da República, durante os governos militares, sempre num tom triunfante e vitorioso das decisões governamentais.

No entanto, o enfraquecimento dos governos militares pela pressão popular e a crise de desenvolvimento econômico forjada pelos interesses neoliberais (que queriam o fim dos “nacionalismos” econômicos e culturais) promovem fissuras na mercadoria embalada para exposição e venda. E do ponto de vista da crítica cultural rompe-se a divisão marxista clássica entre super e infra-estrutura – cultura e economia. Pelo reconhecimento da não neutralidade histórica das técnicas evidenciam-se as alianças entre estas e o capital, em todas as áreas de produção. Entram em cena, agora na prática, os processos industriais de cultura. As questões enfeixadas na expressão “indústria cultural”, cunhada por Adorno e Horkheimer, consideradas somente como ameaças, passam, então, a ser realidades no cenário artístico e cultural da década de 80, momento no qual as questões sobre a estética são, inexoravelmente, questões sobre as técnicas e seus usos político-econômicos.

A desconfiança despertada nos intelectuais e pesquisadores brasileiros, durante as décadas de 60 e 70⁶, pela aliança entre as técnicas e as ideologias opressoras, chega, nos anos 80, ao auge descredenciador das artes como produções autônomas dos processos político-econômicos do país. Se nos anos 70, tanto na produção artística propriamente dita quanto na crítica, as manifestações culturais se moviam entre a censura e a cooptação aos favoritismos das estruturas governamentais, na década seguinte as questões postas no campo das artes intensificam a lógica capitalista de mercado.⁷ As técnicas perdem sua suposta neutralidade política e revelam-se em seus usos liberais positivistas das idéias

⁶ Pontuo aqui as décadas de 60 e 70 para dar continuidade ao raciocínio que venho fazendo sobre as telenovelas, e também para manter esta reflexão no período posterior à instalação da televisão no Brasil. No entanto, a desconfiança com a técnica e seus efeitos sobre a percepção humana na produção de uma visão progressista vem de muito antes, do século XIX com Machado de Assis por exemplo. Ver Andrade (1999).

⁷ A esse respeito Flora Süssekind (1985, p. 90) aponta para a “profissionalização” dos escritores neste período e diz: “[...], abre-se outra trilha igualmente dupla. Não a da censura, mas a da profissionalização. Apontando de um lado para a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho arriscado no banal”.

progressistas pela ideologia capitalista, que se infiltrando em todos os campos da produção humana, nesse caso o das artes, é capaz de tornar tudo mercadoria.

A produção artístico-cultural do período reflete, também, a desorientação política da sociedade como um todo. O panorama nacional, nos anos 80, pode ser caracterizado como o período das grandes indefinições. Um país que se encontra saindo de uma ditadura militar de 20 anos e, ainda sem uma prática de representação democrática, se vê sem demarcação de rumos. A conduta totalitária adotada pelos governantes promoveu a própria queda de seus governos, tanto por reservar poder única e exclusivamente a uma fatia da sociedade – os militares (em seu monopartidarismo), quanto por acreditar na obtenção da hegemonia através da repressão e da ilusão ideológica de Brasil unificado. Com o término das ditaduras militares, resta uma sociedade civil enfraquecida em suas formas desejantes de projetos coletivos e entregue à sorte que lhe reserva a economia em franco processo de globalização.

Com a queda dos militares do poder político do país, e com eles a centralidade nas idéias de unificação e totalitarismo da Nação, inaugura-se uma nova fase da economia capitalista liberal da década de 80, onde a indústria cultural aparece para gerar convicções em todas as camadas da população, e não apenas entre as classes populares. Gilberto Vasconcellos (1997, p. 14-5) diz que de certa forma os governos militares cumpriram, pela força repressiva, o papel a que se destinavam, garantindo que as *mass media* efetivassem a tarefa que lhes fora atribuída pelos planos político-econômicos das potências financeiras internacionais, uma vez que já se instalara a partir da década de 80 a era “*capitalista videofinanceira*”, com o apoio da “*indústria de elaboração das consciências*”. Ele avalia: “[...]a presença monopolizada do sistema televisivo afeta sobremaneira a conduta do Estado, dos partidos políticos, da Igreja e da Universidade” {VASCONCELLOS, 1997, p. 13}.

Embora a grande maioria dos programas de TV estivessem afinados com o capitalismo neoliberal, o “epicentro” permanece sendo a Rede Globo de Televisão, tendo em vista sua história, desde a implantação em 1965, como aliada dos

interesses dominantes e beneficiária das estruturas governamentais na construção de seu inigualável padrão técnico e de programação.⁸ É para esse ponto que convergem muitas das críticas às telenovelas do período, principalmente daquelas exibidas em 1989, quando o país vai às urnas eleger, por eleições diretas, o Presidente da República. Como é o caso da telenovela *Que Rei Sou Eu?*, que mesmo servindo para mostrar o fim das crenças institucionais e unitárias – como fraturas expostas –, retoma índices culturais favorecedores da vitória dos dominantes, numa sociedade ainda desvalida de lideranças políticas legitimadas pelos interesses da maioria da população.

FARSA CONTRA FARSA: TELENVELA E A IMAGEM DA REVOLUÇÃO.

A telenovela *Que Rei Sou Eu?* mostra, em seu formato mais geral, uma sociedade que repete compulsivamente uma estrutura dicotômica entre pobres e ricos, e que ao simplificar representações sociológicas de bem e mal revela a hipocrisia do poder. Mas, a repetição, como um sintoma⁹, serve como encobridora

⁸ Não só no Brasil é reconhecido o poder hegemônico da Rede Globo, onde a transitoriedade de sua programação (e de seus dirigentes) ultrapassa as fronteiras dos diversos governos desde sua criação em 1965. Em Londres – Channel 4 – foi ao ar, em maio de 1994, o programa “*Brazil: Beyond Citizen Kane*” – dirigido pelo jornalista Simon Hartog – “*é mais um documentário sobre a força descomunal da Rede Globo e as mazelas do nosso país (...). Nunca se produziu um resumo tão amplo e satisfatório da miséria social e cultural do Brasil e do papel da Globo no processo de degradação generalizada a que o país vem sendo submetido desde que os militares tomaram o poder em 1964*” (AUGUSTO, 1994, p.1).

⁹ Nas palavras de Sigmund Freud (1974, v. XX, p.112), no ensaio *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (1925-1926): “*Um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual que permaneceu em estado jacente; é uma consequência do processo de repressão*”. No Dicionário de Psicanálise (Roudinesco E Plon, 1998, p. 656), a repetição aparece como “*(...) processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir seqüências (atos, idéias, pensamentos e sonhos) que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram esse caráter doloroso. A compulsão à repetição provém do campo pulsional, do qual possui o caráter de uma insistência conservadora*”. Então, por analogia com a teoria psicanalítica, é possível apontar a telenovela como sintoma cultural que em sua estrutura maniqueísta insiste em conservar, pela repetição, a ‘doença’ em detrimento de sua origem. E, ao mesmo tempo e por outra parte, enquanto

do nó de onde a dicotomia procede: as relações sociais de exploração estabelecidas pelas ordenações econômicas capitalistas a partir da acumulação e do trabalho mal remunerado. Em outras palavras, a estrutura maniqueísta do folhetim televisivo (como Gilberto Chauí apontaria depois) pode ser o sintoma de uma sociedade que insiste em pensar sua história através de categorias que prescrevem lugares pré-determinados e antagônicos aos seus integrantes – num determinismo histórico que mostra o sempre-igual, desconsiderando os interesses de poder e as forças políticas e econômicas específicas que engendram a vida em sociedade. Sem retratar os conflitos cotidianos pela sobrevivência e manutenção, mas, ao mesmo tempo, sem afastar-se demais de uma realidade reconhecível. Esther Hamburger (1998, p. 484) endossa isso, ao constatar:

A novela representa o cotidiano de uma sociedade mais rica e mais branca que a brasileira, mas essa sociedade ‘ideal’ é reconhecida como a sociedade brasileira, e os assuntos que ela pauta podem vir a ser aqueles pelos quais se pauta o debate público e vice-versa.

Como herdeira do folhetim e, conseqüentemente, tributária do romantismo, a telenovela aproxima a dicotomia pobres e ricos daquilo que a estética romântica trazia como idealização do povo. É de Martín-Barbero (1997, p. 26) a exposição desta idéia:

*Os românticos chegam por três vias, nem sempre convergentes, à ‘descoberta’ do povo. A da exaltação revolucionária, ou ao menos de seus ecos, dotando a chusma, o populacho, de uma imagem em positivo que integra duas idéias: a de uma **coletividade** que unida ganha força, um tipo peculiar de força, e a do herói que se levanta e faz frente ao mal. Uma segunda via: o surgimento, e exaltação também, do nacionalismo reclamando um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica. E por último, uma terceira via: a reação contra a Ilustração a partir de duas frentes: a política e a estética. Reação **política** contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês que em nome do progresso*

sintoma de uma formação de sociedade, permanece sinalizando a existência de conteúdos reprimidos – “[...] que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservam esse caráter doloroso” (conforme referência anterior).

têm convertido o presente em um caos, em uma sociedade desorganizada. (grifos do autor).

Para o crítico, o valor da percepção romântica sobre o povo está em considerar cultura o que vem dele; ou seja, essa noção de povo inscreve a noção comparativa na esfera cultural pela “pluralidade” das produções. Martín-Barbero (1997, p. 27) esclarece:

*Daí que a importância histórica da posição romântica neste debate (...) reside na **afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e produção** tanto ou mais que na atribuição a essa poesia ou a esses relatos de uma autenticidade ou uma verdade que já não estaria em outra parte. (grifos do autor).*

Também, as comparações que rivalizam pobres e ricos, em *Que Rei Sou Eu?*, aparecem à semelhança das comédias bufas renascentistas, onde a nobreza é ridicularizada, como também aqueles que em franca ascensão burguesa circulam pelo palácio imitando as formas nobres de vida social. Ao contrário, os plebeus, ‘menos’ apreciadores das coisas da aparência, são críticos, justos e combativos. Ao estilo do teatro de Molière,¹⁰ *Que Rei Sou Eu?* parece querer mostrar os “maus” costumes usando a farsa para explicitar as estruturas sociais em seu estado mais aparente de dominação. No entanto, a farsa já não traz em si a idéia de ocultamento? O que há, então, recôndito na dobra entre o anúncio dos “maus” costumes e aquilo que a farsa quer denunciar?

Não obstante ser diferente das comédias que surgiam da cultura popular, que tinham como fim último a “festa” que a própria inversão da norma social e moral vigente era capaz de proporcionar, a telenovela, aqui em sua expressão de massa, tira e põe a máscara da denúncia social num claro efeito atenuante de uma possível

¹⁰ A comparação pode ser feita, por exemplo, com a peça *As Preciosas Ridículas*, onde Molière mostra os “autênticos gentis-homens”, porque eram simples e pobres, serem recebidos como lacaios no palácio de *Madame Rambouillet*; e, os lacaios, ostentadores e esnobes, são festejados como nobres. E, como em Molière persiste o prêmio para a virtude e a punição para o erro, descolam-se ambos – prêmio e punição - do valor econômico para prestigiar a moral social. No último ato, os personagens sofisticados assistem ao desmascaramento dos criados e ainda recebem dos verdadeiros ‘nobres’ a lição moral de amar seus servidores, já que só se interessavam pelo que aparentavam e não pelo que o autor pretendia demonstrar que realmente eram.

atitude subversiva da estrutura do poder, entre dominados e dominantes, presente nas comédias populares da Idade Média e em parte do Renascimento, de modo coincidente com o que refere Mikhail Bakhtin (1999, p. 10):

*[...] riso carnavalesco. É, antes de mais nada, um riso **festivo**. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio **do povo** (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); **todos** riem, o riso é ‘geral’, em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é **ambivalente**: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (grifos do autor).*

O próprio ato bakhtiniano de recuperar, em pleno fascismo estalinista, o riso, o corpo erótico nas festas populares, assim como descritos por Rabelais, já é, em si, um ato revolucionário de contraste com “*la melancolía del marxismo occidental, causada en gran parte por una historia de derrotas proletarias, (...)*”, como afirma Terry Eagleton (1998, p. 219). Para o crítico, Bakhtin põe no corpo vivo, recuperado, de Rabelais, a força da utopia revolucionária que Walter Benjamin deposita no “cadáver”, como alegoria do drama barroco alemão. Em ambos, Bakhtin e Benjamin, há a esperança de libertar os mortos da história dominante, fazendo do presente de liberação (do passado dominado) uma passagem para um futuro transformado; se, no primeiro, a alegoria utópica se constrói pelo riso carnavalesco, no segundo, ela vem acompanhada da melancolia.

Diferindo disso, a ‘festa popular’, caracterizando o “*povo de Avilan*”, aparece na sinopse da telenovela desta maneira:

Seu grande divertimento se dá no primeiro trimestre de todos os anos, quando ocorre em todo o reino a Festa de Somorra: os populares saem às ruas fantasiados de nobres e os nobres vestem-se de pobres, numa grande confraternização (Sinopse, p. 2).

Então, em *Avilan*, o carnaval está enfraquecido em sua possibilidade de operar uma crise na ordenação civilizatória, pois aparece destituído da complexidade da

cultura popular medieval ou renascentista como a “*festa de todos*” – quando o profano faz eclipse do sagrado. Na telenovela, a modernização do riso equivale à mistura das metades sociais – pobres e ricos, sem que isso represente o jogo de mostrar o avesso de uma lógica social, como em Rabelais descrito por Bakhtin. É certo que há uma crítica irônica na troca de fantasias; no entanto, isso não chega a expressar um conteúdo revolucionário posto na representação do “*desejo de renovação e de renascimento*” (p. 49), que era, para Bakhtin, a essência carnavalesca dos espetáculos populares na Idade Média. O riso na telenovela pode ser pensado, então, como o riso moderno conceituado por Bakhtin (1999, p.11) “[...]um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força”. Se o valor subversivo do carnaval, na Idade Média e na Antiguidade, se manifesta como a festa de todos (e é exatamente na coletividade que o carnaval moderno é espetáculo de massa apropriado como mercadoria), o sentido antinormativo da festa só pode ser recuperado nos fragmentos resignificados como corpo alegórico de um tempo onde o profano relembra ao sagrado sua presença subterrânea nas estruturas sociais – momento anterior ao espetáculo para as massas.¹¹ Como assinala Terry Eagleton (1998, p. 227):

[...] el carnaval implica ante todo una pluralización del cuerpo y la concentración de su energía, desmantelando su unidad en partes nuevamente móviles y traspasando, sin cesar sus límites. En un movimiento colectivizador, el cuerpo individual es arrojado abierto de par en par a sus alrededores sociales, de manera que sus orificios se conviertan en espacios de intercambio erótico con un ‘exterior’ que es siempre también un ‘interior’. Un materialismo vulgar y desvergonzado del cuerpo (vientre, nalgas, ano y genitales) cabalga rampante por encima de la buena educación de la clase dominante; y donde queda más evidente el retorno del discurso a esta raíz sensual es en la risa, un enunciado que surge directamente de las profundidades viscerales del cuerpo.

Por outro lado, há no riso moderno da cultura de massa uma melancolia, uma espécie de riso compensatório – ‘rir para não chorar’. Se na comédia de Molière, a

¹¹ Não obstante a *Festa de Somorra* em Avilan retratar também outra mistura, qual seja, o popular – como produção criativa de uma parte da sociedade concebida como ‘povo’ – e o espetáculo da

sociedade burguesa se espantava diante do espelho que refletia sua imagem em hipérbole, na telenovela, é toda a sociedade - a massa - que ri, reconhecendo-se, plenamente, na imagem dos personagens: a elite em cópia mal enjambrada do modelo moderno eurocêntrico e a plebe figurando heróica em arroubos romântico-revolucionários, mas em conjunto - nobres e plebeus - se perguntando: rir do quê? Rir de si mesma, como sociedade periférica em suas transições modernas.

Eagleton (1998, p. 218) afirma:

El 'humor' es un concepto poco familiar al marxismo y menos en la melancólica obra de Benjamin. [...] Como el pesimismo político es señal de madurez espiritual, la parte más melancólica de Benjamin dice mucho en favor de su sensibilidad. Como último europeo, como tímido sirviente jubilado del Geist arrojado a las áridas costas del materialismo, Benjamin ofrece una imagen consoladoramente familiar a los intelectuales desheredados en todas las partes, abatidos por la monotonía cultural de una burguesía cuyos derechos de propiedad muchos de ellos defenderían sin duda hasta la muerte,

Fredric Jameson (1997, p. 191), discutindo a teoria de Adorno e Horkheimer sobre a “cultura de massa como um grande negócio” assinala as queixas dos críticos (dentre os quais cita Terry Eagleton) de que a dialética alemã é desprovida de humor, e diz “[...] a risada é concebida aí como essencialmente homérica – ou seja, como uma feroz jactância sobre a vítima, com dentes à mostra [...]”.

O riso, então, divide a crítica marxista sobre a cultura. De um lado, situam-se aqueles que vêem no humor “la alegría vulgar de la esperanza social” (Eagleton, 1998, p. 217), ou a “ingenuidade” daqueles que ainda não tomaram consciência do apocalipse na supremacia do mercado sobre as artes e sobre a cultura. Ainda, esta crítica marxista vê o riso como a reação perversa dos algozes, do capitalismo, celebrando suas vitórias.

De outro lado está a outra parcela da crítica, incluindo Walter Benjamin, a despeito de sua visão melancólica, que concebe a comédia como mais uma possibilidade alegórica, como tantos outros fragmentos/artefatos, ao retirar do contínuo homogêneo da história movimentos profanos, anti-civilizatórios para os padrões burgueses, e colocá-los em relevo social. Tais movimentos são quase sempre promovidos pelas margens da ideologia dominante.

É precisamente no sentido antielitista dos apontamentos feitos por Terry Eagleton, das tomadas bakhtinianas da cultura popular, que o riso, na telenovela, como expressão de massa, toma importância para uma crítica marxista “menos” desalentada das mudanças culturais finisseculares. Nas palavras de Jesús Martín-Barbero (1997, p. 168):

Mudança cujo sentido só pode ser abordado a partir dos diferentes sentidos que assume historicamente, a ‘aparição das massas no cenário social’, desde a concentração industrial de mão-de-obra nas grandes cidades, tornando visível a força das massas até a constituição do massivo enquanto modo de existência do popular.

Desta forma, ao rir publicamente de si mesma, a massa sai da posição de vítima. Segundo Jesús Martín-Barbero (1997, p. 169) a massa

[...] designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social.

Rir, neste novo espaço público que é a televisão, parece ter sido o mote da novela das 19 horas, no ano em que o Brasil vivia seu momento de reafirmação democrática com a primeira eleição presidencial pós-ditadura. É o Brasil do cruzado novo, que no reino de *Avilan* corresponde ao *duca* – nova denominação da antiga

moeda – o caduco. “*Uma Duca vale agora mil Caducos*” (Sinopse, p. 2).¹² Assim, o valor da moeda já anteciparia seu significado inflacionário.

Porém, caso os brasileiros não tenham percebido, o diretor Cassiano Gabus Mendes esclarece: a moeda nacional envelheceu, caducou. Mas, com a “nova” fase política e econômica que se anuncia como a promessa democrática, o dinheiro “rejuvenesce” com menos valor e com outra roupagem. Na ficção, a moeda perde duas vezes: perde uma parte do nome e diminui para “duca”¹³ e perde, também, em valor – mil velhos eqüivalem a um novo. A farsa televisiva desmente a falsa novidade brasileira que pretende vender ao povo um ‘lançamento’ que nada tem de inovador – nossa moeda desvalorizada numa inflação econômica de dependência – um cruzado-novo que ‘não vale um tostão furado’.¹⁴

A narrativa de *Que Rei Sou Eu?* é tecida pela farsa, embora não qualquer farsa com universalidade de tempo e espaço – tipo “em algum lugar do passado...”. A telenovela se inicia no ano de 1786, ou seja, três anos antes da Revolução Francesa, momento marcante da história ocidental moderna de tentativa de ruptura de uma sociedade de classes – aristocracia e plebe. Numa colagem de tempo e espaço, a telenovela subverte a cronologia e cola a história no presente do Brasil, atualizando, de certa forma, a idéia de revolução. Os nomes dados aos personagens são

¹² O material consultado da telenovela *Que Rei Sou Eu?* compõe-se da sinopse, seguida do roteiro dos capítulos. As referências dessa telenovela utilizadas neste trabalho também são distintas e aparecem como: sinopse com a respectiva página, quando os trechos estiverem nesta parte dos documentos pesquisados, e quando relativas ao roteiro cito o número do capítulo com a página correspondente. Ambos são encontrados nas referências bibliográficas em Mendes, 1989.

¹³ Também na gíria, contemporânea à telenovela, “duca” era uma abreviação de “du caralho”. Expressão que significava o superlativo de alguma adjetivação - muitíssimo alguma coisa: “feio du caralho”, “esperto du caralho”, etc.

¹⁴ Gilberto Vasconcellos (1997, p. 39) sustenta que as sucessivas trocas da moeda requerem aprofundamento do debate cultural. Referindo-se à troca do cruzado novo para o real, ele diz: “[...] a moeda real não é apenas combate à inflação, e sim atitude reveladora da dominação do dinheiro sobre todos os aspectos da vida”.

franceses, a forma de produção segue o modelo francês¹⁵ – os queijos são um exemplo – e, ainda, a trama se inicia com a agonia de morte do rei – um antigo regime monárquico que expira apodrecido pelas ações econômicas concentrárias promovidas pela própria nobreza.¹⁶ Na farsa televisiva, é o povo que promove a revolução, mas que eleva ao poder um herói de dois mundos: *Jean Pierre*, o filho bastardo do rei morto; sangue nobre criado entre plebeus. Quem sabe se a representação da mistura entre a aristocracia e a plebe daria este ‘burguês’?¹⁷

Num primeiro plano, e numa síntese simplificadora, a história de *Avilan* sugere uma sociedade de regime monárquico que passaria por uma revolução pela qual a plebe tomaria o poder. Numa inversão na hierarquia histórica, a ‘justiça’ social seria feita, o bem vencendo o mal; mas a mesma história, trocada em miúdos, fala de um processo sucessório muito mais complexo. A trama mostra que, na escala dos valores simbólicos, as relações de realeza e consangüinidade falam mais alto do que os ideais de revolução do povo oprimido, e mesmo com o declínio da nobreza instalada, o filho do rei é elevado ao poder – plenamente identificado com as questões dos plebeus – mas herdeiro do sangue real (um ser híbrido). Assim, se

¹⁵ Como um retorno à moda européia, do século XVIII, quando todas as cortes copiavam o modelo francês de vida em sociedade, a telenovela parece querer romper com as influências socioculturais emanadas dos Estados Unidos, e reaviva o centro europeu cultural acompanhando uma tendência dos anos pós-ditadura militar – período em que a cultura brasileira sofre forte impacto das produções norte-americanas.

¹⁶ Impossível deixar de lembrar que Tancredo Neves morre prematuramente antes de assumir a Presidência da República, em 1985. Figura política que concentrava o apreço de grande parte do povo brasileiro, sustentando-se sobre um discurso democrático, e prometendo fazer um governo de transição, garantindo ampla participação popular e eleições diretas para todos os cargos públicos, inclusive para a Presidência da República.

¹⁷ O diálogo, a seguir, entre os personagens *Loulou Lion* – a mulher que criou o filho bastardo do Rei –, e *Corcoran* – o “bobo da corte” –, reflete a importância da consangüinidade na divisão entre nobres e plebeus, para uma avaliação daquele que irá comandar o povo de *Avilan*.
Corcoran – *Jean Pierre... tem sangue nobre. É verdade ele é diferente mesmo!*
Loulou – *Não existe esse negócio de sangue nobre, Corcoran. Sangue é sangue... todos vermelhos... Acontece que ele nasceu com bom caráter... e eu o eduquei com dedicação!*
Corcoran (SORRI E PASSA A MÃO NELA MEIGO) – *É isso aí, Loulou. Você educou o novo rei de Avilan! Um dia colocaremos a coroa na cabeça de Jean Pierre* (Cap. 54, p. 6).

por um lado, esta telenovela aponta para uma possível leitura de mudança numa sociedade em que há troca de governantes, por outro lado, o câmbio pode ter aparecido pouco significativo, a ponto de anular a leitura política transicional tão útil ao Brasil naquele momento eleitoral.

Maria Helena Weber (2000, p. 139) sustenta a tese de que enquanto o telejornalismo da Rede Globo, sob a capa da ‘neutralidade’, declarava o voto a Fernando Collor de Melo pela via da ‘verdade’ jornalística, cabia à telenovela *Que Rei Sou Eu?* definir subliminarmente o voto nas eleições presidenciais de 1989, via ficção. Em suas palavras, depois de *Vale Tudo*, (novela veiculada de 1988 a 1989) e *Salvador da Pátria*, no ar em 1989:

*Essa telenovela [Que Rei Sou Eu?] encerraria, durante o período eleitoral, a trilogia pedagógica que prepararia os cidadãos brasileiros para o (des)entendimento sobre política e políticos e para o exercício do voto dirigido ao candidato que melhor propusesse soluções para salvar o País, preferencialmente, sem a insossa política e os desacreditados partidos, e fosse portador de juventude e de boas doses de imprevisibilidade.*¹⁸

Se a história de *Avilan* (desde 1786) encena a ‘revolução, ela também mostra que, desdobrada a superfície, não há transformação. Pois, de *Rei Petrus II* a *Jean Pierre* é o sangue nobre que se mantém no poder. Por esta via, então, nesta telenovela “*identifica-se a desqualificação da política num período estratégico à mudança de governo e definitivo à mudança da sociedade.*” (WEBER, 2000, p.127). A telenovela oscila entre a nostalgia dos ideais revolucionários, prometidos pelo projeto totalitário da modernidade econômica, e a realidade de fragmentação capitalista do quadro político-social, passados 200 anos da Revolução Francesa.

¹⁸ O ensaio da professora Maria Helena Weber, do qual retiro a citação denomina-se “*As eleições presidenciais de 1989 nas telenovelas da Globo (pedagogias de despolitização e desqualificação da política nacional.*” A trilogia à qual se refere a autora é composta pelas telenovelas *Vale Tudo* (veiculada de maio de 1988 a janeiro de 1989, no horário das 20 horas), *Salvador da Pátria* (no ar de 9 de janeiro a 12 de agosto de 1989, também as 20 horas) e *Que Rei Sou Eu?* (exibida de 13 de fevereiro a 15 de setembro de 1989, no horário das 19 horas).

Assim, no Brasil, de militar a civil, elege-se Fernando Collor de Melo, representante da linhagem de “realeza” brasileira, em detrimento de Lula, aquele que não possui raízes firmadas no imaginário das tradições de nobreza. Em *Que Rei Sou Eu?* vence aquele que, na descrição de Weber (2000, p. 128),

[...] embora tendo sido criado entre o povo rude, portava toda sabedoria e majestade necessárias ao resgate da pátria. Suas origens estavam diretamente relacionadas ao poder. Na verdade, estava sendo dito: não cabe ao povo sua transformação social porque esta só pode ser feita por aqueles que conhecem o poder, que são gerados por ele ou nele têm raízes.

Que Rei Sou Eu? contém o sentido barroco do espetáculo em suas dobras (des)encobridoras e, ao mesmo tempo escapa deste sentido, pois sua forma capaz de despertar no telespectador a dúvida sobre a realidade se dá pelo contraste que se impõe no tom sarcástico do relato. Assim, a história de sucessão em *Avilan* ironiza um destino místico encobridor dos fatos políticos que justifiquem o estado de miséria e desordem em que se encontra o país. Descreve a sinopse:

Avilan nunca foi muito feliz com seus governantes. Parece que em decorrência de uma misteriosa praga, rogada não se sabe bem porque, nem quando, o reino jamais contou com bons reis. Uns eram apenas incompetentes, outros canalhas rematados. A história registra alguns doidos também. Petrus II não escapou à regra (Sinopse, p. 8).

Desta maneira, a telenovela, mesmo afirmando literalmente a transcendência dos insucessos da realeza, remete a uma realidade que nada mais tem da quimera da indissociabilidade do homem com a natureza, ao contrário do teatro barroco que ao produzir a reflexão reafirmava sua crença na “*condição natural da criatura*” (BENJAMIN, 1984, p. 33).

Walter Benjamin (1984) afirma que, no drama barroco alemão, o espetáculo se inscreve na “*ordem da história-natureza*”, ou seja, a ação dos personagens se move na imanência. Neste sentido, há na ilusão da cena a remissão a outra realidade, não menos ilusória que a primeira, mas que em sua duplicidade espetacular produz a

reflexão sobre as duas ordens: a da história e a da dependência desta com a natureza. De outra forma, pela representação da imanência, os personagens revelam a crença na história sobredeterminada pelas leis universais da natureza. Da reflexão benjaminiana quero destacar estas palavras: “*Os Príncipes caem como as árvores caem: fulminados por um raio, e não abatidos pela história, ou em consequência de suas próprias ações*” (BENJAMIN, 1984, p.34).

Diferente do barroco em Benjamin, o duplo do espetáculo nesta telenovela não aparece na representação da história como destino/natureza, mas sim na ironia com que o relato contrapõe a crença, neste mesmo destino, à exploração de uma classe sobre a outra por meio de artimanhas e abusos político-econômicos.

E a disputa real pelo poder de governo se trava entre Lula – que vem de um modo de produção de linhagem industrial – e, seu extremo oposto, Fernando Collor de Melo – representante da formação coronelista e militarista do poder político no Brasil. A ficção, cotidianamente assistida pelos telespectadores brasileiros, zomba da história ‘real’ quando se pretende alheia aos sentidos políticos dos fatos que a constróem e, ao fazê-lo, a telenovela desmente, conscientemente, a possível ilusão da natureza; assim, embora se possa pensar que a “praga” que comanda a dinastia confira indiferença política à monarquia, o rei é envenenado e morre já no início da telenovela. Mas, se a nobreza se beneficia da história mística enriquecendo e gozando dos privilégios da corte, e “*o povo é pacífico e resulta do caldeamento de várias raças, cujas origens se perdem no tempo*” (Sinopse, p. 2), então... quem matou o rei?

E, por analogia, se o mito de uma imagem que projeta o povo brasileiro como de ‘boa índole’, ‘cordial’ em sua ‘essência’¹⁹, e as elites permanecem auferindo

¹⁹ Essa imagem mítica de cordialidade dos brasileiros difundiu-se a partir de Sérgio Buarque de Holanda (1963, p. 136), ao afirmar que “*homem cordial*” será a “*contribuição brasileira para a civilização*”, enfim, na concepção do historiador trata-se de um traço de “*caráter*” como um exemplo a ser seguido.

benefícios estando ao lado dos governantes, quem derrubou os militares do poder? Quem quer assumir o ‘trono’ nas eleições que se sucedem à ficção televisiva?²⁰

Repleta de referências aos jogos políticos de uma sociedade em trânsito, em *Que Rei Sou Eu?* as relações estabelecidas em torno do poder e das estratégias econômicas não são mostradas como trágicas desigualdades sociais, como seria esperado pelo estilo capa espada, mas aparecem como jogos que tecem um país pela farsa. É pelo risível que esta telenovela nos faz reconhecer uma história sociológica moderna que, em retrospectiva, desarmou esperanças utópicas de progresso libertador e de ‘civilização’ como as maiores garantias de justiça social que as sociedades ocidentais acalentaram desde a Revolução Francesa - época na qual pretende ser ambientada a telenovela (1786). Numa declaração à jornalista Christiane Paiva Chaves (1989, p. 6), do jornal *O Globo*, o diretor Jorge Fernando diz: “*Você tem de se esforçar, constantemente, para não perder a espirosidade, porque na história, a opressão é enorme, a revolta certa é a forma latente*”.

Impondo-se a tarefa historiográfica, Jules Michelet (1989, p. 26) afirma que “*Arrancá-la [a Revolução] de 1789 é fazer dela um efeito sem causa*”. A telenovela toma a Revolução em seus efeitos ao estabelecê-la como ponto de partida, reconhecendo-a como fato que marca, no mundo ocidental, o ingresso na Modernidade. Para retomar, mesmo que apontando a falência, os ideais e utopias que escreveram o projeto moderno, não é possível “arrancar” de 1789 o início da história moderna; a telenovela, desta maneira, faz da Revolução causa desta história, ao invés de buscar as causas da Revolução como o historiador francês. Entre nós, a crítica aos efeitos do progresso civilizatório de 200 anos tem como causa o projeto do homem moderno que moveu a Revolução na França. Da mesma forma que, para representar o momento brasileiro de 1989, coloca-se como imprescindível pensar sobre os efeitos perversos de alienação e atomização dos homens, que se estenderam sobre as formas de vida coletiva, a partir do momento

²⁰ *Que Rei Sou Eu?* tem seu último capítulo exibido em 15 de setembro de 1989, e em 3 de outubro,

inaugural da farsa maior – o progresso da técnica, que tem se provado mais como poder apropriativo do que democrático, no sentido de aliviar as desigualdades sociais. Michelet evoca a natureza para adjetivar a Revolução Francesa: “*Brilhante clarão no céu*” (p. 27), que após 200 anos vimos não passar de fogos de artifício, produzidos pela industrialização.

Benjamin reconhece nestes efeitos atomizantes o duplo sentido da inconsciência do “*sonho coletivo*”. Neste sonho, parte dessa inconsciência está no “*estado distraído de sonho*”, no qual os homens penetram ao adquirirem a mentalidade consumista do capitalismo, e outra parte está em ignorarem que se trata de sonho. Este último seria, então, o estado inconsciente do sujeito alienado do saber de si como sujeito histórico, “*como um componente anônimo da multidão*” (BUCK-MORSS, 2002, p. 311). Adorno coloca-se contrário ao “sonho coletivo” enunciado por Benjamin, pois, para o primeiro, no sonho coletivo estão abolidas as diferenças entre as classes. Para Benjamin, o sonho coletivo mantém potência como desejo revolucionário, apoiando-se nas teorias de Freud, de que os sonhos seriam realizações dos desejos.

A escolha do momento revolucionário francês como ponto de partida para as analogias com o momento político brasileiro repousa, também, no fato de serem ambos – ficção e realidade²¹ - momentos de impasse com uma exigência de posicionamento dos vários segmentos da sociedade. No caso brasileiro, as incertezas resultavam do fim da ditadura militar que marcava um período autocrático em relação às liberdades individuais e coletivas, uma vez que fora deposto o “inimigo”, identificado como elemento centralizador e autoritário, e que dali por diante era preciso refazer as simbolizações das instâncias de poder. Se por um lado caíra a máscara da unidade de grande Nação, por outro lado, como pensar a “cara” desse país que só era reconhecido pela ilusão integradora? Assim, na

do mesmo ano, acontece o primeiro turno das eleições diretas para a Presidência da República.

pergunta título da telenovela, ecoa a questão maior de toda a sociedade brasileira: que país é esse?

A referência à Revolução Francesa como ponto de partida alegórico de transições não só possibilita desfazer a farsa do Brasil total, gigante integrado, como aponta para uma avaliação de dois séculos de fomento e implantação da idéia progressista como elemento modernizante e libertador da humanidade. Ou seja, a farsa integradora, ao se desdobrar, expõe sua forma burlesca de encobrir a fragmentação provocada pelos interesses econômicos de classe que sustentaram, por duzentos anos, a exploração de uns sobre outros. O progresso como elemento emancipador moveu a humanidade apoiado em um projeto tecnocrático de nação e de patriotismo, no trabalho dignificante de esforço coletivo das ideologias “universais” de desenvolvimento humano que passaram a ser defendidas pelas políticas econômicas de globalização. E, em se tratando de televisão, a França do século XVIII como referência pode significar um afastamento do modelo americano hollywoodiano da produção de massa, em direção a um ponto irradiador mais antigo.

Michelet (1989, p. 26) postula: “*Cada vez menos obscura, ela [a história] toda luminosa no século XVIII, que longe de ser um caos, ordena, escreve e esplendidamente nosso credo moderno, que a Revolução trata de aplicar*”. *Que Rei Sou Eu?* já não permite a crença na ordenação histórica com a aplicação dos princípios da Revolução como credo moderno. O que a narrativa mostra são os dois lados da ‘moeda’ em circulação a partir da Revolução Francesa, ou seja, de um lado a ordem do poder econômico que se traduz no sonho alienante, fazendo com que os homens não se reconheçam no produto de seu próprio trabalho – o que indica a passagem do modo de produção manufaturado ao industrial - e, de outro lado, denuncia os efeitos de desordem, como a miséria e o enclausuramento dos homens

²¹ Apesar da discussão que o uso da distinção entre ficção e realidade pode suscitar, sua utilização é inevitável quando se trata de estabelecer analogias entre as representações sociais na tela e fora dela.

no progresso tecnológico que, alterando a percepção sensorial, faz com que eles também estejam alienados da sua humanidade. A telenovela não pode mais fazer uma narrativa ufanista da história moderna, da razão iluminista, da crença progressista, da civilização científica. Nela, no entanto, aparece preservada uma visão romântica que exalta os pobres em detrimento dos ricos, como a própria visão de Michelet, em 1847, ao escrever a *História da Revolução Francesa*. Na telenovela, destacam-se momentos revisionistas onde há convivência de, pelo menos, duas “Verdades”: uma de “direito” que se pretende ordenadora dos homens e das coisas, e outra de “fato” que, sem regular, move as relações em sociedade a partir dos interesses de poder econômico. As “infâmias” e “barbáries” humanas rompem as barreiras civilizatórias burguesas e aparecem na narrativa televisiva em convivência com as normas de aparência como código da corte. O subterrâneo da corte passa a circular nos corredores, num vai e vem traduzido em imagens de mesquinhas, roubos, traições e paixões.

Vale mostrar como, já no primeiro capítulo, aparecem os conselheiros do reino fazendo negociatas a fim de auferirem lucros pessoais. No decorrer da telenovela, as negociatas tanto podiam ser feitas com nobres, quanto com plebeus contra o Rei ou ferindo as leis do reino. O diálogo, a seguir, é entre *Crespy Aubriet* (Conselheiro do Trabalho) e *Lilly* (uma das cortesãs da Taberna):

Crespy: Eu só quero que você descubra uma coisa... Se você conseguir isso leva 30 mil ducas!

Lilly: (Fica boba com a quantia) 30 mil???

Crespy: Em dinheiro vivo, sem recibo. (Cap. 30, p. 21).

A cena faz clara referência às artimanhas para burlar as normas da Receita Federal. O diálogo delata a farsa do recolhimento dos impostos sobre a renda, ou seja, “sem recibo” o lucro da cortesã passa à margem da ordem “oficial”. E, ainda, deixa claro que para o recolhimento dos impostos pouco importa a origem da renda, o que importa, também à Receita, é o lucro.

Na França do século XVIII, a questão recaía sobre a forma de governo, uma vez que a monarquia absoluta havia chegado ao máximo da exploração econômica para usufruto da nobreza; uma organização política e administrativa baseada em privilégios estamentários e na desigual distribuição da riqueza formava um sistema político-econômico altamente opressivo. Era necessária uma profunda modificação política que contemplasse, não só uma melhor distribuição dos ganhos (através da revisão do pagamento de impostos) obtidos pelo trabalho de artesãos e camponeses, como também, e principalmente, que situasse a burguesia no mesmo plano hierárquico da nobreza, no que diz respeito ao poder de mando sobre suas próprias riquezas e sobre os rumos do país.

Em *Que Rei Sou Eu?* a questão central da história francesa é personificada e recai sobre a divergência de interesses em definir, entre dois, o perfil ideal do governante de *Avilan*: um *Jean Pierre*, sangue nobre, expulso do berço e que partilha do universo da cultura pobre; ou outro, *Pichot*, nascido pobre, habituado à mendicância e às privações, que exposto à influência, e ao poder hipnotizador de *Ravengar*, experimenta a vida na corte e se alia aos interesses da nobreza numa luta pela manutenção do lugar falsificado do príncipe. Esta dualidade constitui uma dúvida que, fora da tela, faz com que o telespectador escolha um lado: ou o lado que emerge do povo (aqui considerando aqueles que vivem fora dos “muros do palácio” e produtores diretos das riquezas do reino – os trabalhadores), ou o outro que, “convencido” pelas mágicas e métodos de hipnose de *Ravengar*, comunga da idéia de privilégio de classes e se compromete na luta pela manutenção do estado político-administrativo em que vivia o reino de *Avilan*.

Um título simbólico, uma dúvida alegórica.

Uma telenovela que tem por título uma questão – *Que Rei Sou Eu?* – se diferencia do procedimento usual, em que o título é uma síntese da narrativa ou, pelo menos, indica afirmativamente sua idéia central. Esta telenovela mostra que

seu centro é a dúvida.²² Uma dúvida metafísica, shakeasperiana, onde alguém – um Rei – se pergunta sobre sua identidade de pessoa e de papel social. Mas além da simbologia da pergunta filosófica, as palavras do título exigem uma leitura alegórica que desvele uma história. E, como alegoria, o título não é mais o nome da telenovela, mas o suporte da idéia, da condição de dúvida de um país que se pergunta pela “cara” do poder. Um país que, em última instância, busca definir a soberania de uma Nação que está desmembrada numa geografia político-econômica que não se reconhece enquanto tal.

Nos regimes totalitários a ênfase recai sobre as figuras personalistas que detêm, em suas mãos, o poder de saber e de decisão. Morto o Rei de *Avilan* – depostos os militares brasileiros – saem de cena tanto a representação personalista do papel do chefe, como a da nação soberana, e aparecem as regiões geopolíticas como resultado da fragmentação real. Que cara tem o novo “ditador”?²³ E, por conseqüência, qual a “identidade nacional” de um Brasil escancaradamente fracionado?²⁴

Um país, como o Brasil, que passa, reincidentemente, por ditaduras é um país em constante crise de identidade, uma vez que sob estes regimes de governo não há valor no passado cultural, e nem prospecção de futuro, que não seja aquela concebida pelo Estado. Nem individualmente, e nem no coletivo, os brasileiros sabem falar afirmativamente de si, e desta forma mantêm estreita dependência com

²² Nos roteiros dessa telenovela vigora um título provisório até o vigésimo terceiro capítulo, sendo chamada “*Ravengar*”. A partir do vigésimo quarto aparece o título com o qual ela foi ao ar. A dúvida, então, duplica a indefinição da identidade, uma vez que o nome tem a função de identificar o objeto o título traz a dúvida da linguagem como símbolo – aquilo que representa –, e a dúvida alegórica – qual história ele é capaz de desdobrar.

²³ Ditador aqui utilizado no sentido de ordenador, aquele que traça os rumos, não como chefe de Estado como vinha utilizando anteriormente.

²⁴ A identidade do Rei, nos termos psicanalíticos, corresponderia à necessidade de identificação das massas com seu condutor. “*Esse vínculo é constituído pela instalação [do condutor] na posição de ideal do eu por cada um dos participantes da comunidade*” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p.364).

o pai-Estado de onde emanam o saber e a ordem. E, neste país fora da tela, deposto o pai-Estado-militar, que herói surgirá para redenção de uma Nação inteira que sonha com a justiça e a harmonia?

O sociólogo francês Eugène Enriquez (1990, p.276-77), ao pensar os vínculos sociais nas sociedades ocidentais modernas a partir das teorias psicanalíticas, faz importante afirmação:

Nesses países [de Estados ditatoriais] sem passado aceitável, que arrancam os indígenas de suas terras e tradições, que despedaçam o real ao invés de lhe darem um sentido, onde o trabalho da morte é onipresente e a negação das origens é sempre paga com a perversão generalizada, só os militares e proprietários têm o que dizer, pois os primeiros representam a morte física, os segundos, a morte do desejo, e ambos, o sonho megalomaniaco de um mundo entre a onipotência do falo, encarnado na espada ou no dinheiro. No entanto, sempre chega o dia em que são obrigados a se afastar.

Durante alguns anos pós-ditadura, mais precisamente durante a década de 80, muitos foram os discursos que primavam pelo esquecimento, ou ao menos o aconselhavam, em nome de ‘um passado negro’, do qual a sociedade brasileira nada tinha do que se orgulhar. Essa tentativa de apagamento pode ter sido responsável pela dificuldade da sociedade na passagem pelo chamado ‘período de distensão’ ou de ‘transição democrática’, pois durante muito tempo se manteve na ilusão de que usufruía uma democracia real – aquela que prevê a igualdade de direitos, assegurando a participação de todos nas diversas instâncias de poder. Uma vez impedida, pelo esquecimento, de depurar um período longo e conturbado da história, a sociedade se vê atônita diante da falta de parâmetros para posicionar-se no pós-militarismo. E, tendo como consequência o desejo, dos anos 70, de reposição do poder em outras mãos que trouxessem, finalmente, a tranquilidade há muito sonhada, apazigua, assim, a angústia de um presente incompreensível e de um futuro incerto. Isso posto, quaisquer teses que postulem transformação social ou revolução democrática atribuídas ao período ficam desmentidas, pois a sociedade não toma para si a tarefa de se autodeterminar, mas compactua com o ‘salto’ para a democracia nas mãos de alguém que lhe dê as diretrizes.

Enriquez, ainda na citação anterior, afirma que quem tem o direito à palavra-verdade nas sociedades colonizadas, e com tradição de rupturas, ou são os militares, ou são os proprietários. Tomando de empréstimo a análise psicanalítica de Enriquez, é possível afirmar que o revezamento destas classes no poder caracteriza a história política brasileira, demonstrando que aquilo que não muda é a visão falocêntrica, ora encarnada na força física, ora na força econômica.

Os mitos são mais adorados pelos indivíduos, ou pelas coletividades, justamente nos momentos de agudas crises identitárias sem respostas, ou pelo menos com respostas cambiantes, tanto em relação à sua origem quanto ao seu destino. Os mitos, nesse sentido, são como respostas prontas a essas questões; eles se apresentam como respostas sem argumentação e, portanto, convocam à *mimese*. As infundáveis discussões sobre a origem e o destino instauram a angústia da existência que, ao serem substituídas pelos mitos, cessam, e dão lugar à ilusão²⁵ e ao sonho de ‘paz’ reencontrada – o ‘estado de bem-estar’.²⁶

Susan Buck-Morss (2002, p. 109) põe em oposição mito e história, mostrando a paralisia histórica no fetiche mítico como algo dado, “predestinado”, e o movimento permanente da história, como de construção humana. Ela diz:

Em sentido estrito, o mito e a história são incompatíveis. O mito dita porque os seres humanos não têm poder para interferir nos trabalhos do destino, e assim, nada de novo realmente pode acontecer, enquanto o conceito de história implica a possibilidade de influência humana nos acontecimentos, e com ela, a responsabilidade moral e política das pessoas como agentes conscientes para formar seu próprio destino.

Assim, longe da reflexão consciente que faria dos brasileiros sujeitos da história, co-responsáveis por um estado democrático, o país busca um ‘príncipe’ ou

²⁵ Sigmund Freud (1974, v. XXI, p. 44), em “O Futuro de uma Ilusão”, escreve: “O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos”. Para Freud desejar algo induz à ilusão.

²⁶ É preciso lembrar que o hino, como emblema nacional, também faz os brasileiros cantarem o sonho de estar “*deitado eternamente em berço esplêndido*”.

um ‘bravo guerreiro’ que dê vazão aos desejos e dissolva as angústias da desilusão ou desmistificação do pai-Estado. Vale lembrar que a telenovela veiculada juntamente com *Que Rei Sou Eu?* pela Rede Globo de Televisão, porém no horário das 20h, chamava-se *Salvador da Pátria*. Ismael Fernandes (1997, p. 344) registra a declaração do autor (Lauro César Muniz) sobre a trama:

Trata-se de uma parábola sobre a liderança. Quero falar de um Brasil forte, num ano decisivo para a nossa história, quando vai surgir um presidente eleito pelo povo. Como é um ano de esperança, quero falar de um país que acredita na luz no fim do túnel.

Ismael informa, ainda, que “[...]no exterior a novela foi intitulada *simplesmente de Sassá Mutema..*”, nome do personagem central representado por Lima Duarte; ou seja, a idéia do autor representada no título da telenovela se dilui, na exportação, nas desventuras e peripécias do personagem central, reduzindo a força política da telenovela como imagem do momento histórico brasileiro caracterizado pela esperança “messiânica” de salvação.²⁷

O projeto que sustenta a modernidade ocidental, promovido pelos ideais fundamentais da Revolução Francesa (de Igualdade, de Fraternidade e de Liberdade), atinge sua máxima tensão - entre utopia e realidade - pela impossibilidade de conjugação com os interesses capitalistas de hegemonia política

²⁷ A narrativa de *O Salvador da Pátria* se inicia com a escolha de um bóia-fria - *Sassá Mutema* - por um deputado federal - *Severo Toledo* (interpretado por Francisco Cuoco) - para casar-se com sua amante - *Marlene* (desempenhada por Tássia Camargo) -, na tentativa de despistar os falatórios sobre seu adultério. Por fim, *Sassá Mutema*, um ingênuo e analfabeto trabalhador mal remunerado, cai nas graças do povo e se elege prefeito da cidade de *Tangará*. Embora um tanto simplificado, é importante acrescentar um outro comentário de Ismael Fernandes (1997), que nota uma mudança do início para o final da telenovela: a trama, acrescida de “*muitos conflitos dramáticos, diluídos num excesso de personagens*”, acaba por enfraquecer a proposta inicial, deixando atores e telespectadores perdidos em relação ao sentido pretendido pelo autor. Difícil pensar em inabilidade do autor, em se tratando de Lauro César Muniz com sua vasta experiência dramatúrgica, de teatro e de televisão, marcada por posições políticas polêmicas. Talvez a perda da clareza inicial da trama se deva às possíveis identificações dos telespectadores entre o personagem *Sassá Mutema*, e suas origens rurais de classe trabalhadora iletrada, e o candidato à Presidência da República - Luís Inácio Lula da Silva - opositor das elites político-econômicas brasileiras, surgido do pátio da fábrica. Maria Helena Weber, no ensaio já citado na nota 19, faz importante análise desta telenovela como integrante da trilogia que teria decidido a eleição à Presidência de 1989.

e de poder econômico – e é nesta tensão que *Avilan* retrata uma sociedade esfacelada pelos interesses privados de acumulação capitalista, tendo como pano de fundo a Revolução Francesa. O projeto da modernidade necessitava da idéia de Nação, composta pela noção imaginária de totalidade, para dar conta da universalidade de seus pressupostos. No entanto, e por conseqüência, a descrença neste projeto traz em si a constatação da fragmentação resultante do modo capitalista de produção o que será descontinuidades nas próprias políticas econômicas cujos desmandos sempre anulam os anteriores. Ou, de outra forma, a totalidade é sempre uma fachada política que só se sustenta pela repressão ou da matéria – da produção, ou dos sentidos – da percepção. Se os ideais que sustentaram o sonho, durante 200 anos, perdem significado como projeto social, que outro substrato político-filosófico guiará a sociedade? Sob que bases é possível armar outro sonho?

Sonho de liberdade, acalentado por milhões de brasileiros subjugados por 20 anos de ditadura e repressão militar, que se defrontam com o vazio do projeto diante da queda dos ditadores. A sociedade brasileira se constitui de uma gama de recortes: de interesses, de culturas, de padrões. Se não há uma sociedade brasileira, como queriam fazer crer os governantes políticos e midiáticos, como desenhar um projeto único, ou uma mesma expectativa de Brasil?

A sociedade brasileira de 1989 já não é mais uma sociedade dividida entre os favoráveis e os contrários ao governo ditatorial, mas sim, uma sociedade atônita com o Rei que emerge da “revolução democrática” – o Rei-Moeda. Resultado de uma ideologia político-econômica cujo pós-nacionalismo getulista renova a dependência do país com seus credores internacionais (principalmente em relação aos Estados Unidos), tornando a cultura mercadoria, em seu sentido mais amplo, vendendo as idéias e as formas neoliberais de vida em sociedade.

As rachaduras indisfarçáveis já haviam sido apontadas pelo cineasta Glauber Rocha “*para quem o reinado do neoliberalismo iria transformar o povo brasileiro em escravo num país com 27 networks multinacionais*” (VASCONCELLOS, 1997, p. 22).²⁸ Como efeito de políticas liberalizantes da economia, sob a forma de multinacionalização dos produtos, chega-se ao final do século XX vendo o Brasil como Gilberto Vasconcellos (1997, p. 22) aponta: “*O gigante fragmentado exhibiria um povo neo-escravizado*”. Ou seja, na nova era colonizadora, são as mídias os navegadores que atravessam os ares e não mais os mares. E, da colonização à globalização acirram-se as tensões sociais.

Nos anos que seguem a ditadura militar, é o dinheiro que, colocado no centro, passa ao comando absoluto do país. E como a moeda não tem identidade, mas assume múltiplas faces, a sociedade na tela da TV se pergunta por sua identidade.

Eugène Enriquez (1990, p. 289) adverte:

*O discurso doutrinador infinitamente repetido nos jornais, nos cartazes, rádios e televisões tem menos objetivo de **condicionar** as populações (mesmo que em alguns casos o consigam) do que o de inscrever, em seus comportamentos (em princípio) e em seus pensamentos (em seguida), uma mensagem que não tem valor em si mesma, mas que visa **reprimir** e **inibir** toda emergência de ação ou de idéia inovadora. Com o espírito totalmente saturado, os indivíduos tornam-se apáticos e prontos não a crer, mas a fazer simplesmente o que lhes é pedido. (grifos do autor).*

E numa divisão fictícia – rei/povo – e em representação da sociedade brasileira, em *Avilan* esta situação assim aparece. Uma peça de teatro é encenada no capítulo 171. A taberna é o palco do teatro onde o povo encena e a nobreza assiste a um espetáculo revolucionário a partir da troca de papéis políticos. Ou seja, espetáculo no qual aqueles que historicamente estiveram sem voz falam, e os que

²⁸ Importante, também, salientar que em 1982-3 Cacá Diegues anuncia o domínio estético da televisão na sociedade brasileira com seu filme “*Bye, Bye, Brasil*”. Neste filme, as questões da globalização e da padronização das diversas manifestações culturais são evidenciadas nas imagens do cinema, na perspectiva desaperaçada da intelectualidade, naquele momento da história política e econômica do Brasil.

legitimados pelo poder econômico e habituados a narrar, ali ouvem. Sendo este o único momento em que a taberna recebe nobres e plebeus no mesmo dia, uma vez que a frequência se dá em dias alternados – dias pares aos nobres, dias ímpares aos pobres. A taberna é o lugar do uso perverso do ‘*bas-fond*’ da burguesia: as prostitutas, as bebidas, etc. O que não representa a mistura com a miséria, ao contrário, alterna com ela. O teatro, então, é o momento do confronto, onde a margem se apresenta ao centro em toda sua força de ameaça de um futuro incerto para a classe burguesa. O povo diz do presente para deixar suspensa a manutenção dos privilégios no futuro.

A dona da taberna, a cigana *Loulou-Lion* (interpretada pela atriz Ítala Nandi), apresenta:

- Nossa terceira representação oficial... Prestem atenção, porque as palavras são muito importantes! Não há nada no mundo... mais importante que a palavra! É com orgulho que apresentamos... O teatro do povo! (Cap. 171, p. 7).

Nesse momento, cena dentro da cena, o povo é ativo e tem o que dizer. Na medida em que o espetáculo mostra a confusão do reino, é a percepção da população represada fora dos muros do palácio que se coloca em cena para a nobreza. O povo quer ver reconhecido o valor de suas palavras.

Michel: Esta é a história de um Rei, que não sabia direito quem mandava no país.

Charlot: Governo ou prefeito ficava horas no leito coçando o vasto nariz!!!

Pimpim: Enquanto o povo infeliz aos poucos se consumia com a ausência da lei.

Bertran: Ninguém sabia direito se quem mandava era feito à semelhança do Rei (Cap. 171, p. 7).

À procura de paternidade como função de autoridade e como imagem espelhar para identificar a filiação, dobra que mostra - entre o dentro e o fora da tela - um povo com referências culturais modernas, o povo tenta respostas num mundo econômica e culturalmente globalizado. Se a função reguladora é exercida pelos

interesses econômicos, e se o dinheiro não reconhece fronteiras (culturais, territoriais e de identidade) como responder em sua imagem refletida: que povo somos nós?

A crise de legitimidade que o teatro encena aponta os vínculos entre a situação vivida e os compromissos dos governos com as políticas neoliberais internacionais que, pelos vínculos, tornam-se nacionais como políticas de governo. O Rei de *Avilan*, apesar de não fazer o “dever de casa” – cuidar internamente de seu povo – tem a esperteza que vale para a acumulação de capital. Idéia que pode ser confirmada por uma das estrofes do ‘*Rap do Rei*’, música de abertura dos capítulos, repetida diariamente: “*Cada um deve cuidar daquilo que é seu. Eu só quero para mim aquilo que é meu. E se não for assim: que rei sou eu?*”. O ‘Rap’, como a música dos extratos sociais periféricos, confirma que há consciência de classe, afirmando que a legitimidade do Rei é dada pela quantidade de dinheiro que ele rouba do povo.

Corcoran: Consta que fugiu da escola, num distante e belo dia.

Bergeron: Jamais cumpriu uma meta, pois é sabido que governo não combina com poeta. Entrou no mundo da lua, dispensando até foguete. Ainda hoje, quando atua, faz burrada pra cacete.

Corcoran: Mas, apesar disso tudo, é esperto como quê. Desentorta até banana, pensa que o povo não vê.

Charlot: Por mais incrível que pareça, capaz de ensacar fumaça, o Rei não tem cabeça tem largo o bolo da calça. (Cap. 171, p 7).

O povo mostra a circunstância de estar Rei, papel descartável como todas as embalagens no mercado:

Corcoran: Que rei sou eu, se pergunta enquanto coça o nariz.

Bertran: Não pergunte muito alto, porque senão o povo diz.

Charlot: É rei feito à marreta, é gente marca barbante em terra de gente lerda.

Bergeron: É coisa que a história varre como se varre num instante um pedacinho de merda (Cap. 171, p. 8).

Apesar de mostrar o poder forjado pela esperteza capitalista no que seriam “trocas” de mercado, mas que em verdade acabam sendo roubos de mercado pela cobrança de impostos, a crítica na telenovela não percebe que a música, para a dança da sucessão governamental, quem toca são os interesses capitalistas que, manipulando as urnas, tornam pífias as democracias que se sustentam unicamente na ‘eleições diretas’. Na telenovela, o povo ameaça – em seu poder de des-ordem - escolher seu governante, ratificando a “realidade” brasileira fabricada pela mídia, informada pelo governo militar da ditadura, de que a grande transformação viria do povo que iria “livremente” às urnas escolher quem melhor o governaria. Volta o teatro:

Cozette: E nada perde quem espera que acabe essa contradança.

Michel: Cuidado rei que a galera nunca perde a esperança e curto tem o pavio.

Corcoran: Um dia desses se cansa e é bem capaz de mandá-lo pra Portugal de navio (Cap.171, p. 8).

O eterno sonho de liberdade que, no teatro do povo de *Avilan*, equívale à esperança brasileira na independência (a qual “*não perde quem espera que acabe a contradança*”) remonta à condição colonial de origem e, desde então, compõe o “sonho revolucionário” – aquele em que o povo promoveria a ‘verdadeira’ transformação, aquela que deve modificar estruturalmente as relações sociais de dependências hierárquicas (tanto as internas, quanto as internacionais). Dessa forma, o que Walter Benjamin chama de “*sonho revolucionário*”, reincide na telenovela, reforçando o significado coletivo desta narrativa de TV. Coletivo que, na perspectiva marxista, se traduz, nas palavras de Fredric Jameson (1992, p.17), por seu “*único tema fundamental*”, ou seja: “*(...) a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade*”.

Ao final da encenação, na taberna, os nobres reagem pela velha arma repressiva e tentam censurar o texto. Mas o atraso da reação marca o ridículo extemporâneo do método, que em tempos militaristas serviu como domesticador das massas para o domínio do capital estrangeiro que se pretendia hegemônico logo em

seguida. Afirma Gilberto Vasconcellos (1997, p. 25): “*O poder do Estado torna-se vulnerável aos caprichos do sistema videofinanceiro internacional, que é a infraestrutura do modelo político desde as eleições diretas de Collor*”.

No teatro de *Avilan*:

Gerard: (Com um lápis vermelho na mão, lê o texto). Entrou no mundo da lua – ele risca. Está censurada esta frase.

Loulou-Lion – Mas por quê, excelência?

Gerard: Não existe mundo da lua. Esta também – ele risca. Bola, bola não pode. Substitua por pelota. É isso.

Gaston: Gerard, você está censurando a peça depois do espetáculo?

Gerard: Claro. Eu sou duro, não transijo.

Bidet: Gerard, você tem que censurar antes – ele grita.

Gerard: É? Eu não sabia (Cap.171, p.8).

As instituições, como antigas forças, faliram. Nem mais a força repressiva, na metáfora do “*lápiz vermelho*” como censura às produções culturais dos anos de ditadura, produz efeito sobre os acontecimentos. A censura chega tarde, já não há mais força nos vetos promovidos pelas instituições de governo. E os desatinos cometidos nos anos de repressão militar contra o poder das palavras são ridicularizadas no ato tardio, portanto sem efeito, do Conselheiro do reino. O risível da cena, diferente de constituir-se “*outro mundo ao lado do mundo oficial*” como em Rabelais, não se faz como desafio à norma cultural burguesa oficial, mas como indiferença, uma vez que as instituições como paradigmas morais e sociais já se encontram em queda. Assim, já é possível rir do poder institucionalizado sem que isto represente subversão, como na comédia descrita por Rabelais.²⁹

²⁹ A guilhotina, emblema de igualdade na Revolução Francesa, em *Avilan* não funciona. Consta da sinopse: “[...], como sempre, a Guilhotina que é feita de aço importado da Alemanha, não funciona. Para sempre no meio do caminho. E a lei determinava que o condenado fosse perdoado quando isso acontecesse”. (p. 5). A guilhotina, na telenovela, é instrumento de execução das penas

Ravengar: ciência e bruxaria.

Roupas escuras, capa de retalhos bem estruturados, cabelos grandes e revoltos, olhos arregalados sob grossas sobrancelhas, maquiagem que acentua o ar de mistério do personagem. *Ravengar* (interpretado pelo ator Antônio Abujamra) é cinzento e sombrio, mas em nada apático ou soturno. O bruxo de *Avilan* é astuto, é vivaz, e seu olhar agudo revela o desejo de poder, e o tanto de maldade que é capaz de articular para atingi-lo.³⁰

Em seu saber, *Ravengar* se situa na ambivalência entre uma magia orgânica e as ciências racionalistas modernas, das quais ele detém um conhecimento.³¹ Longe da contraposição cartesiana (racionalidade *versus* magia), *Ravengar* é a própria produção da fantasmagoria – um personagem alegórico que encarna a passagem de um presente tecnológico ao mesmo tempo que nos remonta a um passado de ligação orgânica com a natureza. Ele é, por definição, razão e magia, na dialética da modernidade.

de morte nas mãos dos tiranos, o que se constitui um erro histórico, nas palavras de Renato Jeanine Ribeiro (1989, p. 4) uma vez que, no Terror da França oitocentista, “*ela foi máquina dos revolucionários*”. O deslocamento de sentido (ou dos usos políticos) do emblema revolucionário para a oficialidade do poder (no decorrer do século XIX), marca a primeira passagem histórica, sendo que a segunda aparece, na telenovela, como desmistificadora do poder totalitário de vida e morte presente nos regimes ditatoriais, tornando risível o instrumento de degola.

³⁰ Numa reportagem publicada na revista *Isto É Senhor*, o autor desta telenovela, Cassiano Gabus Mendes (Pinto, 1989, p. 86), diz que para compor *Ravengar* pensou: “[...] num misto de *Rasputin*, a eminência parda por excelência, com um *Nostradamus* dotado de um variado cardápio de *superpoderes*.” Esta afirmação foi feita em resposta às reiteradas suposições da imprensa de que o personagem teria sido espelhado no General Golbery do Couto e Silva, considerado o “*bruxo dos penúltimos anos do governo do ciclo dos generais (Geisel e a primeira fase de Figueiredo)*”. Trata-se de uma atualização da história no exercício da alegoria.

³¹ O personagem aparece descrito, na sinopse da telenovela, da seguinte maneira: “*Mistura de médico, astrólogo e hipnotizador. Conselheiro mor do rei e da rainha. Exerce influência sem limites na corte e persegue o poder a qualquer custo. Influencia em todas as decisões de homens e mulheres do reino. Um tipo fascinante, apesar de macabro*” (Sinopse, p. 9).

Olgária Matos (2001, p. 17), em “*Imagens sem objeto*”, diz que “(...), a consolidação de uma racionalidade [...] passa pelo desprestígio e destituição dos saberes mágicos”. No entanto, hoje, na era das imagens – quando elas triunfam sobre os objetos e estes se apresentam como fantasmagorias – uma outra magia - a virtual - se instala fazendo da imagem eletrônica pura magia da técnica. Numa “segunda natureza”, para usar a expressão benjaminiana³², embora a tecnologia traga em si um potencial democrático, ela historicamente só tem sido explicada e manipulada por poucos, como os bruxos medievais, por exemplo, em relação aos elementos da ‘primeira natureza’ – aquela orgânica.

Ravengar evoca a natureza para relacionar-se com o mundo político, uma natureza sem imanência valorativa de bem ou de mal. Ele usa, maquiavelicamente, os processos de naturalização das coisas para armar as tramas necessárias a fim de participar do poder. Aqui a natureza conspira e fortalece o tirano.³³ *Ravengar* traz à tona a forma antiga de magia, aquela que não saía da máquina, enquanto ele próprio produto da máquina televisiva desvincula-se do poder místico lembrado e aposta nos poderes político-ideológicos da ilusão da magia técnica. Neste sentido, diz Walter Benjamin (1994, p. 196):

[...] como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade”. (grifos do autor).

³² Para aprofundamento da divisão, enunciada por Walter Benjamin, entre a “primeira natureza” – de relação orgânica de produção –, e a “segunda natureza” – de relação maquínica –, consultar Andrade (1999).

³³ Propositadamente utilizo, neste parágrafo, as expressões ‘natureza’ e ‘naturalização’. A primeira, em sentido mais comum, como um mundo orgânico visível, em oposição às idéias; e a segunda, em contraste com a primeira, considerando as simbolizações usadas ideologicamente para descaracterizar os processos históricos dos fatos. Importante lembrar que, para Derrida (1995), existe somente “naturalização” e “desnaturalização”, e não a natureza.

Dessa forma, mais uma dicotomia surge no personagem, não em oposição mais em circularidade, onde o poder místico alimenta o poder político, pois ao mesmo tempo em que, em seu uso televisivo, o personagem mostra a “*queda da aura*”, deixa flagrante que a técnica ainda não está emancipada de sua exploração capitalista.

Então, *Ravengar* evoca poderes naturais antigos através das técnicas modernas televisivas que chegam aos olhos dos telespectadores como virtuosismos mágicos. Expressões de um corpo a serviço dos nobres para assegurar-lhes a manutenção do lugar de poder. Com um simples toque de suas mãos, faz levitar o trono da Rainha (Cap. 12) para tranquilizá-la de que mesmo aparecendo o herdeiro sangüíneo do trono, ele a manteria em posição ‘elevada’ sobre os súditos. Ou ainda, no Capítulo 39, quando, com o olhar, faz aparecer o fogo que, por sua vez, faz desaparecer documentos comprometedores dos negócios escusos da *Rainha Valentine* nas mãos dos, não menos desonestos, conselheiros do reino. Ele engana a Rainha, embora tenha os mesmos interesses dela.

É o bruxo *Ravengar* que, ao saber da existência do príncipe bastardo e temendo que seu aparecimento ameace seu controle sobre a família real, forja um príncipe herdeiro a partir de um mendigo (*Pichot*) recolhido das ruas de *Avilan*. O rapaz, da mesma idade do ‘verdadeiro’ herdeiro, recebe treinamento sobre as regras de convivência palacianas e dos modos ‘nobres’ de disputa pelo poder econômico. Mais importante, e paralelo ao adestramento burguês, são as sessões de hipnose às quais *Ravengar* o submete, a fim de incutir-lhe a idéia de que é verdadeiramente o príncipe herdeiro do trono de *Avilan*. Ele faz privadamente aquilo que o governo faz publicamente com o povo. Ou seja, aproveita do estado hipnótico promovido pela televisão e forja personagens sociais dentro dos padrões necessários ao controle e reprodução da ordem vigente.

Após a primeira apresentação pública do falso príncipe à corte, segue o diálogo entre *Ravengar* e *Fanny* – sua auxiliar de ‘magias’:

Ravengar: Foi um trabalho de gênio (com expressão exultante e feliz).

Fanny: O mendigo Pichot não existe mais. Com um pouco de cultura e conhecimento, ele adquiriu uma grande personalidade. É firme, decidido e vai fazer o que a gente mandar. Todos ficaram muito impressionados com ele, mestre. O senhor realmente fez um trabalho de gênio. Lapidou um diamante bruto, cujo brilho ofusca os olhos da gente (Cap. 45, p. 4).

Ravengar não seria, então, um racionalista que, sob a capa da ‘magia’, engana, trapaceia e é capaz de desconstruir/construir, pelo torpor hipnótico, um homem alienado de si?

E, em seguida, *Ravengar* contracenava com o príncipe produzido (*Lucien Hellin* que é como passa a se chamar) e conversam sobre o mesmo evento.

Lucien: Mestre, o que achou? Correu tudo bem?

Ravengar – Muito bem! Você se comportou como um príncipe.

Lucien: Mas eu sou um príncipe!

Fanny: Até a Rainha ficou impressionada.

Lucien: Então, podem apressar a minha coroação? (Cap. 45, p. 4).

Uma indústria, dentro da indústria, que apaga os andrajos do antigo mendigo e sua realidade e os substitui pelas falsas novidades (sob nova embalagem), processo que vai do sono à hipnose e ao engano completo, criando um outro personagem – aquele que convinha aos interesses do seu produtor/criador. O príncipe que se anuncia é um produto da trama do poder, que por ter sido fabricado em estado de sono hipnótico se mostra em estado de subserviência e dependente de seu mestre.

Ravengar liga a substância e a aparência, o baixo e o alto, o subterrâneo e a superfície do palácio. Seu conhecimento do subterrâneo (é lá que ele vive), das tramas do reino, faz com que a superfície seja transparente aos seus olhos. Ele tem, por participar da substância, a capacidade de estabelecer as formas das aparências. *Ravengar* sabe das porções de baixo que constituem o alto das relações palacianas. A casa real, para ele, não apresenta nenhum mistério, pois tanto o corpo como a

mente do bruxo percorrem seus corredores mais obscuros. Assim, sua influência e sabedoria vêm do conhecimento do fundo.

A ambivalência em *Ravengar* tanto pende para a contra-ordem racionalista, usando a magia para o convencimento de suas convicções sobre o poder; quanto pode ser visto como a reafirmação da racionalidade sob a capa da magia que engana, trapaceia e é capaz de desconstruir/construir um homem com formato ideológico. O personagem do bruxo, no mínimo, põe em questão toda a racionalidade explicativa do mundo ocidental moderno. Ele, dos porões, comanda o castelo e movimenta a Rainha, e joga o jogo de xadrez calculista (ao contrário do que aparenta ser – feiticeiro, mágico – seu jogo é racional), ele é um fingidor. Como um poder que resiste no subterrâneo do processo civilizatório montado sobre o desenvolvimento do progresso tecnológico que, como afirmou Olgária Matos, precisa desacreditar de tudo o que não possa ser iluminado pelo saber adquirido pela ciência.

Quando o povo invade o palácio pela força armada da revolução, *Ravengar* desaparece sem que ninguém sinta sua ausência. Uma vez que sua força e poder eram significativos somente para os nobres, pois, ao contrário, para os pobres o bruxo não representava uma ameaça em especial, apenas mais um palaciano. Os pobres não precisavam desacreditar da ‘magia’ ou soterrá-la, mas os nobres, pela necessidade de repressão do baixo, temiam *Ravengar*.

Na última cena do capítulo final, contrariando a idéia geral de que no final há resolução das tensões levantadas no decorrer das telenovelas, *Ravengar* reaparece lançando uma sombra sobre o ‘happy-end’.

Ravengar: Companheiro...

Corcoran: Ahn?

Ravengar: Eu posso ser muito útil ao novo rei...

Corcoran: É?

Ravengar : Sim, posso... Tenho ótimas idéias... ótimos planos... Posso ajudar muito qualquer monarca... com grandes idéias (SATÂNICO).

Corcoran: Eh, tudo bem...Toda boa idéia é bem vinda...

Ravengar: O senhor me aproximaria do Rei? Eu posso ajudar muito!

Corcoran: Claro... claro! Me procure amanhã!!!

Ravengar: Obrigado, senhor... Não vai se arrepender... Tenho grandes idéias!!! Obrigado!

Corcoran: Como é seu nome?

Ravengar:(SORRINDO SATÂNICO) Silvan Golbery...um seu criado!

Corcoran: Até amanhã!

(VAMOS PARA A CARA DE RAVENGAR QUE DÁ UMA RISADINHA FRENÉTICA, LEVANTANDO A SOBRANCELHA PARA A CÂMERA – TERMINAMOS AÍ) (Cap. 185, p. 15).

É a última dobra, de dentro para fora da tela da TV, de *Que Rei Sou Eu?* que, por analogia, denuncia que a tão sonhada ascensão do povo ao poder, na fachada de democracia por eleições diretas, guarda em si um poder opressor anterior, que sob disfarce aperfeiçoado reaparece na cena. O que esta dobra talvez mostre é a inseparável tensão entre o dentro e o fora do poder legitimado como centro.³⁴

Corcoran: a espiral alegórica.

Personagem que circula entre pobres e ricos. *Corcoran* (interpretado pelo ator Stênio Garcia) se mostra multifacetado e em seu vai e vem, entre a taberna e o palácio, sugere analogias e diferenças entre os extremos.

³⁴ O jornal *O Dia*, de 23/08/89, traz uma reportagem, intitulada “*Um viva ao Brasil marca fim de Que Rei Sou Eu?. Após a revolução, Ravengar tenta se aliar aos rebeldes*”, onde se lê: “*O bruxo não apenas escapa vivo da revolução como também reaparece na última cena disfarçado,*

Semelhante à sabedoria que aparece em *Ravengar*, *Corcoran* também enuncia saberes, e tem o papel de conselheiro. Um “*saber antropológico*” aliado à experiência de conviver com os meandros do poder. Embora *Ravengar* manipule o saber para sustentar seus próprios desejos de poder, *Corcoran* desempenha a função de conselheiro dos pobres sem que, com isso, pretenda obter lucros pessoais. Na sinopse dos personagens, ele aparece assim descrito:

Um tipo de mendigo mais velho. Sua sabedoria controla os impulsos da maioria dos pobres. Uma espécie de chefe com poderes limitados. É um tipo meio atrapalhado (Sinopse, p. 9).

Para os plebeus é sábio, para os nobres é bobo. Mas ele tem um compromisso de classe, o que faz com que desempenhe, também, o papel do intrigante junto aos nobres em auxílio aos pobres em sua luta por justiça social. Embora sua ambivalência, ou fluidez, pareça garantir-lhe a liberdade de circular entre ‘dois’ mundos, num ele se mostra relaxado, pela intimidade cultural de pobre, e, no outro, seus passos são calculados – o cálculo exigido para a permanência no centro do poder.

Walter Benjamin (1984, p. 31), analisando o drama barroco alemão, afirma:

O cortesão é o outro grande tipo da galeria barroca. Ele aparece como intrigante e como santo. Como intrigante, ele tem o saber antropológico de Maquiavel, conhece os homens e suas paixões e sabe manipulá-las como quem manipula as peças de um relógio.

Ravengar e *Corcoran* compõem a figura do intrigante da “galeria barroca” descrita por Benjamin. São a tese e a antítese da trama que urde a revolução: *Ravengar* por não querer que ela altere as relações de poder; *Corcoran*, que embora desejando a mudança, se mostra desconfiado de seus efeitos de real transformação das relações de poder.

infiltrando-se entre os novos ocupantes do palácio real e abrindo margem para que o espectador imagine o que quiser para o futuro do Reino” (UM VIVA, 1989, p. 16).

Iniciando por simular os referentes da Revolução Francesa, a telenovela vai perdendo, ao longo de sua narrativa, os próprios referentes que pretendia evocar e os faz simulacro, assim como o concebe Jean Baudrillard, “*caracterizado como a produção mercantil do capitalismo de consumo e marcando nosso mundo de objetos com irrealidade e ausência que hoje flutua livre do ‘referente’[...]*” (JAMESON, 1995, p.17). Ou seja, os personagens da telenovela, representativos daqueles que urdiram a revolução, mesmo sabedores do insucesso da revolução, por serem construídos 200 anos depois dela, transportam um discurso de mediação, longe da perspectiva ortodoxa do discurso vigente à época da Revolução Francesa que, exatamente por sua radicalidade, pôde cooptar todo o chamado Terceiro Estado (burguesia, artesãos e camponeses) para efetivar a queda da monarquia.

Aquilo que chamo de discurso da mediação é proferido por *Bergeron*, o ex-Conselheiro da Moeda, que, condenado à guilhotina e escapando da morte pela inoperância do artefato³⁵, junta-se aos plebeus e passa a circular na taberna.

Bergeron: Acreditam na força, não é mesmo?

Corcoran (ARRISCA): Você não?

Bergeron: Eu estive pensando... não é melhor caminho para Avilan... o país é rico, talvez a combinação de seriedade administrativa com uma boa política de aplicação de recursos mude o panorama das coisas...

Loulou: O problema é chegar ao poder para fazer isso...

Bergeron: Um dia a ditadura acaba... essa eleição que vem aí pode ser o começo... vai ser difícil eles recuarem depois da primeira... vão ter que fazer outra e depois outra e depois outra.

Corcoran: (CISMADO)

Bergeron: Meus amigos... depois que o povo voltar a sentir a força do voto...ele se encarrega de expulsar os corruptos, os parasitas, os maus patriotas...

³⁵ Conforme já referido na nota 31 deste capítulo, a guilhotina em *Avilan* não funciona, o que pela lei do reino livra o condenado da pena de morte.

Madeleine: Isso é,... meu marido pensava exatamente dessa maneira...

Begeron: Madame... só posso dizer que seu marido raciocinava de maneira correta... derramamento de sangue não leva a lugar algum... (Cap. 80, p. 7).

O discurso intelectualizado de *Begeron*, uma verdadeira “aula de sociologia e política” – nas palavras de *Loulou Lion* (Capítulo 80, p.11), convence *Corcoran*, que adere ao discurso do saber letrado, desmobilizador da luta armada – contrário ao derramamento de sangue e favorável ao voto, como legitimador da democracia.

No entanto, o autor coloca o personagem cismado. E, conforme Walter Benjamin (1991, p. 140), “O cismador, cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário, que se encontra em suas mãos, torna-se um alegorista”. O autor da telenovela sabe, ao construir *Corcoran* como personagem do final do século XX, da falência do projeto iluminista em suas ilusões de justiça social e da impossibilidade de horizontalidade dos ideais da Revolução Francesa. Os pedaços políticos e econômicos, da estratificação social, podem ser os fragmentos para os quais olha o personagem cismador.

Corcoran também lança mão da alegoria, e fala pedagogicamente à Rainha, e aos telespectadores; aquela só vê a superfície encantadora das imagens evocadas pelas palavras do “bobo”, camada aparente que atende aos seus interesses de nobre. Como em muitas noites acontece, ele vai aos aposentos da *Rainha Valentine* para distraí-la:

Rainha: Quero ouvir coisas inteligentes Corcoran...

Corcoran: (DE PALHAÇO) – Claro, majestade, claro... Deixa comigo mesmo. Conhece La Fontaine?

Rainha: Tivemos um cozinheiro com esse nome...

Corcoran: Não, majestade... La Fontaine tem fábulas maravilhosas!

Rainha: Diga uma...

Corcoran: “O pastor e o Rebanho”... O lobo é forte, vós, fraco! Mas ele é um... vós duzentos! Podeis, portanto, em momentos, fazer o lobo em cavacos... Desta maneira, um pastor ao seu rebanho falava... e o seu rebanho jurava dar provas mil de valor... Mas chega o lobo e, assustado... deita o rebanho a fugir. (SORRI) Nunca, dum réles soldado, fareis um bravo sair!!!

Rainha (GOSTOU): Continue, continue... Mais uma!!!

(Cap. 77, p.3).

Walter Benjamin (1984, p.195) cita Opitz³⁶ como “*exemplo e confirmação*” do uso dos enigmas/emblemas – a serem decifrados na poesia (em seu poder alegórico). Para Opitz, segundo Benjamin, o hermetismo e o uso de emblemas seriam a prova da origem aristocrática da poesia, uma vez que poucos seriam capazes de decifrá-la. Esta poesia aparece, nas palavras de Benjamin como “*A expressão de cada idéia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas. É assim que o sublime é apresentado nesse estilo*”. Retoma de Opitz o que segue:

Tendo em vista que o mundo primitivo e rude era demasiado grosseiro e tosco para que as pessoas pudessem compreender corretamente as lições da sabedoria e das coisas celestes, homens prudentes tiveram de esconder e enterrar em rimas e fábulas, de agrado da plebe vulgar, o que haviam descoberto com vistas ao culto do terror de Deus, dos bons costumes e da boa conduta (BENJAMIN, 1984, p.194-5).

Como o alegorista barroco, em Benjamin, *Corcoran* resignifica as imagens/palavras contidas nas fábulas de La Fontaine³⁷, mantendo o sentido

³⁶ Do livro de Benjamin (1984), transcrevo a nota de referência a Opitz. “*Opitz: Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey op.cit. p.2.*”

³⁷ Consta da história literária que La Fontaine (1621-1695) fora incumbido da educação de um príncipe que, prematuramente, perdera o pai e precisava preparar-se, em curto espaço de tempo, para sucedê-lo no trono. Então, La Fontaine, poeta renomado na corte, criara pequenas ficções que transmitissem sabedoria ao futuro rei, dando-lhe, também, ensinamentos sobre a moralidade das condutas de nobres e plebeus. A história das fábulas, e de seus criadores, pode ser melhor vista em Coelho, 1991; Ferreira, 1982; Lajolo e Zilberman, 1985. Ainda, é preciso assinalar que foi o século XVII, para Walter Benjamin (1991, p. 152), o momento de maior uso da alegoria na poesia, transformando-a em estilo. Referindo-se à retomada da alegoria por Baudelaire, Benjamin, no fragmento 45 do texto intitulado *Parque Central*, afirma: “*Se a força*

pedagógico do fabulista, do século XVII, em sua intenção de educar os nobres; e, então, mostra a realidade “rude” e “grosseira” onde a falta de consciência política do “rebanho” legitima a força do dominador. Mas, como imagem dialética, a lição, em seu contraponto, mantém a potência do povo, em suas possibilidades coletivas de reduzir a “cavacos” o dominador. Ainda, como nos ensina Benjamin (1984, p. 121), no cortesão há a antítese: “(...) *o intrigante, como a alma danada do déspota, e o servidor leal, como o companheiro de sofrimento da inocência coroada*”.

Apesar de simular o bobo da corte, ele não tipifica a comédia, a distensão do humor ingênuo; ao contrário, *Corcoran* é melancólico. Ele parece saber que o efeito do melodrama na cultura de massa é da propaganda da revolução; ela, propriamente dita, não aconteceu. Melancolia que resulta do saber desiludido. *Corcoran* não se entrega mais às paixões, pois ele não tem mais as ilusões humanas que permitem a entrega total. Ele parece não ser mais capaz de totalizar, reconhece a cisão do sujeito social e atua na ambivalência entre o palácio e a taberna.

Mas há o caminho que liga os espaços político-sociais, aquilo que Martín-Barbero (1997, p.185) chama de “*corredor que conduz aos subúrbios da cidade moderna*”. É por este corredor que, na análise do crítico, ligam-se, no folhetim, “*a miséria da maioria e a maldade hipócrita da minoria*”. Diz ainda, na mesma referência:

*Ali [no corredor] o leitor popular se reencontra com um sentimento fundamental: o medo, ao mesmo tempo como **experiência da violência** que ameaça permanentemente a vítima – que o leitor popular conhece tão bem – e como **esperança de revanche**, como ressentimento e sede de vingança. Chegando aqui, já atingimos o território onde a enunciação se torna enunciado e a narrativa se torna sensação do leitor*”. (grifos do autor).

Experiência estética de massa, herdada do folhetim, que é capaz de conduzir a identificação ao sensorial. O sexo, em *Avilan*, é o caminho que liga os lados, na

estilizadora da alegoria foi limitada no século XIX, não o foi menos sua conversão em rotina, que deixou tantos rastros na poesia do século XVII. Essa rotina, até certo ponto, influenciou a

metáfora da telenovela - *Corcoran* é amante da rainha e da prostituta. Para a rainha ele nega seu envolvimento com a “cigana”, para esta, *Loulou Lion*, afirma que se deita com a rainha em “cumprimento do dever”.

RAINHA E CORCORAN SOZINHOS

Rainha:(OLHAR FEIO) – Você continua metido com aquela ciga?

Corcoran: (SORRI) – Somos amigos, majestade!

Rainha:(DURINHA) – Mentira... Vocês são amantes!!!

Corcoran:(SUPER ESPANTO) – Quem disse isso, majestade?

Rainha:(DURINHA) – Não seja falso, Corcoran ... Eu não sou nenhuma idiota! (PAUSINHA E ELA SE ENCAMINHA PRA CAMA) (SENTA NA BEIRADA) (MUDA DE TOM/CALMA) Quero ouvir coisas inteligentes, Corcoran... (Cap. 77, p. 3).

E mais adiante com *Loulou Lion*:

Loulou Lion: Você ontem não voltou para dormir. (IRONIA). Foi boa a noite com sua Alteza?

Corcoran: Ora, minha cigana... (APROXIMASSE DOCE).

Loulou Lion: Não venha com esse nhem, nhem, nhem, guarde suas medidas para a sua rainha.

Corcoran: Você sabe, minha cigana, que tudo o que eu faço é cumprir minhas obrigações de funcionário do palácio (FALA EM SUAS COSTAS.CLOSE NO OLHAR AMBÍGUO). Como bobo-da-corte minha função é distrair a nobreza! (Cap. 82, p. 4).

O historiador Robert Darnton (1996, p. 21), no ensaio *Sexo dá o que pensar*³⁸, afirma: “*Ele [sexo] serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos*

tendência destrutiva da alegoria, a sua ênfase no caráter fragmentário da obra de arte”.

³⁸ O ensaio de Robert Darnton, aqui utilizado em sua versão traduzida por Samuel Titan Jr. e reunida em *Libertinos libertários* (Novaes, 1996), foi publicado no Brasil pela primeira vez no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, de 9 de julho de 1995. Em sua versão original, intitulado *Sex for thought*, foi publicado em *The New York Review of Books*, em 22 de dezembro de 1994. Este ensaio de Darnton faz parte de uma série de estudos, nos quais ele toma o sexo como

filósofos: ajuda a extrair sentido das coisas. E por isso o que o sexo propiciou na época de ouro da pornografia, de 1600 a 1800, especialmente na França". O que pode fazer transgressora a metáfora do sexo, em *Avilan*, são os limites políticos e culturais da sociedade brasileira. Ou seja, com a rainha, *Corcoran* transgride a obediência esperada do súdito, em relação ao soberano, e "fode" a rainha. Estabelecendo, por isso, uma dependência inversa, na relação política hierárquica – dominante/dominado, faz da rainha sua serva. Sua última fala na narrativa, momentos antes de ser deportada do reino, é ilustrativa:

Corcoran: (REVERÊNCIA) Majestade... (E VAI SAINDO)

Rainha: (QUIETA): Corcoran ...

(ELE PARA E OLHA)

Rainha: (SUAVE) – Sinto muita falta dos seus guizos...

ELE SORRI E SAI (Cap. 185, p. 15).

De outro lado, com *Loulou Lion* ele transgride a ordem romântica com que o povo aparece, unido em seus ideais libertários, traindo o amor "doação" da prostituta e gozando com a rainha.

No entanto, é possível passar, a partir das cenas da telenovela, do político ao mercadológico, pela mesma metáfora do sexo – "corredor" de ligação entre o alto e o baixo. Seguindo o ensaio, acima citado, de Robert Darton (1996, p. 23-4), cito:

Após 1789, a pornografia proporcionou todo um arsenal para golpear a aristocracia, o clero e a monarquia. Mas depois de se tornar política (por exemplo, em Dom Bougre aux États-Généraux, uma inventiva contra os deputados nos Estados-Gerais), ela se tornou trivial (Les quarante manières de foutre, um pseudomanual de sexo que se lê como um livro de receitas,...). (...) Nos séculos XIX e XX, Baudelaire e Bataille encontraram novas maneiras de tornar o sexo algo em que valesse a pena pensar; e a nova era da

um fragmento do social capaz de dar sentido à história européia. Ele resignifica a história política através de inúmeros textos eróticos, escritos entre os séculos XVI e XX, grande parte pertencentes ao "Inferno", criado pelos guardadores de livros do século XIX, como o porão para as coisas a serem reprimidas.

alfabetização e produção em massa transformou a pornografia num fenômeno de consumo de massa.

Os estudos sobre Baudelaire servem a Walter Benjamin, também, para mostrar a mercadologização da humanidade, uma vez que Baudelaire, para o crítico, fez de si e de seu trabalho poético, um retrato consciente deste processo na modernidade.³⁹ A falsa visão romântica da prostituta – *Loulou Lion* –, com seu amor destituído de interesses econômicos e de poder, pode estar obstruindo sua real prostituição – mercadoria de consumo pelos nobres. Separar seu sexo feito com os nobres, como necessidade econômica, de seu sexo romântico, na relação com *Concoran*, parece realizar o que Benjamin chama de “propaganda”, com seus objetivos de venda do produto que anuncia. Cito Buck-Morss (2002, p. 227):

A imagem publicitária tenta ‘humanizar’ os produtos para negar seu caráter de mercadoria, os consumidores continuam essa tentativa quando buscam caixas e invólucros para lhes proporcionar sentimentalmente uma ‘casa’. Em contraste, Baudelaire tentava apresentar ‘de uma maneira heróica’ a própria mercadoria em forma humana. Como antítese do Cupido, impresso na caixa de confeitos, ‘celebra sua humanização [da mercadoria] na puta’.

Em Georges Bataille (1987, p. 211), diferente da prostituta antiga – a que servia para “acentuar o caráter do pecado” para o cristianismo, ou aquela que “como complemento do casamento “consagrava a mulher à transgressão” – *Loulou Lion* é a prostituta moderna – aquela que luta para manter o erotismo numa sociedade onde ele “[erotismo] sobrevive com dificuldade à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado”.

Corcoran, pela alegoria da circulação entre o palácio e a taberna, pode ser identificado com a “filosofia libertina” que Aduino Novaes (1996, p. 15) diz ter “o

³⁹ Nas palavras de Susan Buck-Morss (2002, p. 236): “A falta de aura na poesia de Baudelaire tem uma fonte objetiva. ‘Baudelaire pôs o artigo de massa como modelo diante dos olhos’. Sua poesia testemunha que nem sequer as estrelas se subtraíram a seu impacto: como ‘imagem emblemática da mercadoria’ as estrelas são ‘sempre-outra-vez-o-mesmo em grandes massas’”.

sentido de transformação social e política dos romances libertinos”, do *Ancien Regime*. Novaes (p.18) cita Jean Starobinski⁴⁰:

Quando um nobre se torna um ‘voluptuoso’ e se isola em seu prazer; quando os prazeres, cessando de ser para ele um divertimento ocasional, chegam a consistir na única finalidade da existência, está renegando toda a estrutura espiritual que justificava o privilégio da categoria social... Para o burguês, em contraposição, o prazer não implica nenhum esquecimento de um dever ou de uma função: é um ato de posse pelo qual o homem afirma o interesse dominante que o leva para as riquezas deste mundo.

O sexo, portanto, faz a rainha de *Avilan* cair do trono e a igualarem-se todos – ela, o bobo, e a prostituta – no mundo profano regido pelo lucro auferido pela circulação da mercadoria, ficando, por esse modo, enfraquecidos os limites políticos e culturais capazes de marcar a transgressão revolucionária. *Corcoran* guarda, ainda, um lugar na nova ordem burguesa de *Avilan*, pós-revolução, fazendo do sexo, com sua parceira de classe social, “cumprimento do dever”.

⁴⁰ Aduato Novaes (1996, p. 15) faz referência a Jean Starobinski, em *A invenção da liberdade*, obra onde, estudando o século XVIII, ele avalia o prazer sexual como ‘experiências da liberdade’: “*Este século (...) desejava ser livre, tanto para buscar a felicidade como para conquistar a verdade. Livre gozo, mas também livre exame. Libertinos e libertários*”. Esta última expressão é a mesma que dá título à reunião de ensaios, organizada e apresentada por Aduato Novaes.

CAPÍTULO 4

INOVAÇÃO E (DES)MEMÓRIA

*Não sejamos tentados pela miragem da síntese;
mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis;
evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor
fundamental da época moderna.*

Antoine Compagnon

O movimento progressista da cultura nas sociedades de classe sempre tende a relatar a vitória da novidade como meta atingida pelos processos de desenvolvimento falsamente harmônicos das sociedades como um todo. O novo, nesse contexto, não aparece como mudança ou ruptura com uma ordem anterior, mas no sentido dissimulador da história, uma vez que o relato é o da novidade técnica e não do desenvolvimento das relações em sociedade em direção à igualdade de direitos, que representa a parte não concretizada do projeto da modernidade. Se o acirramento das diferenças sociais pode ser pensado como um retrocesso dentro “[d]o dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação” (Compagnon, 1996, p. 37), a evolução tecnológica, ao contrário, cumpriu sua promessa de surpreender com reposição, sistemática, de novidades.

Na dialética entre conservação e inovação, se é possível falar em democracia política versus tecnologia, simplificada, e com isso reduzir o equilíbrio de forças a ponto de visualizá-las como processos estanques e dicotômicos, o mesmo não acontece no campo da cultura, onde produção e circulação estão intrinsecamente ligadas às técnicas. Cabe, nesse sentido, retomar questões: cria-se, efetivamente, o novo? Quais os objetos culturais que se mostram representativos de uma ruptura com o tradicional da arte?¹ Sem abandonar a tensão, e longe de tentar

¹ É importante o apontamento de Antoine Compagnon (1996, p. 9) ao ressaltar que a modernidade é marcada por rupturas, como uma espécie de tradição da modernidade. “É verdade que essas

respostas absolutas, a tarefa crítica pode estar em desvelar as permanências arcaicas nos objetos da cultura que, aparentando novidade, ideologicamente encobrem a tradição que os sustenta.

É nesse sentido que aparece o conceito de “segunda natureza”² no trabalho de Walter Benjamin, servindo, na perspectiva dialética do conceito, para apontar nos objetos a presença da história que, simultaneamente, idealiza a natureza e segue em direção ao progresso. Ou seja, cada objeto contém a história da modernidade, em seu duplo movimento – de permanência do orgânico e da apreensão do inorgânico. Para Benjamin, a novidade, no curso da história da humanidade, aparece na passagem da primeira para a segunda natureza. Sendo a primeira o momento em que a organicidade movia o tempo e fornecia os elementos de percepção do mundo, a segunda natureza teria lugar através dos processos técnico-maquínicos, inaugurados pela Revolução Industrial: o mundo progressivamente assumindo o movimento que se assemelha ao da máquina, e as pessoas tendo suas percepções instrumentalizadas inorganicamente, efetivando-se transformações tecnológicas nas formas de relação dos seres humanos com o mundo das coisas e, também, entre si.

Depois dessa novidade, tudo o que se diz novo não passaria, na verdade, de cópias que se oferecem graças à capacidade de reprodutibilidade técnica. Ao contrário da obsessão moderna pela novidade, Benjamin não pretende examinar o que muda, mas o que permanece, sob a capa da novidade, que é capaz de recontar a história, recompondo os hiatos da memória política.

rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas”.

² Susan Buck-Morss (2002, p.100) assinala que a expressão “segunda natureza” é cunhada por Georg Lukács significando que “a tecnologia é social e historicamente construída”, isso para “criticar a presunção de que o mundo em sua forma dada era ‘natural’ no sentido ontológico”. Ela afirma, também, que a expressão serve a Adorno para mostrar uma nostálgica distinção entre natureza e tecnologia, inversamente ao sentido empregado por Walter Benjamin. Este último pega de Lukács o sentido “filosófico hegeliano” do conceito de ‘segunda natureza’, examinando aquilo que passa de uma a outra natureza e como se transforma nessa passagem.

O novo, na modernidade, aparece por vezes como expectativa criativa em constante processo, intrínseco à produção cultural – principalmente aquelas mais afinadas com as regras de mercado, como é o caso da moda. Em outras vezes, o novo surge como o limiar entre um fim e uma outra origem – como é o caso das vanguardas artísticas – principalmente, no decorrer do século XX, nas artes plásticas e na literatura. Ambos, no sentido daquilo que é mais recente, estão fadados ao envelhecimento mais ou menos rápido, dependendo da sua capacidade de se fazer desejado à posse e acessível aos sujeitos socialmente estratificados, ou seja, o tempo da moda é medido pela potência do fetiche como símbolo de distinção entre classes sociais.³ Há, entretanto, outra diferença importante; se para o caso do mercado, o novo traz consigo o sentido evolutivo, do progresso, para o das tradições artísticas o novo diz respeito ao eterno recomeço, tanto no sentido de ruptura de tradições como no de tradição de rupturas, como apontado por Antoine Compagnon, conforme nota 1 deste capítulo.

Há, nos dois impulsos modernos de tentativa de criação da novidade, uma relação direta com a memória, tanto pela necessidade de sua desativação, pelo esquecimento, condição para o reconhecimento do novo, quanto pelo uso da memória para definir o antigo como lembrança, ou para contrapor o tempo passado com o novo.

Andreas Huyssen (2000, p. 19) analisa as transformações sociais e culturais após a queda do muro de Berlim e do fim do socialismo real partindo da observação dos centros urbanos berlinenses e afirma que o final do século XX assistiu “[a]o nascimento de uma cultura e de uma política da memória”. Nessa série de ensaios intitulada *Seduzidos pela memória* ele diz:

³ Pierre Bourdieu (1996, p. 186), referindo-se às regras que regem o campo das artes, faz importante observação sobre a produção não fetichizada pelo mercado das trocas capitalistas. Ele diz: “Um dos problemas é o de convencer os outros [aqueles que não têm o reconhecimento oficial do mercado], e convencer-se de que seu fracasso é um sucesso e que eles têm uma possibilidade razoável de sucesso, já que existe um universo no qual se reconhece a impossibilidade de ter sucesso sem vender livros, sem ser lido, sem ser encenado, etc.”.

Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates políticos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?

As questões formuladas por Huyssen armam a idéia do paradoxo contido nos processos modernos que exaltam a memória a despeito da contínua exigência de esquecimento, esta última própria da obsessão ‘inovadora’ moderna. Para ele: “*Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer*” (HUYSSSEN, 2000, p. 20).⁴

Com a resposta que afirma a circularidade indissolúvel que vai da memória ao esquecimento, o crítico aponta, também, a interseção da mídia e do mercado nos processos memorativos mais recentes, tanto os de ordem pessoal quanto os coletivos. No entanto, Andreas Huyssen (2000, p. 20) considera que, mesmo tomados como mercadoria lucrativa (financeira ou simbólica), os eventos traumáticos da história⁵ não são, necessariamente, banalizados; por vezes, podem tratar-se de “*estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada*”, na defesa contra o perigo do esquecimento.⁶

⁴ Também Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo*, alerta que nunca possuímos tantas maneiras de arquivar, referindo-se à quantidade de máquinas de tecnologia avançada com essa função e, ao mesmo tempo, nunca fomos tão ameaçados de perder a memória.

⁵ Acrescento as palavras de Andreas Huyssen (2000, p.19) esclarecendo o que ele considera os eventos em torno dos quais circulam as memórias políticas. “*As próprias estruturas da memória pública mediatizada ajudam a compreender que, hoje, a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento. Este medo do esquecimento articula-se paradigmaticamente em torno de questões do Holocausto, na Europa e nos Estados Unidos, ou dos presos políticos desaparecidos na América Latina*”.

⁶ Nesse sentido, Huyssen toma como objetos a arquitetura, os monumentos e a mídia, exemplificando a sobrevivência da memória pública. Na mídia, mais especificamente, é o cinema que é posto em questão com filmes como *Lista de Schindler* (de Spielberg), *La vita é bella* (de

Parece certo concordar que há diferença entre a memória proustiana e a que hoje é atravessada pelos processos midiáticos em sua exposição como memória pública. A primeira de ligação orgânica e acionada por excitações sensoriais (“memória involuntária”), e a segunda, de outra forma, composta por percepções mediadas inorganicamente, acionada cognitivamente (“memória voluntária”). Conforme já citado na nota 10 do Capítulo 1 deste trabalho, Rouanet (1981, p. 48), explicitando a leitura de Benjamin da oposição proustiana da memória, escreve:

As informações transmitidas pela memória voluntária não dizem nada sobre o tempo perdido, e são do domínio da mera vivência. A memória involuntária é a única que permite retrouver le temps, porque é a única que mergulha suas raízes na experiência. É graças a ela que Proust consegue ‘fazer aflorar o material que se escoou (Verflossences), saturado com todas as reminiscências que se infiltram em seus poros durante a permanência no inconsciente’.

Não obstante o tom nostálgico, que lamenta a natureza perdida – *du temps perdu* –, o que parece importante aqui é a distinção entre experiência e vivência, correspondendo, na dialética benjaminiana, à primeira e à segunda natureza, respectivamente. Hoje, tempo reificado⁷, a recuperação do passado está, em parte, dependente da mídia e, conseqüentemente, sob privatização econômica. Ou seja, lembrar/esquecer são movimentos complementares que, de certa forma, dependem da vontade do ‘proprietário dos meios de produção’ que, conforme a circunstância lucrativa, expõe este e não aquele registro de arquivo. Ainda, nas palavras de Huyssen (2000, p. 23-4):

Sabemos que a mídia não transporta a memória pública inocentemente; ela a condiciona na sua própria estrutura e forma. (...) Se hoje a idéia de arquivo total leva os triunfalistas do ciberespaço a abraçar as fantasias globais à la McLuhan, os

Benigni) e *Shoah* (de Claude Lauzmann) como representações do real – Holocausto -, estando a “qualidade” na dependência de análises de cada um dos filmes tanto sob a ótica da produção quanto da recepção.

⁷ Reificação tomada aqui, simplificada, a partir do enunciado por Marcos Nobre (2001, p. 11) no estudo que faz sobre a *História e consciência de classe* de Lukács (1923). Nobre define: “[...] este mecanismo de funcionamento do fetichismo da mercadoria que sintetiza, em termos práticos e teóricos, o obstáculo a ser ultrapassado”.

interesses de lucro dos comerciantes de memória de massa parecem ser mais pertinentes para explicar o sucesso da síndrome da memória. Trocando em miúdos: o passado está vendendo mais do que o futuro. Mas por quanto tempo ninguém sabe.

O tema da memória e as coisas do passado têm povoado os textos e as imagens que se pretendem críticos da modernidade. A tendência “retrô” ao ser mercadologizada passa a compor a moda, o que pode acontecer tanto nos meios que se pretendem autônomos das regras de mercado, quanto naqueles de circulação de cultura de massa.⁸ Essa tendência, por outro lado, faz questionar o porquê de o passado estar “*vendendo mais do que o futuro*”, exatamente como um aparente contra-senso à perspectiva progressista da modernidade.

As ilusões depositadas no progresso como carro-chefe impulsionador da humanidade para a evolução (tendo como fim último as liberdades individuais e coletivas e a justiça social) sofreram, ao longo do século XX, desastres significativos, dentre os quais figuram a segunda guerra mundial, as ditaduras políticas dos anos 60 e 70 na América Latina, e o fim do socialismo real como opositor do capitalismo em expansão. A década de 90, sob o efeito revisionista de fim de milênio, foi marcada profundamente pelo fim das utopias e, por conseguinte, provou do amargo descrédito em formulações prospectivas. Enfim, é o momento da história em que vigora a descrença no futuro.⁹ Presos à repetição “infernai” da

⁸ Há um sem número de produções acadêmicas centradas na memória e tantas outras que a abordam através de objetos *démodé*. Conforme as abordagens teórica e crítica, as reflexões sobre a memória prestam-se à facilitação ideológica ou assinalam politicamente aquilo que foi propositalmente incitado ao esquecimento, apontando para os usos que se faz do passado. Com relação à cultura de massa, é possível apontar programas como *Vale a pena ver de novo*, da Rede Globo, que mantém audiência há, pelo menos, 10 anos, reprisando novelas das diversas faixas de horário. Também o programa *Vídeo show* apresenta um quadro permanente, chamado *Túnel do tempo*, dedicado à reapresentação de cenas, de diferentes programações, atendendo aos pedidos dos telespectadores. Sem contar as telenovelas e minisséries que fazem da memória o centro da narrativa: sagas familiares, história das imigrações, etc.

⁹ Chegou mesmo a ser questionado “o fim da história”, através do artigo escrito pelo americano Francis Fukuyama em 1989 e traduzido no Brasil em 1992. Tal veredito tornou-se celebridade seu escritor. Otávio Frias Filho (2000, p. 78-9) comenta, em um artigo jornalístico de 1995: “*Fukuyama foi apontado (e deixou-se usar, evidentemente) como garoto-propaganda da nova ordem mundial, da paz americana, do neoliberalismo, da globalização, do fim das ideologias, etc.*”

história, os homens vivem o “sempre igual” que aparece nas falsas novidades modernas.

Sobre o progresso, Walter Benjamin (1991, p.161) diz:

A concepção de progresso do gênero humano ao longo da história é algo inseparável da concepção de que esta transcorra num tempo homogêneo e vazio. A crítica à concepção desse processo precisa constituir o fundamento da crítica à própria concepção de progresso.

A crítica à concepção de progresso como neutralidade histórica e política se fez (e se faz) pela experiência de desilusão quanto à promessa da solução tecnológica dos problemas sociais e, também, pela leitura crítica dos objetos culturais como alegorias que contêm o presente e o passado. Mesmo que não seja de maneira homogênea, afigura-se como realidade a disjunção entre progresso técnico e promessa de felicidade, não como latência, na concepção benjaminiana, mas como realidade política e econômica deste final de século.¹⁰ Alfredo Bosi (1995, p. 79) mostra a modificação do olhar idealizado pela filosofia cartesiana a partir do marxismo e da psicanálise. Ele escreve:

Marxismo e psicanálise são escolas de suspeita. [...] Marxismo e psicanálise nos mostram, por vias diversas, um homem enredado nas malhas da sua classe, da sua cultura, da sua constelação familiar, da sua infância, da sua educação, do seu próprio corpo. O olhar, para ambos, não se parece nada com aquele foco de luz permanente e inatingível que o pensamento clássico idealizou para a segurança da sua própria visão da natureza e da sociedade. O que sobra são centelhas intermitentes que mal se desprendem da maciça opacidade dos corpos físicos e sociais.

Não houve moda ou mania à qual seu nome não aparecesse ligado. Ele surgia nas fotos com um sorriso de vitória na cara de estudante coreano; era o Bill Gates das ciências humanas”.

¹⁰ Rouanet (1981, p. 94-5) anota: “É nessa ênfase sobre o despertar que a concepção de Benjamin se diferencia, verdadeiramente, da de Adorno. Com ele, Benjamin acredita que a imagem dialética traduz a presença do sempre-igual nas estruturas do capitalismo. Mas ao contrário dele, julga que ela revela, também, nesse sempre-igual, a latência do novo. É por isso que para ele a construção da imagem dialética segundo o modelo do sonho não tem nada de chocante.” Na versão benjaminiana: “O sonho inclui o sono, mas também o despertar”.

Na caracterização do século XX, o efeito memorialístico, apontado por Andreas Huyssen, é mercadoria que “vende” mais do que o futuro, talvez por ter sido fetichizada (nas dicotomias natureza/tecnologia, conhecido/desconhecido) pelos efeitos perversos do desenvolvimento das relações capitalistas, no desenrolar da história social moderna, pois aquilo que o futuro vem reservando, sucessivamente, tem sido mais e mais alienante, daí o passado parecer sempre mais reconfortante do que o futuro. Mas a contrapelo do mercado, a memória pode ser, também, resistência aos apagamentos promovidos pela razão operativa das máquinas.¹¹

CULTURA ‘VIDEO-FINANCEIRA’ DA DÉCADA DE 90.

Gilberto Felisberto Vasconcellos (1999, p. 23) alerta:

É preciso tomar cuidado para não considerar a história como resultado do embate de ‘idéias’, sem levar em conta o condicionante midiático da TV através do qual a política é feita a partir das últimas décadas.

A advertência vem fundamentada na tese do autor de que a história brasileira desde 1965 somente pode ser contada considerando a participação da Rede Globo no cenário político, econômico, cultural e social. Para ele, são as mídias que, de forma global, condicionam a história das sociedades capitalistas ocidentais, mas

¹¹ O psicólogo social José Moura Gonçalves Filho (1995, p.95), refletindo sobre a relação entre o olhar e a memória, junto aos demais ensaios organizados por Adauto Novaes, sob o título *O olhar*, faz um interessante apontamento. Ele escreve: “*Naquele que está comovido pelo sonho de um território sem classes, os trabalhos da memória talvez estimulem a atenção de um olhar zeloso, entusiasmando a luta política não apenas em direção ao futuro mas também em direção aos mananciais simbólicos e esperanças históricas do passado. O olhar que se desperta em direção ao passado, divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um outro tempo, suscitadas nos materiais e nas obras que a memória impregnou, longe de constituir-se num impedimento nostálgico à história, instaura um desequilíbrio na relação com o presente, presente vivido e representado como **progresso**. Ergue-se uma oposição ao fetichismo **moderno**, oposição à desqualificação e esvaziamento da experiência, pressionada pelos ditames extrínsecos, sempre inéditos e arrogantes de uma **razão administrativa, tecnocrática**, que confunde mudança com variações regidas pela obsessão do novo*” (grifos do autor).

localmente é a ideologia da TV Globo que formata a história nacional. Vasconcellos (1999, p. 25) explica:

Em 1970, seis anos depois do golpe de 64, a sociedade brasileira já estava completamente unificada pelo monopólio da TV em conexão com o poder central. É nessa TV que se encontra o paradigma de desenvolvimento rumo ao sonhado Primeiro Mundo. A isso batizei ‘capitalismo videofinanceiro’ em meu livro de 1997, O Príncipe da Moeda.

No livro de 1999, *As ruínas do pós-real*, Vasconcellos retoma muitas das idéias por ele enunciadas em 1997 para dizer que a década de 90 foi decisiva para a “modernização” brasileira mostrar-se como engodo apresentado pelas imagens midiáticas, e que em verdade aquilo que se modificou, em sentido evolutivo, foi a economia, que, no final do século XX, efetivou-se como globalizada, deixando o resto como ‘ruínas do pós-real’.¹²

A televisão, acompanhando uma dialética de tradição artística e inovação técnica, tanto se faz vitrine dos efeitos da modernidade eletrônica sobre as produções culturais – ela própria contribuinte do estado videofinanceiro da sociedade brasileira que revela –, quanto é tributária de uma produção cultural que vem das formas canonizadas de arte culta e popular, anteriores a ela. No entanto, é importante salientar que, ao tentar omitir sua representatividade cultural de massa, de mescla elitista e popular (ocultando a tradição), a televisão é produtora de homogeneidade cultural, exatamente quando seus efeitos falaciosos de novidade progressista como apagamento histórico se fazem sentir. Pois a cultura de massa, como define um bom leitor de Benjamin, Jesus Martín-Barbero (1997, p. 168), é:

*Uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são **definidas**, passa a ser o lugar onde as diferenças são*

¹² O “real”, para Vasconcellos (1997, p. 25), aparece em duplo sentido: como contraposição à invenção do Brasil pelas imagens televisivas e, também, como o nome da moeda que elegeu e sustentou o governo Fernando Henrique Cardoso em seus dois mandatos presidenciais, que, para Gilberto Vasconcellos, consolidaram a internacionalização brasileira ao poder capitalista americano. Em suas palavras: “O governo do **Brasil Novo** é fruto desse sistema de comunicação: **TV or not to be**. [...] FHC abusará da palavra ‘globalização’ na década de 90. Na época de Collor era ‘modernidade’” (grifo do autor).

encobertas e negadas. E isto não ocorre por um estratagema dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do novo modo de funcionamento da hegemonia burguesa, 'como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular' (grifos do autor).

Estamos no fim do século e no Brasil...,¹³ e a Rede Globo de Televisão, na voz de um de seus diretores de teledramaturgia – Euclides Marinho, afirma: “*Mudou o Brasil, mudou o perfil do espectador*”. Diz o *lead* da reportagem, do jornal *Folha de São Paulo* onde se insere a entrevista com o referido diretor: “*A receita da Globo para fazer das novelas sucessos de audiência desandou. Os números do Ibope mostram que muito menos gente assiste às produções de dramaturgia no horário nobre*” (DECIA, 1999, p. 12).

Estamos em 1999, e o momento é de desequilíbrio da supremacia global quando o que o discurso da emissora mais afirma é a mudança do público. Em outra reportagem, agora em entrevista com o diretor Dênis Carvalho, no jornal *O Globo*, a avaliação se mantém:

Hoje em dia, temos o controle remoto e as TVs a cabo. São novos tempos. O perfil do público está mudando. Não acho que as pessoas estejam cansadas de assistir às novelas, mas preferem programas como 'Cidade Alerta' (da Record) e 'Ratinho' (SBT), cheios de desgraças. (ANTUNES, 1999, p. 14).

A disputa de audiência aparece, então, com pelo menos três inimigos identificados: a possibilidade do *zapping*, a diversidade de programação dos canais fechados de TV, e os chamados *reality shows*; os três apontando, de fato, não para a produção, mas para a recepção, ou seja, são as escolhas dos telespectadores que aparecem como fatores de mudança do ‘perfil do público’. O que os diretores entrevistados demonstram é um desbaratamento da autoconfiança enquanto produtores, a despeito de sempre terem ostentado a posse da ‘fórmula’ ideal para a

¹³ Parafrazeando Beatriz Sarlo (1997), no prefácio a “*Cenas da vida pós-moderna*”, que diz: “ESTAMOS NO FIM DO SÉCULO e na Argentina”, para iniciar uma análise do panorama urbano atravessado pelas relações videofinanceiras na chamada “pós-modernidade”, na Argentina/América Latina. Uso a expressão sem pretender realizar tão aguda e abrangente análise do Brasil, mas no sentido de situar um tempo e uma sociedade que, a exemplo da Argentina, vive semelhante crise cultural a partir das questões postas pela dominação econômica e midiática.

programação campeã de audiência; o que está em questão, em verdade, é a liberdade do telespectador ao apropriar-se das técnicas postas ao seu alcance.

Do ponto de vista dos produtores, tais declarações indicam uma alteração na recepção, uma interferência na ‘fórmula’ até então usada, uma avaliação que se revela numa síntese, diria, superficial. Essa “mudança” precisa ser mais bem avaliada; vale expandir perguntando: o que teria gerado a mudança? Essa alteração vem de uma esfera maior de transformação cultural, por exemplo, ou do esgotamento do modelo de passividade pelo qual sempre se pautaram as análises tanto da produção quanto da recepção da programação televisiva?

Começo pelo *zapping*, com uma afirmação de Beatriz Sarlo (1997, p. 58):

*A televisão foi desenvolvendo as possibilidades de corte e montagem que lhe permitiam suas três câmeras, sem suspeitar de que a certa altura desse caminho – dos longos planos gerais fixos até a dança do switcher – o feitiço se voltaria contra o feiticeiro: para os aficionados, o controle remoto é muito mais do que um switcher.*¹⁴

Nesse sentido, a mudança está dada pela expansão tecnológica que ultrapassa os limites da produção, por detrás das telas, e chega às mãos do telespectador que, na frente dela, habituado a perceber fragmentariamente as imagens, faz uso dessa tecnologia, com a liberdade de ‘editar’ seu próprio mosaico diário. O que muda é o ponto de vista do corte, fazendo com que os produtores de televisão percam a exclusiva autoridade que possuíam na montagem das imagens postas no ar. É o efeito de, pelo menos, um século de choques modernos promovidos pelo desenvolvimento eletrônico-industrial, incorporados à percepção humana como forma, escapa dos detentores dos meios de produção atingindo a maneira dos consumidores técnicos de ver o mundo, receber e avaliar o produto. Enfim, o corte instaurado pela máquina do dono da produção, pela operação repetitiva, se faz procedimento perceptivo potencializado na exigência da recepção. Aí, então,

¹⁴ Na linguagem usada nos meios audiovisuais o *switcher* é o profissional que faz os cortes nas cenas, o que se constitui numa das operações de edição de um programa.

podemos afirmar que exista a novidade. Ou seja, na incorporação do procedimento da máquina à percepção humana há, verdadeiramente, algo novo. É preciso reafirmar ainda que, se por um lado o controle remoto põe, literalmente, nas mãos do telespectador a liberdade de escolher suas cenas, fazendo sua própria programação, compondo os fragmentos de seu olhar conforme a grade de horário, por outro lado, o *zapping* é resultado do efeito frenético das imagens que se sobrepõem em velocidade maior do que a possibilidade que temos de conservar seus conteúdos como experiências sensoriais que comporiam uma memória, nos moldes tradicionais da compreensão desse arquivo. Como constata Walter Benjamin (1994, p. 114) “(...), *está claro que as ações da experiência estão em baixa, [..]*”.

Beatriz Sarlo (1997, p. 60) comenta o efeito *zapping*:

O zapping suscita uma série de questões interessantes. Entre elas, evidentemente, a liberdade do espectador, exercida com a rapidez com que se percorreria um shopping center a bordo de um ônibus espacial atômico. (...) O zapping demonstra que a montagem [como pretendia Eisenstein] caseira conhece uma única autoridade: o desejo à frente da mão que faz pulsar o controle remoto. Como muitos fenômenos da indústria cultural, o zapping parece uma realização cheia de democracia: a montagem autogerida pelo usuário, indústrias domiciliares de telespectadores produtivos, tripulantes livres da cápsula audiovisual, cooperativas familiares de consumo simbólico onde a autoridade é duramente questionada, cidadãos participantes na cena pública eletrônica, espectadores ativos que contradizem, a partir do controle remoto, as velhas teorias da manipulação, zappers da hegemonia cultural das elites, obstinados sabotadores das mediações de audiência e, se houver ocasião, massas dispostas a rebelar-se diante dos Diktats dos capitalistas da mídia.

A constatação do diretor Dênis Carvalho quanto à mudança no ‘perfil do público’ remete à concepção do massivo, pois como afirma Jesus Martín-Barbero (1997, p. 297):

Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado do massivo se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação de diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo

que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um sensorium que às elites produz asco.

Dessa forma, é possível pensar que a perda de hegemonia represente o medo das classes dominantes (das mídias, da política e da econômica) de que as “classes perigosas” estejam escapando de seu controle. Recuperar audiência, assim, é retomar o controle de classe, através dos instrumentos da mídia.

Uma vez que a cultura de massa se constitui, paulatinamente, do apagamento das fronteiras entre o culto e o popular, as diferenças de classe que, ao invés de serem dirimidas numa nova ordem social, aparecem misturadas na produção cultural. Essas diferenças, no entanto, se mantêm aparentes cotidianamente no poder econômico de aquisição deste ou daquele produto. Na vida, ao contrário da virtualidade midiática, as desigualdades sociais evidenciam-se.

Ainda sobre as operações de corte instauradas pelas máquinas, neste caso especialmente, na mídia televisiva – seus efeitos de fragmentação da percepção – é preciso apontar, aquilo que Beatriz Sarlo (1997, p. 61) chama de “(...) *perda do silêncio, do vazio ou do branco que atinge a televisão (...)*”. Pois, ao contrário de uma interrupção que geraria um espaço em branco capaz de manter/reter uma imagem imediatamente anterior, o corte televisivo constrói, paradoxalmente, um contínuo de imagens interligando aleatoriamente entre si possibilidades de consumo, tanto de produtos propagandeados quanto dela própria – televisão – como mercadoria. Cito, novamente, Sarlo (1997, p. 61):

Ritmo acelerado e ausência de silêncio ou de vazio de imagem são efeitos complementares: a televisão não pode arriscar-se, porque tanto o silêncio quanto o branco (ou a permanência de uma mesma imagem) chocam-se contra a cultura perceptiva que a televisão implantou e que seu público lhe devolve multiplicada pelo zapping.

No entanto, observa Sarlo (1997, p. 62) na mesma reflexão:

A velocidade e o preenchimento completo do tempo não são leis da televisão como possibilidade virtual e sim da televisão como produtora de mercadorias cujo custo é gigantesco e, em consequência disto, os riscos das apostas devem restringir-se ao mínimo.

Assim como Walter Benjamin, Beatriz Sarlo também vê na tecnologia (aqui, especialmente, na televisão) um potencial utópico de transformação social, oposto à produção mercadológica que seduz pela falsa inovação, apesar de sempre, ambos, considerarem que esse potencial está subjugado às relações de produção capitalista de acumulação ilimitada de lucro.

Isso posto, é necessário frisar que os próprios produtores da programação na mídia funcionam na lei da indústria televisiva como tendência conservadora de manter o nível de audiência, e apostam pouco, em alguns casos nem apostam, no potencial da tecnologia, na contramão do mercado. Retorno à reportagem do *Jornal Folha de São Paulo*, anteriormente citada:

[...]Mas seria injusto dizer que a Globo está engolindo fracassos. É muito mais próximo da realidade considerar que a audiência desceu um (largo) degrau. Nesse novo cenário, os autores têm de adaptar-se a procurar soluções dentro dos limites do 'padrão global'- sem muito espaço para a ousadia. A trama das sete, escrita por Euclides Marinho, é um bom exemplo (DECIA, 1999, p. 12).

A reportagem jornalística cujo discurso repete o do autor de teledramaturgia encontra respaldo na crítica acadêmica da Prof^a Renata Pallotini¹⁵, que aponta o caminho da agilidade para as telenovelas. Segundo ela

[...] é preciso encurtar as novelas para, no máximo, 120 capítulos, eliminando a 'encheção de lingüiça' que afasta o telespectador. Com 200 capítulos há uma barriga inevitável. Sem ela o andamento das novelas seria mais atrativo, com mais conteúdo. Mas porque o público está rejeitando a 'encheção de lingüiça'? A origem de tudo estaria no controle remoto, que aumentou as chances da concorrência (DECIA, 1999, p. 13).

Então, se aquilo que a reportagem chama de 'saladinha' equivale ao que a professora Renata Pallotini expressa como 'encheção de lingüiça', ambos parecem ter saturado o paladar dos telespectadores, e trata-se de alimento diário indigesto que não lhes passa mais pela garganta, segundo as opiniões ali explicitadas. O sabor

novo, que reavivaria a fome dos consumidores/telespectadores, é atribuído à aceleração do ritmo das cenas, uma competição à altura do controle remoto que permite ir em busca de coisas mais ‘saborosas’ em outros canais. Assim, a velocidade das imagens e o desejo do telespectador por mais imagens estariam no mesmo patamar – a máquina de produzir imagens e os consumidores dessas mesmas imagens têm o mesmo funcionamento.

Entretanto, a pergunta sobre qual seria o conteúdo da ‘encheção de lingüiça’ não entra no debate. Talvez o que se possa pensar é que encompridar a telenovela com a repetição de cenas já vistas pelos telespectadores, a pretexto de retomar a memória dos personagens, em verdade torna-se indigesto. Por outro lado, isso é diferente de pensar esse procedimento, de fazer das lembranças conteúdos narrativos, à semelhança dos folhetins (mais especialmente do século XIX) que, em suas voltas rocambolescas, podiam surpreender os leitores com outros ingredientes incorporados às tramas, ou com detalhamento de cenas, ainda não lidas. Envolver os telespectadores em narrativas barrocas, de espirais imaginativas, diverge do marasmo de certas cenas repisadas em seu conteúdo e forma já vistas. Ao contrário, a memória do personagem importa enquanto cenas inéditas que, por surpreenderem, podem remontar cenas da memória do telespectador. No ensaio “Sobre o conceito de história”, Benjamin (1994, p.224) afirma: “*A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido*”.

O ritmo das narrativas, então, que pode estar no conteúdo (em suas variedades de um mistério, de um drama, de uma aventura à outra) desloca-se para o frenesi do *zapping*. Este sim, por operação tecnológica, se faz novidade com a qual os teledramaturgos estão familiarizados. “*O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente*” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Neste momento da televisão,

¹⁵ Na época da reportagem, no Jornal Folha de São Paulo, 1999, a professora Renata Pallotini coordenava o Núcleo de Pesquisas de Telenovelas da ECA/USP.

então, os choques óticos – promovidos pelo ritmo acelerado e fragmentado das imagens da vida moderna – e a percepção humana – modificada pela modernidade técnica, se encontram afinados. Desiludidos, os autores de teledramaturgia vêem o público exigir deles uma reorganização para que o produto possa conjugar a novidade técnica “(...) *com os personagens do sonho coletivo, como o camondongo Mickey, (...)*”, como diz Benjamin (1994, p. 190), ao reivindicar o equilíbrio entre os rastros da tradição na percepção humana e os avanços técnicos dos aparelhos imagéticos.¹⁶

Importante, ainda, anotar as palavras de Sarlo (1997, p. 63):

Deleitar-se com a repetição de estruturas conhecidas é prazeroso e tranquilizador. Trata-se de um deleite perfeitamente legítimo tanto para as culturas populares quanto para os costumes das elites letradas. A repetição é uma máquina de produzir uma suave felicidade, na qual a desordem semântica, ideológica ou experiencial do mundo encontra um reordenamento final e remansos de restauração parcial da ordem: os finais de folhetim põem as coisas em seu lugar e isto agrada inclusive aos sujeitos fractais e descentrados da pós-modernidade.

Susan Buck-Morss (1996, p. 22), discutindo a anestesia como protetora dos sentidos humanos constantemente alterados pelos choques tecnológicos modernos, aponta alterações perceptivas que, ao mesmo tempo, protegem ao anestésiar e alienar os sujeitos. Ela afirma: “*Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choques dos quais a consciência se deve esquivar*”.

Por essa via, a “previsibilidade” contida na repetição pode acalmar os telespectadores atingidos, no dia de trabalho e no movimento intenso das *urbi*, pelos choques ininterruptos aos seus sentidos. Imagens apaziguadoras que podem estar na contramão do movimento (tempo/espaço) da máquina, disjuntivas do funcionamento homem-máquina.

¹⁶ Novamente, aproprio-me das teorizações benjaminianas sobre o cinema e as desloco para minhas reflexões sobre a televisão.

Complementa a reflexão de Susan Buck-Morss, o estudo de Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 46) que aproxima Freud e Walter Benjamin. Lendo Benjamin, ele diz:

A experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado na interpretação do choque, em sua neutralização, em sua elaboração, em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia defender-se, pela consciência, contra os choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva.

Referem-se ambos, Buck-Morss e Rouanet, aos estudos de Walter Benjamin dedicados ao exame das alterações perceptivas, características da vida moderna. Para Benjamin, a transformação adaptativa da percepção humana à semelhança do funcionamento maquínico vai resultar numa nova maneira de vivenciar a realidade, nela “*A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com as memórias sensoriais do passado; mas o ‘olho defensivo’ que rechaça as impressões ‘não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas’*” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23). Essa seria, então, a tensão presente na ‘segunda natureza’.

Assim, mesmo fazendo-se experiência, as imagens repetitivas, como herança de um passado narrativo dos folhetins, têm a fugacidade que impede o “devaneio”, pois tanto o mosaico produzido dentro da televisão quanto aquele advindo do efeito *zapping* fazem a dialética da imagem não durar mais do que o tempo/potência de um raio. Essa dialética opera entre o choque e a letargia.

O outro inimigo da hegemonia de audiência, apontado pelos diretores da Rede Globo, é o gênero *reality show*. A miscelânea é o que melhor caracteriza o *show*. É uma variável da programação televisiva que se apresenta sob a forma do panorama, exposição variada de quadros que, na maioria das vezes, não obedece a um só gênero (o que na linguagem da mídia televisiva equivaleria a não seguir um “trilho”). No *show*, há um aproveitamento do humor, da música, da entrevista etc., como tipos de entretenimento capazes de captar os mais diversos interesses.

Mas há, também, o *show* que obedece a um tipo específico de exposição, classificado como *reality show*, programa que, mesmo sem essa finalidade, põe em questão a imagem como representação, pois tanto pode trazer imagens ao vivo, em tempo real, quanto se apresentar por imagens editadas que acentuam a intenção de veracidade, fazendo com que

[...] o público [passe] por cima das possíveis intervenções e a instituição televisiva [reforce] sua credibilidade no desvanecimento de qualquer deformação do acontecido quando se recorre à gravação ao vivo transmitida ao vivo. (SARLO, 1997, p. 72).

Parece que o *reality show* é um tipo de programação que se presta muito bem para criar/reforçar a legitimidade da TV como veículo de comunicação, de informação “verdadeira” – Se eu vejo na televisão, então existe, é “real”. As imagens ao vivo, aquelas transmitidas simultaneamente ao ato de produção, marcaram um período da história da TV, de seu início até o surgimento do videoteipe em 1960, diferente de seus usos mais atuais como um recurso na aquisição de poder simbólico junto à sociedade. Avanços no desenvolvimento da técnica que permitem usar do já (re)conhecido, como mais uma possibilidade de legitimidade social.

As imagens que pretendem simular o real aparecem, assim, como estratégia do *reality show*, indicando a eliminação da distância entre aquilo que vemos e seu referente, espaço de separação que regride na medida inversa ao desenvolvimento das técnicas mais modernas. Nesse sentido, SARLO (1997, p. 73) nos faz atentar para o engano da “neutralidade” técnica, uma vez que, mais do que um procedimento de edição, trata-se de uma colagem acrítica da imagem à realidade. Em suas palavras:

Diante da gravação ao vivo pode-se pensar que a única autoridade é o olho da câmera: como desconfiar de algo tão socialmente neutro como a lente? Neste ponto, a gravação ao vivo parece anular o antigo debate sobre a relação entre o mundo e a representação.

Para atingir seus objetivos de comunhão com o público que a vê e que nela se vê, a televisão recorre às situações mais cotidianas da vida em sociedade, na montagem dos chamados *reality shows*. E o efeito disso é a criação de laços de intimidade, de solidariedade entre aquele que vê e aquele que é visto na tela, mesmo que se tratem de elos virtuais, imaginários. Apesar do isolamento real do cotidiano, pelo menos nas cidades de grande e médio portes brasileiras, a televisão, ao embaralhar o *show* e a realidade, parece estabelecer vínculos entre os telespectadores e as imagens, pelo partilhar de vivências, de linguagens, de objetos culturais muito semelhantes, embora consumidos por diferentes motivações. Como diz Sarlo (1997, p. 81): “A sociedade vive em estado de televisão”. Nos *reality shows*, vale muito mais o princípio da montagem do que o da representação, na possibilidade que tem a montagem de servir à ilusão pela fusão de elementos, sem deixar à mostra o vazio entre a imagem que expõe e seu referente encoberto.

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 108), comparando o *ethos* da festa bakhtiniana com os *shows* de variedade televisivos, dizem que em ambas as manifestações há uma confrontação entre espaços culturalmente diferenciados, os de elite, “instâncias oficialmente reconhecidas”, e os populares, instância “habitualmente transgressora dos cânones, donde a longa crônica das perseguições de que sempre foi alvo por parte dos poderes oficiais”. E com isso, o que eles registram é o caráter assimétrico da dualidade, em ambas as manifestações culturais. Afirmam:

É fenômeno conhecido o encadeamento da cultura popular com a indústria cultural: as expressões simbólicas das classes economicamente subalternas, ao mesmo tempo em que vão perdendo o seu enraizamento dinâmico nos lugares diversificados da cidade, são retrabalhadas pelos diferentes dispositivos de comunicação massiva, em especial a televisão. E o programa de auditório é um bom modelo disso a que se tem chamado de popularesco¹⁷ (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 111 – grifo dos autores).

¹⁷ Um pouco adiante, no mesmo texto, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 112) explicam o termo popularesco. “[...] popularesco implica uma ‘sobreadjetivação’, isto é, a adjetivação de um adjetivo. Com esta palavra, quer-se significar a espontaneidade popular industrialmente

O *reality show* é, para a preservação elitista da cultura, o rebaixamento, na equivalência tradicional entre o alto e o baixo. No entanto, é importante lembrar que ele não constitui exceção, nem tampouco como a mais recente “apelação” de audiência. Esses programas têm precursores na história da televisão brasileira. O formato de apresentação de ‘variedades’, ‘curiosidades’ e ‘aberrações’ tem equivalentes nos grandes sucessos de audiência dos programas de auditório comandados por Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, Dercy Gonçalves, Jota Silvestre, Hebe Camargo¹⁸ e outros. Parece que a diferença está em que hoje, pelo poder simbólico da televisão junto à sociedade brasileira, há verdadeira obsessão de exposição pública na tela da televisão, como uma espécie de requisito identitário de inclusão social.¹⁹ A TV torna tudo público como o “olho vigilante” do panóptico foucaultiano, de modo que não existe nem privacidade, nem intimidade. Mas tudo é “fora”. Ou seja, a televisão realiza o pressuposto básico do panóptico ao manter os indivíduos fora do espaço público das praças, trancafiados em suas unidades de espaço – seus “lares”, mas expostos pelas luzes dos espetáculos midiáticos. Nesse caso, “*a visibilidade é uma armadilha*” (FOUCAULT, 1998, p.166).

É possível pensar que, de certa forma, a praça e o programa de auditório tenham um mesmo significado popular de exposição; no entanto, se na praça o aparecimento podia ser aleatório e espontâneo, no vídeo geralmente há um

transposta e manipulada por meios de comunicação, com vistas à captação e ampliação de audiência urbana”.

¹⁸ Sérgio Micelli (1972) analisa, detalhadamente, o trabalho de Hebe Camargo no livro referência para os estudos da televisão brasileira, intitulado *A noite da madrinha*.

¹⁹ Beatriz Sarlo (1997, p. 123-4), no artigo *A democracia midiática e seus limites*, analisa um fato de grande repercussão na imprensa argentina da época. A guarda de uma criança, filha de um casal em separação litigiosa, é discutida publicamente, tornando-se tema de debate nacional. Dentre suas pertinentes observações, destaco: “*A esfera midiática introduziu modificações na apresentação dos problemas que magnetizam a sociedade, mas o que fez com maior originalidade foi o **rearranjo de fronteiras** entre o que é público e o que é privado. Como consequência disso, alterou-se a relação entre os fatos que afetam a todos os cidadãos e aqueles cuja projeção diz respeito apenas aos que estão privados e diretamente envolvidos em um conflito. Emerge uma solidariedade do privado em uma sociedade que está perdendo critérios públicos de solidariedade*” (grifo da autora).

planejamento, há regras que determinam a forma de exibir-se publicamente, que são determinadas de acordo com a produção industrial do programa: *Domingão do Faustão, Ratinho Livre*, etc. Ainda, retomando Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 110) cito:

É um tipo de controle parecido que se reedita historicamente quando a espetacularização do espaço público, intensificada depois da Segunda Grande Guerra pelo desenvolvimento da chamada ‘sociedade de massa’, acaba criando inicialmente no rádio e depois na primeira geração televisiva (o broadcast ou tevê aberta) uma atmosfera de ‘praça’ popular, com suas encenações melodramáticas (radionovelas, telenovelas, casos especiais), jogos de feira ou festa de largo (competições, sorteios, brincadeiras coletivas), variedades (programas de auditório, shows musicais, atrações circenses, etc.).

A analogia entre as festas públicas na praça e os *shows* em televisão, que se dá na sociedade de massa, parece ser o elemento positivo contido nessa organização das sociedades modernas. O que não aparece como crítica, em Sodré e Paiva, é a capitalização daquilo que foi popular pelos meios difusores da cultura de massa. Isto é o que faz da ‘feira’, das ‘atrações circenses’ etc. mercadoria para o espetáculo das sociedades capitalistas. Ou seja, é no veículo de massa que se mantém, e que tem visibilidade, o baixo, o ‘popularesco’ da sociedade brasileira – paradoxalmente, a sobrevivência do “popular” se dá na mercadoria.²⁰

Jesús Martin-Barbero (1997, p. 82) observa que Edgar Morin, em *L’Esprit du temps*, apesar de concordar com a interpretação histórico-materialista do conceito de alienação submete-o à crítica naquilo em que a interpretação “*confundia na mesma negatividade tudo o que significasse passagem para o imaginário, fosse já ‘sonhos’ ou diversão*”. Barbero encontra em Morin a afirmação da identificação e da

²⁰ Cito Jesús Martin-Barbero (1997, p. 170): “As classes populares só alcançam a literatura mediante uma operação comercial que fende o próprio ato de escrever e desloca a figura do escritor na direção da figura do jornalista”. (p. 171). Barbero faz a afirmação referindo-se ao folhetim do século XIX e a proposição de Roland Barthes de “*explosão da unidade da escritura*”, partindo de “*três grandes fatos históricos: o retrocesso demográfico europeu, o nascimento do capitalismo moderno e a divisão da sociedade em classes arruinando as ilusões liberais*”.

projeção na indústria cultural, como demandas por mitos e heróis “na era da racionalidade instrumental”. Interpretando Morin, ele escreve:

A impotência política e o anonimato social em que se consome a maioria dos homens reclama, exige esse suplemento-complemento, quer dizer, uma razão maior de imaginário cotidiano para poder viver. Eis aí, segundo Morin, a verdadeira mediação, a função de meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 83 – grifo do autor).

O final dos anos 80 anuncia mais uma inovação técnica do sistema de televisão, o último dos três elementos apontados pelos diretores de teledramaturgia como responsáveis pela redução na dominação de audiência pela Rede Globo de televisão. Em 1988, é instalado o sistema de TV a cabo e, em 1989, foi implantado em São Paulo, o primeiro canal UHF de TV por assinatura. Dessa forma, esse final de década introduz para os anos 90 a polêmica do que significaria esse novo sistema de TV por assinatura: é o fim da televisão e o início de uma nova forma de entretenimento eletrônico ou significaria mais um aprimoramento do tradicional sistema de televisão?

Os defensores dessa nova modalidade de televisão – a televisão segmentada –, tal como Nelson Hoineff (1996, p. 40) por exemplo, anunciam que ela acompanha as exigências de um público ‘saturado’ da programação massificada da televisão genérica – televisão tradicional. Na televisão por assinatura, além da imensa possibilidade de escolha de canais (500 em alguns casos), há o sistema *pay-per-view*, que representaria o máximo do refinamento na individualização de escolha da programação por parte do telespectador.

Desmassificada, temática, com o controle transferido das emissoras para o espectador, e com uma capacidade infinita de acumular e distribuir informações, a televisão deixa de ser a tradicional máquina de fazer doidos, de Stanislaw Ponte Preta, para se transformar numa máquina inteligente, concebida para se transformar num importante instrumento de conhecimento – onde se inclui o entretenimento – da sociedade.

Quase que da mesma forma que a divulgação inicial da TV nos anos 50, essa forma de “delegação de poder ao espectador” apresenta-se como democrática,

inteligente, educativa, e porque não, fonte de diversão. Parece partir do pressuposto de que o acesso a esse outro tipo de televisão teria um caráter amplo, quase universal, desconsiderando as questões de classe e acesso aos bens de consumo, bem como a de uma ingênua equanimidade cultural e intelectual para uma seleção e manuseio do aparelho. Mais uma vez estamos diante de uma situação mercadológica que se auto institui inovadora, mas que se mantém no mesmo patamar de desigualdades sociais no qual já se fundamentou a anterior, ou seja, um ‘bem cultural’ para acesso de poucos. Ao contrário de tratar-se de uma demanda da sociedade por mudanças na forma de televisão, constitui-se numa estratégia do capital para atingir faixas específicas de mercado, ratificando assim a estratificação social.²¹

Ainda, nas palavras de Nelson Hoineff (1996, p. 74):

Em muito pouco tempo, em questão de uma década ou menos, a televisão já não transmitirá em tempo real, exceto em alguns casos – quando o jornalismo, em particular, o exija. A televisão não mais organizará o tempo do telespectador. O seu tempo é que irá organizar a programação que ele quer ver.

Lançado mais um produto para reforço da estratificação sócio-econômica, a televisão à cabo, de acesso restrito ao poder de consumo, retoma o ideal democrático do progresso do homem via tecnologia, prometendo a supremacia do sujeito sobre a máquina – sua autonomia – sem, no entanto, discutir a segmentação de mercado. Na outra ponta, encontram-se os diretores de dramaturgia reclamando da segmentação, numa atitude representativa da parcela da população excluída da “nova” televisão.

²¹ A leitura marxista, atribuída a Baudrillard feita por Artur Matuck (1995), diz que o caráter antidemocrático dos sistemas de comunicação de massa não está no veículo, mas na concepção teórica de comunicação que pressupõe o emissor, o receptor, a mensagem etc. A socialização dos processos comunicacionais passaria, necessariamente, pela desconstrução da noção ativo-passivo colocadas nesse esquema conceitual, que atingiria, por sua vez, diretamente a idéia de massa.

ANDANDO NAS NUUVENS: IMAGENS CONFIRMANDO O PROGRESSO TÉCNICO.

Andando nas Nuuvens, telenovela veiculada em 1999 no horário das 19 horas, é de autoria de Euclides Marinho e direção de Dênis Carvalho. Essa telenovela tem como personagem central *Otávio Montana*, interpretado pelo ator Marco Nanini, que sofre de “encefalite letárgica”²², também conhecida como ‘doença do sono’, e dorme há 18 anos. O mote da narrativa está no movimento pendular inextricável da memória – do presente ao passado –, correspondendo às experiências de *Otávio Montana* num presente de espetacularização das novidades técnicas apresentadas ao personagem como naturalizações do progresso da sociedade brasileira, e de eventos familiares anteriores aos choques por ele vividos. *Otávio* cai em estado letárgico por um choque emocional ao ver seu pai ser assassinado pelo irmão adotivo – *San Marino* (interpretado pelo ator Cláudio Marzo), na verdade um agregado da família²³ –, mas também por um trauma físico ao cair de uma sacada depois de uma luta corporal com *San Marino*. A origem dos choques, bem como as demais experiências do personagem principal, somente serão conhecidas pelos telespectadores na medida da recuperação da memória como impressões reprimidas

²² Define o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: “Doença que produz alterações inflamatórias e degenerativas no sistema nervoso central, e cuja sintomatologia é diversificada em casos diferentes e em fases sucessivas do mesmo caso”. (FERREIRA, 1997, p. 644). Segundo o autor da telenovela, Euclides Marinho, a designação médica, por ele utilizada, buscou a verossimilhança. Ele diz: “A princípio ele passaria esse tempo em coma. Mas optei pela encefalite letárgica, que foi uma epidemia nos anos 20. Ficou mais verossímil” (CIDADE, 1999, p. 23).

²³ Tipo “nacional” por excelência “refinado vadio, era uma verdadeira parasita que se prendia à árvore familiar, que lhe participava da seiva sem ajudá-la a dar frutos, e o que é mais ainda, chegava mesmo a dar cabo dela”, é como Manoel Antônio de Almeida [s.d., p. 167] descreve o agregado, em *Memórias de um sargento de milícias*. O agregado é a figura descrita pela metáfora orgânica do parasita, como também representa a falta de origem, a não pertença, quando se trata de questões identitárias e de nacionalismo literário. Também no folhetim televisivo retorna a figura literária, do século XIX, representativa da classe emergente – nem proprietário, nem escravo –, a origem híbrida brasileira, gerada nas relações econômico-capitalistas. Relação do personagem que será analisada na alegoria: *San Marino* e a tríade do poder: dinheiro, mídia e política, ainda neste capítulo.

que re-emergem do inconsciente, por associação, no decorrer da telenovela. Como no capítulo 4²⁴:

*Otávio dorme na areia e recebe uma forte pancada na cabeça com algo que não vemos, pois o quadro está bem fechado. Otávio vê estrelas, literalmente. Quando ele recebe a pancada ouvimos aquele ruído de que algo está se conectando em sua cabeça (Cap. 4, disquete 1).*²⁵

A telenovela começa com o despertar do sono sem que *Otávio* reconheça as pessoas, nem lembre do acidente que o fez dormir durante 18 anos. ‘Fora do ar’, *Otávio* tem uma relação de estranhamento com tudo o que o cerca: o trânsito, a linguagem, a cidade e, principalmente, o progresso tecnológico. O protagonista não se relaciona com a *high tec* como uma experiência cotidiana que acaba por familiarizar os sujeitos com seus produtos. Quando dormiu, a relação dos homens com a tecnologia se fazia pela idéia do futuro promissor.

É a partir desse estranhamento que o personagem, distanciado pelo tempo e pela experiência, questiona pelo humor a realidade das relações sociais mediadas pela tecnologia. Como por exemplo quando lhe explicam que um dos usos da *internet* é ‘conhecer’ pessoas, é ‘fazer novas amizades’, e ele pergunta: “*E isso é bom?*” (Cap. 33, disquete 4).

Otávio tem três filhas: *Julia*, a jornalista ‘batalhadora’, que compõe o par romântico com *Chico Mota*, também jornalista; *Elisabete*, a filha ambiciosa, que por conveniência financeira e em meio a artimanhas amorosas, casa com *Arnaldinho* – filho mais velho de *San Marino*, um *playboy* mulherengo; e *Celi*, a

²⁴ Todos os trechos de *Andando nas Nuvens* referidos, neste capítulo, serão indicados pelo número do capítulo e do disquete que o contém; a referência completa encontra-se na bibliografia em Marinho (1999).

²⁵ Esse procedimento marca, no decorrer da telenovela, os momentos em que alguma coisa faz sentido, para *Otávio*, ou quando ele é capaz de ligar fatos ou, ainda, ao lembrar de algo. Nesses momentos, ouve-se o barulho de conexão eletrônica, como no computador nas ligações à *internet*, tornando-se, por isso, símbolo cognitivo do personagem.

adolescente criada em um colégio de freiras, ingênua e totalmente desprotegida para o convívio social fora do convento.²⁶

Otávio foi casado com *Eva*, que é dada como morta após um acidente automobilístico. Mas o personagem volta, quase ao final da telenovela, para vingar-se de *San Marino*, que teria provocado o acidente para livrar-se dela e do segredo de que tinham sido amantes. *Eva*, personagem representada pela atriz Renata Sorrah, volta com outra identidade e com outro rosto, resultado de cirurgias plásticas feitas para recuperar-se das marcas deixadas pelo acidente. É ela quem vai, ao final, ajudar *Otávio* a desmascarar *San Marino*, revelando suas vilanias e colocando-o atrás das grades.

Andando nas Nuvens é o produto lançado com vistas a resgatar uma audiência perdida para as televisões concorrentes e os programas líderes na mesma faixa de horário: *Cidade Alerta* (TV Record) e *Ratinho Livre* (SBT).²⁷ A TV Globo investe, então, em grande elenco, trabalhando naquilo que eles chamam de “comédia romântica”. A trama se faz com “humor leve” e um trabalho primoroso de fotografia, contrapondo-se à violência e ao grotesco da concorrência, em seus *reality shows*.

A cidade do Rio de Janeiro, tomada como personagem e como pano de fundo, é espaço privilegiado numa telenovela que pretende discorrer sobre sua contemporaneidade de transformações culturais e técnicas; a cidade aparece naquilo que ela tem de mais significativo em termos de desenvolvimento urbano.

²⁶ As personagens das filhas são interpretadas por Débora Bloch (*Júlia Montana*), Viviane Pasmarter (*Elisabete Montana*) e Mariana Ximenes (*Celi Montana*), respectivamente. O jornalista *Chico Mota* é o papel de Marcos Palmeira e *Arnaldinho* o de Márcio Garcia. *Júlia Montana* e *Chico Mota* são anunciados, pela mídia que divulgava a telenovela, como casal protagonista da narrativa romântica; no entanto, aos poucos vão sendo suplantados pelo desempenho de Marco Nanini e de Suzana Vieira – no papel de *Gonçala* –, que caem no gosto do público e “roubam a cena” dos jovens atores, centralizando as atenções do público telespectador.

²⁷ As referências são feitas pelo diretor Dênis Carvalho na reportagem da *Folha de São Paulo* (DECIA, 1999).

Atacada em sua imagem de maior cartão-postal brasileiro, a cidade do Rio de Janeiro atravessa, durante a telenovela e no período imediatamente anterior a sua veiculação, uma das fases mais críticas de explosão de violência, quando a mídia registra, diariamente, as ocorrências de crimes tanto contra o patrimônio, quanto contra a pessoa. O ano de 1998 havia marcado a cidade como detentora do maior índice de crimes, tanto em sua história como no panorama mundial. Assim, de atração por suas exuberâncias naturais e receptividade de seu povo, representativa de um país pacífico e alegre, o Rio de Janeiro passa a ser apontado como capital da violência, denegrindo o Brasil em sua imagem de cartão-postal, de fascínio exótico, para “inglês ver”.

Essa mudança é significativa para um país que pretende (e a história mostra que sempre pretendeu) juntar-se às nações ditas civilizadas e usufruir dos processos globalizadores, em seus efeitos econômicos e tecnológicos mais recentes. Nesse contexto, diferente da ‘barbárie’ que cotidianamente é noticiada a exemplo dos seus concorrentes, uma telenovela que se propõe a “resgatar o charme do Rio” vem bem a calhar. Explica o diretor, Dênis Carvalho: “Com ‘*Andando nas Nuvens*’, vamos investir no humor e ainda recriar o lado charmoso desta cidade, perdido com a violência” (DECIA, 1999, p. 15).

Diagnosticando o saturamento de realismo, a televisão, mais especificamente a Rede Globo, preocupada com a audiência, investe na ficção, respondendo àquilo que dela sempre se esperou quanto ao apaziguamento de conflitos, pois a origem de sua hegemonia aparece pela invenção falsa de um Brasil próspero e rico, o país do “milagre”, na ditadura militar. A ficção que maquila a realidade como resposta, nesse caso, aparece afinada com o mercado e não como efeito político de descontinuidade na programação veiculada pelas emissoras de televisão, em geral.

Paralelamente à repercussão internacional de uma guerra não declarada nas ruas do Rio de Janeiro, o país assiste atônito à escalada da violência urbana, principalmente na cidade que sempre portou a imagem mais próxima do “*way of life*” americano. Então, nada mais previsível que a telenovela das 19 horas opere o

diferencial no contínuo “bombardeio”, por ela própria alimentado, de uma realidade brasileira violenta. Esse é o “novo” pacote da Globo, que vende a telenovela embalada pela paisagem urbana do Rio de Janeiro.

Uma outra reportagem, agora no *Jornal do Brasil*, intitulada “Cidade é personagem de novela das sete” reforça o acima apontado:

Andando nas Nuvens estreia segunda-feira. Nada como ver o Rio de Janeiro pela televisão. Sedutora por natureza, a cidade é uma personagem acostumada às câmeras. E seus melhores ângulos vão ser novamente revelados em Andando nas Nuvens, (...). Ao contrário da maioria das novelas, esta terá pouquíssimas cenas gravadas na cidade cenográfica: como a história se passa no Rio, o cenário natural será usado sem restrições (CIDADE, 1999, p. 23).

A cidade–personagem possui bons e maus ângulos mostrados pelas telas, de acordo com seus interesses industriais de produção. Dessa forma, se a televisão, em geral, promove a exibição ininterrupta dos fatos como choques urbanos de semiguerrilha, por outro lado, pode mostrar um Rio de Janeiro ‘bom’ pela TV. Isso por que, se os ‘melhores ângulos’ dizem respeito à natureza (sedutora), podemos inferir que os ‘piores’ ficam a cargo da história, nada natural, de uma sociedade que exacerbou suas relações de poder a tal ponto que é preciso omiti-las, às custas de um retorno romântico e idílico, porém, a-histórico, mítico. Sem escavar as ruínas históricas que denotariam um percurso antiprogressista de uma sociedade em suas relações sociais e econômicas de exploração, a telenovela propõe um hiato ficcional, pacificador, utilizando um cenário ilusório e naturalmente preservado, de uma cidade nem tão maravilhosa.

O uso da cidade como personagem é consciente da produção da ficção como mercadoria, ela visa ao lucro da audiência perdida. Ou seja, também a ficção romântica como diferencial dentro de um cotidiano brutalizado pela violência, real e midiática, pode ser lucrativa. Como advertem Adorno e Horkheimer (1985, p. 128) “[...] o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre onipotência e impotência”. Para esses críticos, a mercadologização do lazer,

da diversão, é ponto onde se fecha o círculo capitalista, ao qual nada escapa como relação comercial. Eles acrescentam:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer, e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

A reivindicação de Adorno e Horkheimer de ‘esclarecimento’ das massas se vê impossibilitada de realizar-se por um “*esforço intelectual*” que “*é escrupulosamente evitado*” pela indústria cultural. No entanto, contrariando o onipotente fechamento do círculo produção-consumo promovido por esse raciocínio, Walter Benjamin propõe a manutenção do olhar político sobre a produção industrial da cultura, apostando exatamente nos efeitos sensoriais desta mesma mercadoria-diversão e, como tal, capaz de operar fora da previsibilidade comercial geradora de lucro monetário.

Dito de outra forma, Benjamin não se rende à força capitalista, que até mesmo a distração é capaz de pôr à venda, e aponta nas mercadorias as possibilidades que escapam à lógica mercadológica e são capazes de colocar os homens em contato com sua humanidade/natureza, por um sensorial cognitivo. A ficção que vende uma imagem da cidade em *Andando nas Nuvens* também faz rir e chorar telespectadores encouraçados pela necessidade de proteção do “trabalho mecanizado”. A telenovela, extensão produtiva da tecnologia televisiva, funciona como

[...] instrumento e arma que estende o poder humano - ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de ‘o minúsculo, frágil corpo humano’ – e deste modo produz uma contra-necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a ‘ordem mais fria’ que ela cria (BUCK-MORSS, 1996, p. 35).

A possibilidade de escapar à lógica capitalista pelo riso aparece discutida por Terry Eagleton que, a despeito da centralidade da crítica marxista sobre a tragédia,

resgata em Brecht o sentido revolucionário da comicidade. Eagleton (1998, p. 241) afirma:

Para Brecht lo cómico se reduce a esta doble toma; por ello en primer lugar es un asunto de la forma, no una cuestión del 'contenido'. Pero en esa cuestión de la forma cómica está en juego todo: es aquí donde encontramos el nexo más profundo entre el efecto de alienación de Brecht y su política. Con toda seguridad el mayor logro de Brecht, aquí, es el enseñarnos la profunda comicidad del meta-lenguaje que, al distanciar su objeto, muestra dónde es más vulnerable él mismo, revelando el vacío en el que siempre podría entrar otro discurso putativo para substituirlo.

Estaria, portanto, no vazio produzido pelo distanciamento entre o telespectador e o objeto – espaço de comicidade –, a contraface da “leveza” do humor proposto pela telenovela. Tal espaço constitui fenda que dispõe ao riso, considerado espaço político por Brecht. Eagleton (1998, p. 242) cita Brecht:

'El teatro de la era científica', escribe Brecht, 'está en posición de convertir la dialéctica en una fuente de diversión. Lo imprevisto tanto del aquel zigzagueante, la inestabilidad de toda circunstancia, el chiste de la contradicción, etc.: todo esto son maneras de disfrutar de la vivacidad de los hombres, las cosas y los procesos y elevan tanto nuestra capacidad para la vida como nuestro placer en ella'.

Há para Brecht um elemento ‘imprevisto’ na diversão que estaria em contraposição à lógica, por isso capaz de produzir o riso, uma vez que a lógica produtora do capital é que se constitui em elemento alienante nas sociedades de classe.

Diante do corpo social, *Andando nas Nuvens* funciona, também, como o anestésico contra a dor provocada por uma realidade violenta que incide sobre o corpo individual/do sujeito. Numa operação de analogia, Benjamin (1994) compara o cirurgião e o *cameraman*, ambos operadores modernos, que trabalham no corpo individual/cultural não como objeto aurático, mas exatamente pelas operações incisivas em que anestésiam e cortam. Não são operações perversas, apesar dos usos capitalistas de lucros cumulativos daí advindos, mas se constituem numa preparação

em direção ao homem mítico, protegido, encouraçado, desligado das “imprevisibilidades” nervosas/sensoriais.²⁸

É na área médica que, talvez, fique mais óbvia a positividade simbólica do desenvolvimento científico e tecnológico. Os avanços na cura de doenças e, em última análise, no prolongamento da vida dão legitimidade social às ciências tecnológicas. Importante frisar que, na modernidade, aparecem tanto os temores de declínio e, até mesmo, de desintegração do corpo na ‘máquina humana’, quanto a saudação pela evolução dos tratamentos preservacionistas empregados pela medicina. Portanto, é possível reafirmar que da tecnologia vêm o perigo e a proteção. O perigo estaria na produção cotidiana dos choques, pela aceleração dos processos tecnológicos, fazendo com que os indivíduos aproximem-se do funcionamento maquínico, para diminuir os efeitos dos choques; a proteção, por outra parte, se reflete no prolongamento desse mesmo corpo, e garante-se pelos processos curativos obtidos pelos avanços das mesmas tecnologias que os transforma.

Nesse sentido, a experiência estética de telespectador de *Andando nas Nuvens* tanto pode ser uma revisão sensorial da organicidade perdida no tempo, quanto uma crítica cognitiva de que os processos perceptivos encontram-se atravessados pela inorganicidade tecnológica. Tempo e espaço, em indissolúvel relação, podem ser lidos nesta telenovela, tanto em sua aceleração/ritmo quanto em seus rastros históricos de passagem de uma natureza à outra. E a memória, em *Andando nas Nuvens*, aparece não necessariamente como denúncia ou reflexão crítica da modernidade, mas também como reflexo da experiência contemporânea sobre a novidade do progresso tecnológico. Ou seja, a memória como desveladora da história social aparece como aquilo que escapa à previsibilidade do formato da teledramaturgia como fórmula de audiência.

²⁸ Numa comparação de apreço e repulsa empregadas, respectivamente, ao guerreiro e ao artista, Kant enuncia o primeiro como o ideal de homem moderno “[...] impermeável a toda informação sensorial de perigo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 16).

O cenário com o qual se inicia *Andando nas Nuvens* parece sedimentar a idéia da medicina como a grande beneficiária do progresso. O roteiro detalha:

Na penumbra de um cenário repleto de tecnologia médica, vemos um leito com um homem deitado, plugado por fios e vários aparelhos e monitores – OTÁVIO MONTANA. Otávio é uma pessoa totalmente imobilizada, o olhar parado sem nunca piscar, e um misterioso, bizarro e eterno sorriso nos lábios. Entra uma médica, Dra. LÍDIA, que ministra a medicação pelo tubo do soro. A médica espera alguma reação que não acontece. Ela examina os monitores – todos inalterados. Lídia aparece ligeiramente desapontada. DETALHAR SEU CRACHÁ: Dra. Lídia/Neurologista. As cenas da UTI têm um som de aparelhagem eletrônica (Cap. 1, disquete 1- grifos no original).

A sobrevivência do personagem, como mostra o roteiro, é dependente da tecnologia médica, e o monitoramento de seu estado é feito através dos inúmeros aparelhos aos quais o corpo está “plugado”. Mas *Otávio* aparece, na narrativa, como desafio para a médica, que pela administração de medicamentos, espera uma reação; e, também, para o telespectador, que pela imagem (plenamente interpretada a partir da descrição do roteiro) do sorriso enigmático pode identificar alguém que, mesmo imobilizado, guarda sensações. Então, se do exterior para o interior a ligação é artificial, há na letargia, como desligamento da realidade, um mundo orgânico e enigmático em funcionamento somente no interior.

A telenovela mostra uma sociedade que, mesmo com a memória fragmentária que interrompe as possibilidades de significados históricos, é capaz de constatar o progresso tecnológico e seus efeitos sobre a vida das pessoas. E é nesse sentido que a telenovela destaca um problema muito atual, que é o da dependência da memória histórica das mediações da indústria cultural, precisamente porque a trama se dá por comparações temporais que mostram as relações dos sujeitos entre si, com a cidade, com os fatos sociais, com a cultura, convivendo em um estado social atravessado por relações tecnológicas e econômicas em dois tempos: um é o tempo da narrativa (atualidade) e outro é o tempo da memória do personagem central (o momento anterior aos choques). Andreas Huyssen (2000, p. 22) salienta: “*Questões cruciais*

da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial”.

Walter Benjamin (1994, p. 224), em *Sobre o conceito de história*, diz: “*Articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo*”. Nesse sentido, o arqueólogo em Benjamin – *Rua de mão única* – se aproxima de Freud – em *Construções em análise*, de 1937 –, pois os resíduos que re-emergem à memória de *Otávio* vão reconstituir o que aconteceu, o que estava apagado ou reprimido.²⁹ A memória, na telenovela, retoma fatos passados, significativos da história de *Otávio*, que para os telespectadores são representativos, pois podem corresponder à zona obscura de uma amnésia social, aquela que faz da tradição a novidade re-embalada. Para os brasileiros, o perigo, ao qual Benjamin alude, poderia estar na incerteza, no novo século, diante de uma história do progresso que, no balanço finissecular, mostra uma proeminência técnica desproporcional em relação aos indicadores humanos de qualidade de vida. Nas palavras de Otavio Frias Filho (2000, p.105) o final do século XX aparece marcado pela

*[...] prevalência absoluta de valores materiais, o surgimento de um narcisismo aquisitivo e ostentatório, a conquista da cultura pela técnica e de toda a civilização pelos critérios de mercado – tudo faz parte de uma mesma cadeia de causalidades, (...).*³⁰

Na trama, a alienação da realidade pela doença letárgica mostra, naquele que dormiu, o descompasso com as novidades do progresso técnico; alguém que, por esse descompasso encontra-se impossibilitado de compor a massa na formulação de

²⁹ Sobre a comparação entre o método psicanalítico freudiano e a investigação arqueológica em Benjamin, ver Riaviz (2001).

³⁰ O texto do jornalista Otavio Frias Filho, aqui citado, compõe uma coletânea de artigos escritos para a *Folha de São Paulo*, no período de 1994 a 1999, reunidos sob o título “*De ponta-cabeça. Fim do milênio em 99 artigos de jornal.*” Os textos abordam questões culturais, econômicas e políticas, quase todos num tom contabilizador dos fatos ocorridos no decorrer do século XX, referindo-se, mais especificamente, à década de 90.

juízo sobre as relações sociais. A doença letárgica como metáfora aponta também para o afastamento dos sentidos como permissivo à exploração econômica por parte daquele que não dormiu – o irmão *San Marino*, que se apropriou de todos os bens de *Otávio*. Esse é o duplo efeito da alienação na diversão, apontado por Edgar Morin, via Barbero, citados anteriormente: serve aos usos políticos, mas por ser “suplemento” pode mostrar a própria alienação.

No entanto, o trauma profundo também pode ser protetor do sujeito, isolando sua consciência presente dos fatos passados e da vida moderna feita de choques. Mantido vivo por fios e aparelhos da tecnologia médica, *Otávio Montana* experimenta a ambivalência da tecnologia, que tanto resguarda quanto expõe os sujeitos aos embates da vida moderna, na tríplice interseção entre a percepção humana, as relações econômicas capitalistas e o desenvolvimento tecnológico. Como aparece no diálogo entre os personagens *Otávio*, seu irmão *San Marino* e a cunhada *Gonçala*::

Gonçala: Velho Otávio? Você está ótimo. Parece mais jovem que o San Marino e têm praticamente a mesma idade, 56, não é?

San Marino: Também, pudera! Meu grande amigo não teve nenhuma espécie de problema durante quase vinte anos... não se desgastou neste trânsito, não passou pelos pacotes econômicos... não respirou esta poluição toda. Eu lhe disse, você é um felizardo, Otávio (Capítulo 11, disquete 2).

Novamente, pelo humor o personagem protege e expõe os efeitos da (des)memória – individual para ele, e coletiva para os telespectadores. No mesmo capítulo 11, na cena 3:

Otávio sai do banho e pára em frente ao espelho. Ele se olha demoradamente, patético.

Otávio: Otávio Montana... um senhor...um senhor... um senhor que eu não conheço...

Ele movimenta os músculos da face como quem sorri.

Otávio: Rugas...

Ele examina a testa, levanta os cabelos.

Otávio: Pelo menos não estou careca...

Depois examina as mãos e o resto do corpo (sabemos que está nu).

Otávio: (Num suspiro) É, Otávio... (triste). Muito prazer... (e sai devagar).

Ficamos um instante com o espelho vazio antes de cortar (Cap. 11, disquete 2).

Terry Eagleton (1998), no já citado ensaio *Carnaval y comedia: Bajtin e Brecht*, afirma que o teatro de Brecht está afinado com a concepção freudiana de humor e comédia. Importante citar aqui as palavras de Freud (1974, v. XXI, p. 190-1) sobre o humor

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. (...) O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.

A proteção contra a realidade do corpo desconhecido aparece, em *Otávio*, pelo humor com que ele se apresenta a si mesmo em frente ao espelho, marcando o (re)conhecimento do tempo passado, da natureza do envelhecimento no corpo. Assim, ele não sofre, ele nos faz rir dele próprio, faz piada da imagem que vê no espelho.

Também retomar o corpo, agora modificado pelas rugas, com a resignação do suspiro, pode ser lido em seu estado ‘fora da moda’, ele assume as marcas do tempo, ao contrário de recorrer às receitas da ‘eterna juventude’, prometida pelos recursos mais avançados da indústria da beleza. O personagem relembra o ciclo orgânico da vida, encoberto pela ilusão de que o homem é capaz de dominar a

natureza, modificando-a; a falsificação do domínio está à venda no mercado da beleza.

Se em *Saramandaia* (1979) ainda é operante o embate entre o folclore e a cultura midiática, entre o urbano e o rural, em *Andando nas Nuvens* (1999), o referencial é totalmente urbano e tecnológico. A televisão já interiorizou os índices culturais da modernidade fazendo deles procedimento técnico, a ponto de descaracterizar o folclore de suas identidades localizadas e promover a mescla cultural própria da cultura da mídia, apagadora dos hibridismos que a compõem. Os discursos sociais e culturais que ratificam a mescla, em atitudes de desalento e resignação, trazem consigo o perigo de anular o embate entre as diferenças que permanecem em seu interior. Como afirma Jesús Martín-Barbero (1997, p.24-5), “[...] *na passagem do político ao econômico se fará evidente o dispositivo central: de inclusão abstrata e exclusão concreta, quer dizer, a legitimação das diferenças sociais*”. Para esse crítico, o desafio está em conceber que “[...] *as massas contêm, no duplo sentido de controlar, mas também de trazer dentro, o povo*” (p.16-7 – grifo do autor), e daí trabalhar com a “[...] *percepção da cultura como espaço não só de manipulação, mas de conflito, e a possibilidade então de transformar em meios de liberação as diferentes expressões ou práticas culturais*” (MARTÍN BARBERO, 1997, p.34).

Otávio: protagonista de massa.

“*O modo alegórico permite a Benjamin tornar a experiência de um mundo em fragmentos visivelmente palpável, onde o passar das horas não significa progresso, mas desintegração*” (BUCK-MORSS, 2002, p. 41). É nesse modo alegórico que o personagem se mostra como uma experiência estética, numa sociedade de massas que vê a passagem do herói (este, tantas vezes, reiterado nos folhetins) a protagonista, mudança história que não “*significa progresso, mas desintegração*” da forma mítica em mercadoria. É precisamente no descompasso da memória, do tempo que dormiu ao tempo de despertar, que *Otávio* relembra ao telespectador a

experiência de 18 anos de aperfeiçoamentos tecnológicos que modificaram as mediações entre homem e natureza. *Otávio*, na diferença entre o passado e o presente, alegoriza a cultura de uma sociedade de massas, exatamente em suas transformações do final do século XX, em que o sentido político de coletividade contido na figura do herói se dilui no individualismo (do mais um) que compõe a massa.

Otávio surge como o ‘fora de moda’ e, gradativamente, se torna aquilo que há de mais atual – ele inicia estranhando, mas, aos poucos, aprende com as novas mediações tecnológicas a olhar o mundo, integrando-se a ele do mesmo modo como todos os demais. Essa alegoria tanto mostra as formas em desaparecimento quanto aponta para o devir daquelas que estão em processo ininterrupto de maquinização.

É possível, então, aos telespectadores experimentarem, através de *Otávio*, a dialética das formas culturais de massa naquilo que elas guardam de passado e de futuro. *Otávio* é o presente em movimento. Assim, na telenovela, muito mais do que identificar rastros, como formas mortas, é possível sentir novamente a presença do passado, mostrando sua vigência, fazendo do hoje uma complexa rede de tempo que constitui a vida contemporânea.

Otávio encarna a desmistificação heróica, pois no decorrer da narrativa, do despertar letárgico ao sono acordado, ele passa do estranhamento à adesão ao mundo maquínico.³¹ Ao mostrar o caráter cambiante das forças míticas herdadas da tradição das narrativas românticas em suas passagens para a cultura de massa, ele reitera sua validade simbólica como mercadoria, ou objeto de troca, ao permitir a leitura dessa transição, pois, como salienta Susan Buck-Morss (2002, p. 306), lendo Benjamin, “*Não é a presença dos deuses que deve ser deplorada, nem o seu novo*

³¹ Como os tanques de gasolina, aos quais se refere Walter Benjamin, descrevendo-os da mesma forma que o camponês narrador de *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon, o fazia em seu passeio por Paris. (In : BUCK-MORSS, 2002, p. 307), conforme já citado na nota 8, do primeiro capítulo desta tese.

caminhar na terra, mas a tentativa de construir uma morada permanente para eles”.

Dos heróis míticos como traduções dos antigos heróis (aqueles de Homero) aos da “natureza” nos folhetins, *Otávio* vai se afastando em direção às construções técnicas de protagonista de telenovela. Isso fica exposto, como um nervo, em seu descompasso nas relações com o mundo das coisas quando acorda da letargia:

Otávio, ainda deitado e desinteressado, vê que a praia está lotada e que está muito próximo de onde uma turma joga futebol. Ele fecha os olhos de novo, querendo voltar a dormir, mas um cachorro lingüiça vem lamber o seu rosto. Ele ri e late para o cachorro que foge com o rabo entre as pernas. Só então ele parece se dar conta. Otávio estranha tudo em volta: uma mulher falando num celular, os biquínis que deixam as bundas de fora, um menino brincando com game eletrônico, um grupo gay bem alegre e com sungas audaciosas, um ultraleve que passa, os prédios altos, as duas pistas engarrafadas, o comportamento geral. Enquanto ele vê tudo isso e se espanta.

Otávio: (Pensando alto) Será que eu fiquei maluco? Onde é que eu estou? (Cap. 4, disquete 1).

Do contato com o cachorro não há surpresa, ao contrário da visão de um enquadramento da cidade onde aparecem as pessoas com os comportamentos, estes sim, estranhos para ele, pois mediados pela modernização do mundo: da exposição dos corpos, da opção sexual (ambas cenas do privado que se tornam públicas), do uso de aparelhos *high tec* para comunicação e brincadeiras infantis. Com *Otávio* aturdido, com a expressão completamente atônita, como que desterrado, o roteiro segue a descrição, na cena seguinte:

Otávio se levanta e todo mundo olha para aquele homem de pijama. Ele vai até a beira do mar onde molha o rosto e experimenta o gosto da água.

Otávio – Pelo menos o mar continua salgado (Cap. 4, disquete 1).

Então, é com os elementos orgânicos/naturais que o protagonista se identifica, com sua memória de experiência sensorial/cognitiva. Nem o cachorro, nem o mar causam-lhe admiração. Desconhecedor e desconhecido em um mundo dominado pela engenhosidade maquínica, ao se aproximar das formas da natureza parece

sentir-se integrado com sua humanidade; ao contrário do que diz Walter Benjamin das formas modernas eleitas símbolos, justamente, como formas mortas porque distanciam os homens de suas próprias animalidade “*No asco por animais a sensação dominante é um medo de, no contato, ser reconhecido por ele*” (BUCK-MORSS, 2002, p.451).

O personagem constrói-se aos olhos dos telespectadores por saltos no tempo, da memória anterior ao trauma às imagens do presente da narrativa. Saltos na história pessoal de *Otávio* em sua relação (temporal/sensorial) com a natureza, com a cidade e com as pessoas, que são capazes de remeter os telespectadores, analogamente, às passagens temporais de suas próprias histórias.

Otávio (Pensando alto) Será que eu fiquei maluco? Onde é que eu estou?

Com calor ele tira o paletó e encontra uma carteira no bolso interno. Ele abre a carteira, não reconhece as notas de real...

Otávio (Lendo a nota) Banco central do Brasil...dez reais... arara... casa da moeda do Brasil...eu não conheço esse dinheiro... (Examina outra nota) Banco central do Brasil... um real... beija-flor... (Outra nota) cinqüenta reais... onça pintada...(Examina o documento) Cicero Moreira Lopes... eu não sou Cícero Moreira Lopes... essa não é a minha cara... (Cap. 4, disquete 1).³²

O desconhecimento da história se reflete na dúvida sobre si mesmo. Tudo lhe é estranho inclusive sua própria identidade. Assim, não se reconhece na foto do documento – que realmente não é seu – o que aparece na mesma relação de não reconhecimento do dinheiro, ou seja, história econômica e identidade pessoal se confundem na falta de memória. E nós rimos com *Otávio* e suas faltas de reconhecimento, um riso nervoso que reflete nossa identificação com a desterritorialização do personagem. Nós também dormimos e muitas vezes não nos reconhecemos em algumas formas de “progresso” e de “evolução” em nossa exterioridade.

³² Ao acordar no hospital *Otávio* estava de pijama e pega o paletó do enfermeiro para sair do hospital, daí o documento de identidade que ele vê não ser o seu.

As imagens que mostram os saltos históricos vêm das técnicas, parte integrante das modificações retratadas e utilizadas pela televisão, imagens que mostram as passagens, por reedição dos arquivos da indústria de imagens. No mesmo capítulo 4, outra passagem mostra a memória editada:

Otávio: Que lugar é esse?

A pessoa não responde e vai em frente. Pergunta a outra.

Otávio: Onde é que nós estamos?

Pessoa: Eu estou na Avenida Atlântica. O senhor eu não sei.

Otávio: Avenida Atlântica não é Copacabana?

Pessoa: Aqui é Copacabana.

Otávio: Está tão diferente

A pessoa se afasta achando que ele é louco.

Otávio:(Pensando alto) Copacabana não é assim... aqui está muito grande... será que eu estou ficando doido?

Um garotão que passa responde:

Garotão: Pode crer que tá. Doidaço. Falando sozinho.

Otávio:Eu não estou reconhecendo...

Otávio olha bem e vê a AVENIDA ATLÂNTICA DOS ANOS 60, numa visão alucinatória. IMAGEM DE ARQUIVO. A Imagem se desfaz, volta ao presente e Otávio fica parado, perplexo com tudo. Atenção: Esta imagem de arquivo vai condicionar a localização da cena no presente (Cap. 4, disquete 1 – grifos do autor).

A imagem *tableau* como elemento da construção constelacional benjaminiana pode ser pensada na proposta das imagens do diretor da telenovela. Pois, como interpreta Willi Bole (1994, p. 419):

Além de se prestar à mistura de gêneros, o tableau é particularmente apropriado para representar cenas movimentadas, transformações históricas, reestruturações da paisagem urbana, o vai-e-vem da memória do flâneur e, com isso, as relações entre indivíduo e sociedade, a cidade e seus habitantes.

Os movimentos da câmera, em *Andando nas Nuvens*, compõem quadros que armam a descontinuidade nos cortes que operam, marcando, em última instância, as transformações da história nas sociedades modernas, a exemplo da Avenida Atlântica dos anos 60 e a de 1999.

Arlindo Machado (1988, p.143) faz uma leitura cultural das imagens eletrônicas (vídeo e televisão) através dos elementos técnicos empregados pelos equipamentos de produção e veiculação das imagens. Nesse trabalho, ao analisar a imagem digital em relação à computação gráfica, ele diz que a memória é o modelo armazenado nos *bits*, é a memória da imagem que alguém (algum ponto de vista – fotografia/câmera) foi capaz de guardar. Essa é uma memória mais recente, já mediada pelos elementos óticos tecnológicos e auxiliada pelo arquivo das máquinas. No entanto, ele salienta que: “*No computador, (...), nada é automático: ele só pode desenhar qualquer coisa se for instruído sobre como fazer isso*”. Esse é o princípio da (re)montagem da memória de arquivo de *Andando nas Nuvens*, imagens editadas e retrabalhadas na tela pelo olhar humano, interposto maquinicamente.

É possível afirmar, portanto, que esta telenovela serve tanto para pensar a história social, quanto para remontar a história das técnicas e seus efeitos sobre a percepção humana. Fredric Jameson (1995, p. 1) na introdução *As Marcas do Visível* avalia que:

Se ainda fosse possível uma ontologia desse universo artificial, produzido por pessoas, teria de ser uma ontologia do visual, do ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivado dele; todas as lutas de poder e de desejo têm de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual; (...).

Otávio é a alegoria da memória moderna, da memória visual. Diz Jameson (1995, p.1-2) na continuidade do acima citado:

Baudelaire e Proust mostraram-nos como as memórias são na verdade parte do corpo, mais próximas do odor ou do paladar que da combinação das categorias de Kant; ou talvez fosse melhor dizer que as memórias são, acima de tudo, recordações dos sentidos, pois são os sentidos que lembram, e não a ‘pessoa’ ou a identidade pessoal.

Ao contrário do que alguns críticos apontam, há arquivos na produção cultural televisiva, mas arquivos privados. Uma vez que a produção sai das máquinas de propriedade particular, as imagens são, também como as máquinas, de propriedade privada, e não mais produções coletivas/públicas como eram as culturas folclóricas, das festas e das feiras, como tão bem as descreveu Bakhtin lendo Rabelais. Outros tempos, outras formas.³³

Em muitas cenas aparece *Otávio* se perguntando sobre sua sanidade mental, pois o descompasso de seu comportamento e a forma como questiona a realidade indicam alguém fora dos padrões civilizatórios. Num diálogo entre ele e *Gonçala*, aparece:

Otávio: Será que eu vou ficar cem por cento? Algum dia? Alguém consegue ficar cem por cento?

Gonçala: Está vendo? Sua cabeça está funcionando muito bem, pra mim você é o mais lúcido de nós todos, Otávio!

Otávio: Impressão sua. Tem horas que eu esqueço o que acabou de acontecer, fiquei meio velho caduco (Pausa). Estou livre da memória e da esperança (Pensa) Acho que foi um poeta que disse isso... (Cap.15, disquete 2).

Catalisador de uma sociedade desalentada, ele explicita que, junto com a memória proustiana, há a perda do desejo de transformação. *Otávio* não vê na

³³ Realidade que constatei por ocasião da pesquisa para esta tese, uma vez que as imagens que são as formas narrativas prioritárias das telenovelas são de propriedade da emissora, e estas não tive permissão de copiar. Ao contrário dos textos escritos que para as telenovelas não representam o produto de venda, mas sim as imagens. Orientada pela Gerente de Projetos Sociais da Rede Globo, encaminhei correspondência à Assessoria Jurídica expondo a necessidade e os fins acadêmicos a que se destinavam as imagens sem, no entanto, obter resposta, apesar da insistência junto àquele setor.

Também na fase de pesquisa, realizei contato com o Núcleo de Estudos das Telenovelas da USP, consultando sobre a possibilidade de acesso ao acervo de imagens e documentação escrita em relação às telenovelas brasileiras (acervo que veio a ser destruído por um incêndio algum tempo depois). A resposta, sob a forma de e-mail, ratificava a disponibilidade da pesquisa ao valor de R\$ 10,00 (dez reais) por hora pesquisada, “descontados” os minutos destinados às orientações de localização do material e às cópias xerox. Assim, fica evidente a privatização da memória cultural, momento social em que aos objetos são auferidos, além dos valores simbólicos da cultura, valores monetários. Esses eventos podem ser analisados criticamente a partir dos apontamentos teóricos de Pierre Bourdieu, principalmente em *A economia das trocas simbólicas* (1992) e em *As regras da arte* (1996).

crítica de sua (des)memória uma possibilidade de ‘ler a história a contrapelo’. Ele enuncia uma reflexão, mas adere aos mecanismos dominadores quando estes querem fazer crer que depois deles não há mais nada. Como diz Walter Benjamin (1994, p. 224-5): “*O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer*”. E, nesse sentido, *Otávio* oferece o perigo do conformismo. Cito Benjamin (1994, p. 224): “*Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo*”.

Utilizando-se do ‘desvio da norma’ que *Otávio* demonstra, *San Marino* induz a família a interná-lo em um hospício, como medida de segurança, em nome de sua própria proteção.

San Marino: Ao menos você gostou daqui...?

Otávio: É... é um lugar muito bonito.

Julia: Você vai poder fazer suas caminhadas pelo jardim... pegar o sol da manhã... ter uma vida/

Otávio: (Completa) Normal? (Sorri, triste) Você tem mais dificuldade de enfrentar os fatos do que eu. Fica o tempo todo escolhendo as palavras mais leves, mais doces...Hospício vira clínica...Isolamento vira tranqüilidade... Loucura vira crise... (Cap. 118, disquete 12).

A questão é quem é normal: aquele que denuncia, que está fora do pacto, ou aqueles que obedecem as regras e se comportam na uniformidade? *Otávio* pode ser visto, então, como aquele que despertou do sono moderno e denuncia os absurdos do progresso tecnológico sobre os comportamentos humanos, em seus efeitos de letargia.

Desde a enunciada morte do sujeito, o que amedronta é a dissolução. Então, se de uma forma a telenovela cumpre a função de esclarecimento, tematizando, no âmbito horizontal do massivo, a questão nietzschiana, por outra forma, ela o faz ratificando o *continuum* da história, fazendo do herói um protagonista naquilo que

ele tem de idêntico, de estandarizado. Fredric Jameson (1996, p. 291) analisando o que ele chama de “nostalgia do presente”, escreve:

Se as visões catastróficas do ‘futuro próximo’, como a superpopulação, a fome e a violência anárquica, não são mais eficazes como eram há alguns anos, o enfraquecimento desses efeitos e das formas narrativas que foram ideadas para produzi-los não necessariamente é devido apenas à superfamiliaridade e à superexposição: ou melhor, esta talvez deva ser vista como uma modificação em nossa relação com esses futuros próximos, que não nos causam mais o horror da alteridade e da diferença radical.

O efeito disso, para Jameson, é a *despolitização da ansiedade*. O que pode, muito bem, ser aplicado ao personagem central de *Andando nas Nuvens*. Se até a metade da telenovela sua ansiedade, por estar ‘fora do ar’, pode conduzir a uma leitura na contramão da dominação tecnológica de verdade progressista (feitiço contra o feiticeiro a partir daquilo que lastima a pretensão hegemônica da Rede Globo), daí em diante seu apaziguamento pela incorporação dos choques “[...] opera para despolitizar a ansiedade” (JAMESON, 1996, p. 291).³⁴

Recuperando as lembranças bloqueadas no choque, *Otávio* vai, paradoxalmente, incorporando as diferenças, impedindo que a visão das transformações radicais da percepção humana pelas formas tecnológicas – até então destacadas – apareçam como diferenças históricas. Ao contrário, ao “aprender” a linguagem e “educar” o olhar às exigências de seu tempo acordado, é capaz de naturalizar os efeitos políticos e econômicos dessas transformações. Ele passa, nessa leitura, do herói reconhecido pela memória sensorial ao protagonista armazenado nos *bits* da máquina industrial da cultura televisiva.

³⁴ Em um trabalho mais recente, intitulado *A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização*, Fredric Jameson (2001, p. 160) atualiza sua reflexão sobre a *crise de ansiedade moderna*. “[...], pode-se afirmar que o escândalo da morte de Deus, do fim da religião e da metafísica colocou os modernos em uma situação de crise e de ansiedade que parece ter sido totalmente absorvida por uma sociedade mais totalmente socializada, humanizada e culturalizada: seus espaços vazios foram saturados e neutralizados não por novos valores, mas pela própria cultura do consumismo”.

Otávio é o resto de nós na relação com a modernização homogeneizadora? Ou ele mostra na “aprendizagem” em lidar com as inovações técnicas uma possibilidade de (re)potencialização dos sujeitos num mundo tecnológico?

Martín-Barbero (1997, p. 254) mostra uma das possíveis posições:

*[...] ao levarem a simulação ao extremo – nas palavras de Baudrillard: o ‘simulacro da racionalidade’– essas tecnologias tornam visível um **resto** não simulável, não digerível, que a partir da alteridade cultural resiste à homogeneização generalizada. E o que esse resto designa não tem nada de estranho ou misterioso: é a presença conflitiva e dinâmica na América Latina das culturas populares (grifo do autor).*

De outra parte, pela leitura benjaminiana Susan Buck-Morss (2002, p. 322) posiciona-se da seguinte forma:

Recriar mimeticamente a nova realidade da tecnologia (traduzir à linguagem humana seu potencial expressivo) não é somente submeter-se às suas formas dadas, mas antecipar a reapropriação humana de seu poder. Mais ainda, e este é o aspecto político da questão, tal prática restabelece a conexão entre a imaginação e o tecido de inervação física que foi rompido na cultura burguesa. A recepção cognitiva não é mais contemplativa, mas ligada à ação.

Para ambos os críticos, embora por diferentes compreensões, ficam resguardadas posições políticas com as quais a alegoria pode ser lida. Se pelo primeiro a atitude é de resistência, na segunda, é de refuncionalização da história, permitindo que ela avance.

Ainda é preciso apontar outra possibilidade de leitura do personagem, aquela que em atitude de desalento com a história “real” pode, por isso, favorecer a vitória do dominador. Nesse sentido, *Otávio* pode ser representativo da nostalgia do “bom tempo” perdido e também do atraso, daquilo que não acompanhou o modelo central de modernização. *Otávio* é a periferia da modernização, aquilo que representa não a diversidade, mas a carência. Ele pode mostrar-se convencido – e convencer o

telespectador? – de que aderir ao fetiche das novas tecnologias³⁵ é a única saída. Afinal, somente Otávio estava fora da ‘normalidade’. E, ao final, deixando de estranhar, aproximando-se da modernização pasteurizadora da cultura-mercadoria, ele deixa também de ser risível e protagoniza a vitória do ‘bem’ sobre o ‘mal’. É o tempo de embate, dificultando encontrar uma “saída”, uma só resposta crítica.

San Marino e a tríade do poder: dinheiro, mídia e política.

San Marino é criado pela família de *Gregório Montana*, pai do protagonista, embora sem laços de consangüinidade. Acompanhado pela mãe, uma empregada da casa, ele acaba agregado à família *Montana*; do pai, não se sabe o paradeiro. Como a maioria da sociedade brasileira, ele sabe que não há “sorte”, nem há herança a ser esperada; sabe também que o lucro do trabalho não vai levá-lo à ascensão de classe que almeja. Então, de origem não definida numa sociedade estratificada que na condição burguesa busca incessantemente a origem, *San Marino* seria mais um bastardo dos folhetins se não irrompesse na trama em busca de legitimidade junto ao poder dominante, fazendo do “mal” sua performance de ascensão.³⁶

Do ponto de vista de *Otávio*, *San Marino* é visto como um amigo de infância, refere-se a *San* como “seu irmão”. Mas através dos ressentimentos expressos por *San Marino*, sabe-se que a recíproca não é verdadeira. Fica claro, em seu comportamento, que o não pertencer, por origem, àquela família provoca o rancor que ele tem de *Otávio*. Dele, *San Marino* quer tudo: a mulher, *Eva*, que havia se

³⁵ Cabe seguir citando Martín-Barbero (1997, p.255): “[...] a **imagem** das ‘novas tecnologias’ educa as classes populares latino-americanas na atitude mais conveniente para seus produtores: a fascinação pelo novo fetiche” (grifo do autor).

³⁶ Próprio de uma sociedade patrimonialista, o agregado não é proprietário, mas também não é propriedade. Roberto Schwarz (1981, p.16) sustenta a tese da dependência brasileira na figura do agregado. Chamado de “caricatura” da “ideologia do favor”, o agregado desmente as idéias liberais, ao mesmo tempo que denuncia a formação social brasileira. “[...] pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente”.

tornado sua amante, a fortuna por herança com a morte do pai – *Gregório Montana*–, contando para isso com seu estado letárgico. Numa tomada maniqueísta, nos moldes da tradição folhetinesca, rivalizam *Otávio* e *San Marino*, onde o bem e o mal são antíteses. Essa relação fica estabelecida na ingenuidade e vulnerabilidade do bem, que tem dificuldades em reconhecer o mal, e pela astúcia deste último, que trama seu lugar social, ludibriando e zombando do bem.

Tal personagem aparece num veículo de massa, no momento em que o dinheiro se faz capital, perdendo sua materialidade de moeda para ingressar na “virtualidade financeira”, fase atual do capitalismo.³⁷ O momento é, desse modo, marcado por um capital que é pós-industrial. Ou seja, uma força econômica que não depende mais da produção industrial e tem uma dinâmica cumulativa que se dá por investimento nele próprio – papel moeda.

O momento vivido mostra uma inequívoca equivalência dos objetos culturais pelo valor de troca sem, contudo, desprezar totalmente o referente –moeda. A chegada a esse momento é inseparável do avanço tecnológico, na medida em que são os processos cibernéticos de comunicação que fazem com que as sociedades de nacionais passem a globalizadas (um exemplo disso são as linguagens que se ‘universalizam’ na medida em que são linguagens dos mídias). Gilberto F. Vasconcellos vê na eleição de Fernando Henrique Cardoso à presidência da república, em 1994, a concretização desse período da economia, que ele chama de videofinanceiro, tendo se iniciado na década de 60. Vasconcellos (1997, p. 43) escreve:

É problemática a identificação de FHC com a cultura brasileira. O símbolo da internacionalização pós-64 significa o modelo associado ao capital estrangeiro, ou seja: ele é um representante da passagem do capital industrial para o capitalismo video-

³⁷ Para Fredric Jameson trata-se do capitalismo tardio, expressão que ele toma de Ernest Mandel, segundo ele próprio declara tanto em *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), quanto em *A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização* (2001).

*financeiro, em que o moderno moneymaker especulativo prepondera sobre o 'arcaico' capitalista laborioso e produtivo.*³⁸

San Marino, como 'tio Sam' que atravessa os mares, cola-se ao capital financeiro, ao simbólico das formas midiáticas e ao poder político: ele se apodera de um conglomerado de jornais e rádios, e é candidato ao Senado da República. Forma-se, então, a rede mais atual de hegemonia, que tem na tríade (dinheiro, mídia e política) a retroalimentação necessária, não só à manutenção, mas à multiplicação do poder, uma vez que ele lucra com a letargia de *Otávio*.

O personagem encarna o mal, aquele que não mede esforços para atingir seus objetivos. Movido por uma moral individual, que deseja o poder acima de qualquer sentimento solidário, *San Marino* mente, burla, faz chantagem, mata, suborna, sempre que seus interesses estejam em jogo. Sua "fórmula" é a da eliminação para atingir seus objetivos de obter o máximo de poder; elimina, principalmente, aquele que amealhou o dinheiro, tornando-se seu novo dono; manipula as informações a serem veiculadas pelas máquinas midiáticas que tem em seu poder, omitindo e expondo aquelas que legitimem a posição de poder social. E, para completar o círculo de poder, é candidato a um cargo político legislativo. Como diz Vasconcellos (1997, p.15): "*Da moeda à telenovela, eis a opção que se oferece à classe dominante como caminho objetivo e mais seguro para alcançar democraticamente o poder*".

A trama armada por *San Marino* para apoderar-se da fortuna e do *status* social de *Otávio* é, gradativamente, desvendada pelo jornalista *Chico Mota*. "Ética" no jornalismo é o mote para a construção deste personagem. Ele busca a 'verdade' dos fatos, e, mesmo com seu emprego ameaçado pela ira do dono do jornal (*San Marino*), seu trabalho passa pelo seu crivo ético antes de se tornar reportagem.

³⁸ Vasconcellos (1997, p. 43), referindo ao ensaio de Roberto Mangabeira, "A Alternativa Transformadora", segue afirmando: "*Para Mangabeira, a espécime tucana é a de um cínico, misturando o tipo 'charmoso' ao dândi jeca, sobretudo ao evocar seu passado esquerdista quando jovem: 'o malogro do marxismo como sistema intelectual fornece-lhe o alibi desejado para acomodar-se à ordem estabelecida'*".

Resguardando, por exemplo, a privacidade de *Otávio*, *Chico Mota* omite seu despertar, embora o fato se constitua um “furo” de reportagem, por enaltecer o avanço da ciência na medicina.³⁹ É o jornalista protegendo o cidadão do assédio sem limites da imprensa, da espetacularização da vida privada. Um jogo interno da televisão, no qual a telenovela denuncia o jornalismo, estabelecendo uma falsificação do debate entre a realidade e a ficção, quando ambos compartilham a mesma matriz industrial e se revezam na tarefa ‘formativa’ do telespectador. É *Chico Mota* quem mede forças com *San Marino* na luta pelo poder midiático.

Nesse sentido, é de Vasconcellos (1997, p. 21), também, um importante apontamento:

A passagem da ditadura à democracia significa que o Exército não é o epicentro político da sociedade, sendo substituído pela musa da TV. O Exército torna-se uma mão-de-obra morta em relação ao vivo vídeo. Diretor de telenovela é mais importante do que general de quatro estrelas. Trata-se de mais um exemplo na história da criatura (a TV de 1965) que supera o criador: o Exército de 1964.

A avaliação de Vasconcellos equiivale a desmentir o estado democrático brasileiro quando a dependência ditatorial, em sua opinião, se desloca dos governos militares para a mídia televisiva, em trinta anos de história. Cito, novamente, Vasconcellos (1997, p. 109):

Classe social, partido político e voto – esse trinômio constitui a etapa necessária para se alcançar o poder numa sociedade em que o Estado é o instrumento por excelência da transformação social. O Estado continua sendo uma instituição mais forte do que a TV, embora tenha sido esta – e não o Estado da ditadura de 64 – quem unificou o país de ponta a ponta depois de 1970.

Beatriz Sarlo, em vários dos ensaios publicados em *Paisagens Imaginárias* (1997, p. 129), especialmente em *Sete hipóteses sobre a videopolítica*, mostra com a

³⁹ Numa reportagem publicada no jornal *O Globo* em 21/03/1999, a jornalista Elizabete Antunes (1999, p. 12) entrevista o ator Marcos Palmeira, e diz: “Como *Chico Mota*, o ator pretende discutir a ética na imprensa”. E o ator completa: “O mundo inteiro discute isso. E o *Chico* vai deixar de publicar um “furo”, no caso a volta depois de 18 anos em estado letárgico do *Otávio* (*Marco Nanini*), em respeito ao ser humano. Isso é importante”.

expressão videopolítica a ligação entre a política e as esferas midiáticas. “A videopolítica é hoje a forma mais visível do aspecto público da política”. Além das modificações individuais da percepção através dos procedimentos tecnológicos/midiáticos, é a própria concepção de esfera pública que se altera. No movimento próprio das mídias, a esfera política perde a “sacralidade” com a qual se investiam os representantes políticos – herdeiros das oligarquias em sua grande maioria – mas, também por isso, faz espetáculo dessa representação. Nas palavras de Sarlo (1997, p.133):

Se, por um lado, a videopolítica elimina imaginariamente a distância cultural entre representante e representados, por outro impõe ao político uma relação nova, fundada no fascínio, na imitação e na dependência com relação às estrelas do meio audiovisual. Na verdade, a videopolítica elimina imaginariamente a distância entre estrelas e políticos, incluindo ambas as categorias num sistema de vedetes.

Já no ensaio sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (1994, p.183) chamava de “*exposição perante a massa*” à diferença do político perante o Parlamento, o momento em que os políticos tornam-se “*mostráveis*” “*de forma imediata*” pela reprodutibilidade. “*Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão [no esporte], o astro [no cinema] e o ditador*”.

Como tantos outros personagens de telenovelas, *San Marino* encarna ambos os papéis – de estrela e de político –, colaborando para a mistura a que se refere Beatriz Sarlo ou para a equivalência em Benjamin. Gilberto F. Vasconcellos (1997, p.109), como a crítica argentina, segue a linhagem benjaminiana e identifica a ligação entre as esferas política, econômica e midiática. “*Os antigos clãs oligárquicos regionais se desdobram em clãs financeiros associados ao monopólio televisivo da Rede Globo, a empresa de comunicação paradigmática do modelo imperialista*”. Essa relação não é só descrita pela crítica cultural; ela é apresentada na própria alegoria televisiva de *San Marino*, apontada na figura do vilão como uma tríade que interpõe obstáculos às aspirações democráticas, o que para Benjamin, de

outra forma, configura uma “metamorfose”, e não em sentido antidemocrático, mas de uma outra ordem.

A relação entre os capitais, dos quais ele quer o domínio, se dá pelo dinheiro. A desmemória de *Otávio* é a garantia de manutenção do poder de *San Marino*. Gilberto Vasconcellos desenvolvendo sua tese sobre a sociedade brasileira pós-FHC como ápice do estado videofinanceiro, fala da internacionalização definitiva do país face aos processos globais, tanto econômica quanto culturalmente. Vasconcellos (1997, p . 47) toma a moeda – “Real” – como ponto de partida para suas análises:

Vide a efígie da moeda Real: nenhuma referência aos fatos e personagens da história do Brasil. Sua numismática denota o escárnio pelo sentimento nacional. Coisa ultrapassada. O Plano Real, em termos semióticos, é a expressão da geografia desterritorializada e, nesse aspecto, segue a mesma tripi pop de Collor fascinado pela inserção subalterna do Brasil no mercado mundial.

É pela moeda “real” que *San Marino* compra a alienação de *Otávio*. E é pelo Plano Real que, segundo Vasconcellos, Fernando Henrique Cardoso chega ao cargo de Presidente da República. Retomo a telenovela pelo diálogo entre *San Marino* e o diretor do hospital psiquiátrico para onde *Otávio* é levado “para descansar”.

San Marino: Quanto é que você quer a mais?

Diretor: Quanto?...

San Marino: Sim, quanto. Nós combinamos que ia ser assim, como estou falando, e agora você está mudando de idéia...

Diretor: Olhe, Dr. San Marino...

San Marino: (Corta, agressivo) Olhe aqui você! Te conheço há muito tempo, Vantuir! E para eu publicar os seus podres no jornal não me custa muito! O Conselho Regional de Medicina não vai achar a menor graça do teu passado...

Diretor: (Tenso) Fale baixo...

San Marino: Ah, agora, sim, esse é o Vantuir que eu conheço, e que sabe o seu lugar... E agora: quanto é?

Diretor: O mesmo, o que estava combinado... Eu só estava falando que/

San Marino: (Corta) Você não tem que falar nada!

San Marino assina o cheque. E entrega ao diretor com a recomendação:

San Marino: E faça o que eu mandei: muito remédio, muito eletrochoque... até transformar Otávio Montana num farrapo humano. Num louco mais louco do que ele já é! Faça isso, nem que você tenha que usar de violência!

E o diretor pega o cheque e concorda, submisso (Cap. 118, disquete 12).

Transformado num “farrapo humano”, o estado de *Otávio* seria o de alienação da realidade. Sem memória, o personagem fica sem a possibilidade de consciência do presente. O presente, por sua vez, sem ligação com o passado, não passa de fragmento desconexo e, conseqüentemente, sem reação. Por analogia, o sonho do qual fala Walter Benjamin é o estado de sonambulismo que permite a manipulação capitalista de dominação, o despertar do qual não interessa ao dominador.

O despertar, em Benjamin, equivale a uma “*consciência revolucionária de classe*”. Assim, se *Otávio* desperta para a trama armada por *San Marino*, as classes subalternas poderiam despertar para a histórica de opressão social brasileira. Felizmente, para o dominador fora das telas, *Otávio*, ao recuperar a memória de personagem, automaticamente, integra-se ao sonho capitalista de acumulação desigual, tendo no progresso tecnológico o elemento de maior relevância na distinção de classes.

O despertar de *Otávio* acontece, como afirmaria Benjamin, num “*flash relâmpago*”, quando ele, pela violência com que o dominador o quer fora de combate, reconhece a história de choques em *San Marino*. O diretor do hospital, cumprindo sua função subalterna, decide submeter *Otávio* a uma sessão de eletrochoque:

Os enfermeiros amarram Otávio e o colocam ali, pronto para o choque.

Diretor: Tudo pronto? Então vamos lá. E dessa vez, vou aumentar a dosagem do choque.

Otávio: Não! Não faça isso! Não! Por favor!

Os enfermeiros saem de perto, ficam observando. O Diretor examina os controles, como se não estivesse nem aí para os apelos de Otávio.

(...)

E o Diretor aciona o equipamento. Otávio começa a levar o eletrochoque, mas o Diretor percebe um curto-circuito na aparelhaem, saindo fumaça e faíscas.

Diretor: Cuidado! Deu curto-circuito...! Vai explodir!

E o diretor se afasta, ao mesmo tempo em que Otávio leva um bruta choque. EFEITO ESPECIAL: aqueles raios azuis de computação gráfica percorrendo o corpo dele todo (como no primeiro capítulo). Os enfermeiros e o Diretor saem correndo, deixam Otávio sozinho. CLOSE de Otávio, em pleno choque, como se tivesse uma revelação, e aí... (Cap. 128, disquete 13).

Há um corte para o intervalo comercial, e segue na cena seguinte (cena 31, segundo o detalhamento):

FLASH-BACK da cena de morte do velho Gregório do cap. 1 (primeira cena da novela) com outras imagens (que foram pedidas para gravar), mistura com PV de Otávio. Enfim, misturar cenas novas que não entraram com cenas já vistas, usando vários PV, até mostrar a cena em que San Marino joga Otávio da varanda (Cap. 128, disquete 13).

Nova interrupção para os comerciais, aumentando a tensão produzida pela confusão da memória do personagem. A pergunta que fica “fora do ar” é: e depois de tantos choques, morreu? O espaço entre uma cena e outra pode auxiliar a organização dos fatos pelo telespectador, antes da imagem produzida pela cena seguinte (cena 32):

O eletrochoque pára, a máquina desliga com um monte de fumaça. E Otávio depois do eletrochoque, de cabelo em pé, sentado, espantado:

Otávio: San Marino, aquele filho da mãe...! Ele matou meu pai...! E ainda tentou me matar...!

A dor de Otávio em meio a muita fumaça (Cap. 128, disquete 13).

Findo o capítulo, desfaz-se o mistério do passado traumático do personagem para os telespectadores. O momento do despertar do choque (e através dele) se dá no descontrolo das artimanhas do poder, o excesso de energia empregada para produzir um sujeito amorfo pode ser visto tanto como inverso aos interesses do poder na telenovela, fazendo com que o personagem relembra sua história, quanto, para fora das telas, debela definitivamente o estranhamento do personagem, tão útil à leitura crítica dos ideais progressista do final do século XX. *Otávio*, pelo excesso de choques, deixa de ‘andar nas nuvens’ e se firma na realidade mais ficcionalmente “harmônica” dos padrões sociais romântico-burgueses, sugerindo a vitória do “bem”. ‘Vitória’ que, por esse raciocínio, elimina a tensão e, conseqüentemente, encaminha ao apaziguamento do ‘final feliz’.

A tríade alegórica da mescla – economia, política e cultura –, longe de ser percebida como homogênea, exige uma crítica de cada um dos elementos implicados, sem perder de vista as interfaces que os misturam, movimento simultâneo que delata as implicações políticas da mescla contemporânea. *Andando nas Nuvens*, nomeando um produto da indústria de massa, trai a aliança político-econômica e delata o efeito anestésico “organizador” das massas promovido por ela própria, a telenovela, efeito do qual ela também se beneficia na ordem cumulativa capitalista. Esse é um poder anestésico, que tende a romper a ligação entre o sensorial e o cognitivo, a ponto de fazer da violência uma estética para o prazer humano. O contrário disso – descer das nuvens ou “cair na real” – requer uma operação cognitiva de compreensão da “realidade”, depositando na estética de massa um compromisso político de “despertar” os telespectadores que “andam nas nuvens”.

**FINAL (IN)FELIZ:
TRANSBORDAMENTOS DO
MELODRAMA**

[...] angústia e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras de cultura de massa, mesmo que sua função se encontre na legitimação da ordem existente não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida.

Fredric Jameson

Os índices melodramáticos mais significativos da cultura de massa podem ser identificados nos finais das telenovelas. A forma do melodrama, nesse momento das narrativas, tanto pode atender à encomenda do mercado, quanto, na tentativa de melhor corresponder a essa expectativa patronal, fazer superexposição mostrando a artificialidade da felicidade, correspondendo nesse sentido à exuberância realçada nas sociedades do espetáculo.

“*Retórica do excesso*” é o que melhor caracteriza os usos melodramáticos. As supersensações dramáticas sobre as quais se apóiam as narrativas televisivas requerem olhar mais cuidadoso do que faz crer o açúcarado das cenas. Martín-Barbero (1997, p.166) explica a “*retórica do excesso*”:

*Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como **degradante** por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção (grifo do autor).*

É o caso de *Andando nas Nuvens*, que tomo como exemplo. Essa telenovela se encerra com *Otávio* e *Gonçala* decidindo morar num sítio, depois de vencidos os obstáculos interpostos entre eles e a “felicidade”. Ao contrário da realidade onde se insere a telenovela, os problemas se mostram solúveis ao final, a despeito da complexa rede de dificuldades sociais brasileiras na telenovela o casal ruma para a

“felicidade eterna”. As últimas imagens mostram uma natureza exuberante, onde *Otávio* e *Gonçala* cuidam alegremente de uma vasta plantação. Um final nostálgico que relembra a dicotomia campo-cidade, invertendo, no final do século XX, a valorização do progresso que a cidade representou no decorrer do século; diante do reconhecimento da carga de choques a que se expõem os sujeitos nos centros urbanos, o campo aparece, assim, revalorizado como refúgio e solução. *Otávio* ultrapassa as angústias sofridas no decorrer da trama e se mostra “integrado”. Ele “soluciona” a insolúvel tensão moderna, escolhendo viver no campo.

O céu é magnífico, as flores vistosas, e o casal aparece colhendo hortaliças, cercado de borboletas coloridas. Cenas hiper-infladas de felicidade, onde as forças sociais em conflito fora das telas representam o valor pago pelo espetáculo restaurador do “final feliz”. O que pode ser lido através daquilo que Jameson (1995, p. 25) chama de “*administração do desejo em termos sociais*”, o que para ele:

[...]permite pensar o recalque e a satisfação do desejo conjuntamente, dentro da unidade de um mecanismo único, que dá e toma igualmente, numa espécie de compromisso ou barganha psíquicos. Isso estrategicamente desperta um conteúdo imaginário no interior de estruturas de contenção cuidadosamente simbólicas que o desarmam, gratificando os desejos intoleráveis, irrealizáveis, propriamente imperecíveis apenas na medida em que possam ser momentaneamente aplacados.

A cultura de massa através do melodrama, então, “*administra*” os desejos de felicidade representando-os nas imagens hiperbólicas e, dessa forma, reitera a “felicidade” na virtualidade de cada telenovela. Por outro lado, a “*administração*”, segundo Jameson, também recalca, ou seja, desloca os desejos para fora da ação, adia-os, e os mantém como sonho - promessa de gozo.

A história brasileira assim como a latino-americana marcada por ocultamentos, esquecimentos e repressões ideológicas, tem sido eficaz em entorpecer a sociedade. E, operados os cortes, as partes subtraídas pelos regimes autoritários e ditatoriais ficam represadas nas dobras inconscientes. Terry Eagleton (1981, p. 222) fala do efeito político da relação presente-passado contida nessas dobras:

La escatología socialdemócrata vende a la clase obrera a un futuro que nunca será realizado porque existe para reprimir el pasado, robándole a esta clase su odio al sustituir la memoria de los ancestros esclavizados por sueños de nietos liberados.

Em sua contraparte, ao controlar os corpos a história política pode tornar os excessos melodramáticos espaços privilegiados de liberação da matéria volátil, inalienável do sujeito. Assim como observa Georges Bataille (1975, p. 44):

Sob sua forma acentuada, os estados de excitação, que são assimiláveis a estados tóxicos, podem ser definidos como impulsos ilógicos e irresistíveis para a rejeição dos bens materiais ou morais que teria sido possível utilizar racionalmente (conforme o princípio da balança de pagamentos) (grifos do autor).

As telenovelas, ao mostrar as imagens que transbordam dos modos/modas civilizatórios de controle sensorial, trazem de volta as fantasmagorias com as quais o telespectador pode se reconhecer. Ou seja, as telenovelas são capazes de fazer o sujeito retomar aquilo que de si fora alijado pelas ideologias totalitárias da ordem capitalista, com as quais tem convivido desde a colonização. A “noção de despesa”, enunciada por Bataille como a forma “improdutiva” da perda, atribui aos excessos tanto a capacidade de escapar das malhas fetichistas da ideologia capitalista, quanto, ao se manterem inacessíveis às regras de produção de lucro financeiro, relembrar o sujeito da existência de sua dimensão interior. Ainda citando Bataille (1975, p. 45)

Os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento, não porque essas funções determinem por elas mesmas um resultado suficiente, mas para ter acesso à função insubordinada da despesa livre.

Como é a alegoria de *Dona Redonda*, em *Saramandaia*, que explode os limites impostos pela contenção burguesa, mostrando com o excesso de carne a despesa incontrollável na acumulação do lucro no capitalismo.

No final feliz há objetivos capitalistas a alcançar, através da audiência que nele busca apaziguamento e a vitória do “bem”, que arregimenta forças das massas para o consumo de uma nova série que se abrirá no dia seguinte, com a promessa de felicidade da próxima novela. Pela indústria televisiva, a felicidade vem enlatada

(como goiabada); ligado o aparelho (ou aberta a lata) cumpre-se a promessa do doce prazer. E, por isso, como afirmei no início desta tese, opera-se a “mágica” de reinvestimento mítico na televisão – lucro garantido pela felicidade fornecida a cada final de telenovela. Mesmo que no decorrer das narrativas sejam declaradas as farsas da felicidade anunciada como duradoura, como é o caso de *Que Rei Sou Eu?*, os finais eliminam as desigualdades, punem as maldades e despolitizam os embates ocorridos. Essa telenovela, em especial, retira as esperanças utópicas, erguidas desde a Revolução Francesa, de que o “progresso civilizatório” traria em si a justiça social tão almejada. Mas acaba glamourizando a luta revolucionária ao final, até apaziguar os desejos de mudanças (como o aponta a crítica televisiva).

O suporte melodramático sobre o qual apoiam-se as narrativas das telenovelas, muito embora seja amplamente utilizado para fins apaziguadores, requer olhar profundo e cuidadoso, pois é o melodrama que escapa das dobras estritamente históricas que sobrepõem as trocas de uma produção orgânica a uma produção maquínica. Peter Brooks (1985, p. 5) afirma dois níveis morais, presentes nas formas melodramáticas, um de superfície e outro mais profundo, oculto. Para ele, “*The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult*”.¹ Assim, pelo melodrama é possível abrir fendas nas superfícies narrativas e expor à luz uma outra dimensão das relações humanas. Os excessos melodramáticos seriam, então, aquilo que transborda dos limites civilizatórios exigidos dos comportamentos sociais burgueses.

A “natureza humana” como substrato do drama, aquilo que a história literária tende a reduzir à superficialidade folhetinesca, pode ser vista, pelo seu contrário, como elemento incapaz de substituição, mesmo na passagem literária de uma natureza orgânica à outra inorgânica. Peter Brooks diz que o melodrama não é um tema, mas um conjunto de temas; nem é a vida de um gênero em si, mas melodrama

¹ “O modo melodramático existe em larga medida para situar e articular a moral oculta” (Minha tradução)

como um modo de concepção e expressão, como um certo sistema ficcional de dar sentido à experiência, como um campo de força semântica.

O melodrama, dessa maneira, pode ser o instrumento de fino corte capaz de atravessar camadas sociais e gêneros literários, e dar-se ao uso massificado. Portanto, a expressão melodramática tanto pode ser utilizada pelas formas canônicas – como o teatro, por exemplo – quanto pelas novelas seriadas próprias da cultura de massas com a mesma força de sentidos. Nas palavras de Peter Brooks (1985, p. xii):

*[...], the classic examples of French melodrama were written for a public that extended from the lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced members of the aristocracy [...]*²

Nesse sentido, a subjetividade da arte, que só se realiza a partir das formas materiais de seu momento histórico, pode hoje desbloquear sentidos de imagens-sonho na produção tecnológica da cultura de massas. A história não encontrou seu fim, ao contrário, há ainda um potencial não realizado na cultura contemporânea que pode passar pelo uso político do melodrama como elemento que desperte o homem do efeito anestésico da ideologia mercantilista, também contida na produção para as massas. “*As imagens de desejo não liberam a humanidade diretamente. Mas são vitais para esse processo*” (BUCK-MORSS, 2002, p. 156). Estéticas que potencializam a cultura de massa, num processo de (re)sensibilização e (re)significação da cultura contemporânea.

A telenovela como ‘cachaça’ do povo, para retomar a linha anestésica da estética de massa “... *tráz gente de fora, e faz boa propaganda da cachaça da terra, que afinal é nosso orgulho e o nosso principal produto de exportação*”, nas palavras do personagem *Dr. Rochinha de Saramandaia* (Cap. 3, p. 7). Essa é uma idéia colocada neste texto de Dias Gomes que pode ser apontada em vários de seus desdobramentos políticos. A ‘cachaça’ tanto pode ser vista como veneno capaz de

²“[...], os exemplos clássicos do melodrama francês foram escritos para um público que se estendia desde as classes baixas, especialmente artesãos e comerciantes, atravessando todos os setores da classe média, e igualmente abraçou membros da aristocracia [...]” (minha tradução).

paralisar o corpo social – o anestésico que favorece o uso ideológico das massas ‘informes’, quanto pode servir como mecanismo de defesa visando à resistência desse mesmo corpo às forças políticas e econômicas, uma vez que, numa dialética do corpo, este, quando doente, gera anticorpos para sua sobrevivência. A cachaça, então, é o resgate, no corpo ‘dormente’, dos sentidos de resistência ao projeto totalitário de dominação.

Análogo ao ciclo alcoolista que faz o sujeito percorrer, sem interrupção, da expansão eufórica à depressão suicida, os telespectadores bebem as telenovelas com a mesma sede daquele que quer ser reconhecido e respeitado como sujeito.³ Lançar mão da ‘cachaça’ é sintoma de ‘encurralamento’ social, denotando no fundo disso um saber, consciente ou não, do estado de ‘sem saída’ para a ação coletiva. Assim, aproveita-se da fantasmagoria revolucionária representada na imagem dos personagens das telenovelas como chance de inclusão na sociedade que exclui, seja pelo corpo antimodelar, seja pela dificuldade de acesso ao consumo, seja pela identidade sexual ‘desviante’, seja pela ética coletiva com que se pauta, etc. A telenovela aparece, então, como um alívio para a existência. E, desse modo, representaria um momento de interrupção voluntária ao contínuo diário carregado das mecanizações do trabalho.

³ Vale, aqui, registrar o apontamento psicanalítico do francês Charles Melman (2002, p. 19-20), no ensaio intitulado “O discurso do alcoolista” publicado na coletânea *Alcoolismo, delinquência e toxicomania. Uma outra forma de gozar*, onde salienta o componente político no alcoolismo pensado como sintoma. Ele diz: “O tipo puro de alcoolismo que tentamos descrever (fiando-nos apenas em seu aspecto clínico, prognóstico, terapêutico), distinguindo-o do grupo dispar das toxicomanias, produz-se essencialmente entre os representantes de uma categoria social dita trabalhadora. Não poderíamos aprovar o evitamento que negligenciaria o exame de uma tal sobreposição, sobretudo na medida em que ele aborda a questão de uma distribuição social do gozo. Apenas isto coloca a interrogação de saber se a forma mórbida que estudamos nasceu com a sociedade industrial e com o sistema capitalista de exploração. De qualquer forma, se, como nos ensina J. Lacan, é do Outro que o sujeito recebe sua própria mensagem, sob uma forma invertida, o Outro ao qual o proletário é submetido pode, para o imaginário, tomar a figura obscena do gozador absoluto, com poder extra-limites, furtando-lhe até mesmo o gozo de seu próprio corpo para fazer dele puro esgotamento e fadiga, não reconhecendo aí outro termo senão seu interesse na conservação da mão-de-obra, e condenando-o à satisfação medíocre da necessidade”.

Esse dúplice do ‘veneno’ da produção para as massas aparece na reflexão de Walter Benjamin (1994, p. 179) sobre o cinema, mais especificamente sobre o desempenho dos atores diante da câmera.

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

A dificuldade do pensamento moderno em conceber que o bem-estar não está forçosamente ligado à apatia mas à tensão contribui para a aparente reciprocidade amigável entre a audiência e o ‘produto nacional de exportação’. O telespectador, por esse modo, parece se doar tranqüilamente à fantasmagoria e dela receber o prazer da imobilidade. Essa é uma maneira de pensar a relação de fidelidade propalada pela crítica apocalíptica da televisão, muito embora seja possível pensar também no desejo, que se não satisfeito, uma vez tendo sido negado o gozo, fica armazenado, adiado e reeditado na telenovela seguinte, e assim sucessivamente. Como nas imagens-desejo benjaminianas que, como promessas utópicas, guardadas nas formas técnicas de arte, potencializadoras da revolução, contêm o seu devir, que, para Benjamin, continua em estado de latência, também, nas camadas históricas da segunda natureza.

Ainda assim, é preciso considerar o que Benjamin adverte, pelas palavras de Susan Buck-Morss (2002, p. 140), “[...] o autêntico horror infernal do tempo moderno é que a revolução mesma pode chegar a ser sua vítima, condenada a se repetir e condenada a fracassar [...]”. É o que a história tem mostrado. Não é possível negar que o mecanismo de prazer/gozo que se sustenta pelo consumo promete liberdade paradoxalmente vinculada à dependência, à adesão ao vício

anestésico, característico de uma sociedade capitalista industrial, que, como a nossa, é refém da repetição “infernai” da história.

BIBLIOGRAFIA

TEÓRICA, CRÍTICA E DE REFERÊNCIA

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental. Paterna (Valencia) : Pre-Textos, 1995.

ALMEIDA, Manoel Antônio de. Memórias de um sargento de milícias. São Paulo : Melhoramentos, [s.d.].

ANDRADE, Ana Luiza. et al (Org.). Declínio da arte ascensão da cultura. Florianópolis : Abralic; Letras Contemporâneas : 1998.

_____, Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó : Grifos, 1999.

ANTELO, Raul (Org.). Identidade & representação. Florianópolis : PGL; UFSC, 1994.

_____. O percurso das supersensações. [S.l : s.n.], [199-?]. Mimeografado.

ANTONIL, André João. Cultura e opulência do Brasil. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1982

ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo : Perspectiva, 1992.

AURELIANO, Liana Maria. No limiar da industrialização. São Paulo : Brasiliense, 1981.

AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil. 6. ed. Brasília : UNB; Rio de Janeiro : UFRJ, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo : HUCITEC; Brasília : EDUNB, 1999.

BARTHES, Roland. Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura. Tradução Heloisa de Lima Dantas, Anne Arnichaud e Álvaro Lorencini. São Paulo : Cultrix, [199-?].

BATAILLE, Georges. A parte maldita: precedida de A noção de despesa. Rio de Janeiro : Imago, 1975.

_____. O erotismo. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Reflexões sobre meus contemporâneos. São Paulo : EDUC; Imaginário, 1992.

- _____. Sobre a modernidade. São Paulo : Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. Tela total: mitos-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre : Sulina, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- _____. Rua de mão única. São Paulo : Brasiliense, 1989. (Obras Escolhida, v.2)
- _____. Walter Benjamin. Tradução e organização de Flávio Kothe. São Paulo : Ática, 1991.
- _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).
- BODEI, Remo. Máquinas, astúcia, paixão: para a gênese da sociedade civil em Hegel. Tradução de Selvino J. Assmann. [S.l : s.n.], [198-?]. Mimeografado.
- BOBBIO, Norberto, et al. Dicionário de política. 5ª ed. Brasília : UNB; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- BOLE, Willi. Alegoria, Imagens, Tableau. In : NOVAES, Adauto (Org.). Artepensamento. São Paulo : Companhia. das Letras, 1994. p.411-432.
- BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In : NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- _____. Fenomenologia do olhar. In : NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo : Perspectiva, 1992.
- _____. As regras da arte. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas : UNICAMP, 1996.
- BROOKS, Peter. The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New York : Columbia University Press, 1985.
- BUCCI, Eugênio. Brasil em tempo de TV. São Paulo : Boitempo, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte : UFMG; Chapecó : Argos, 2002

CALLIGARIS, Contardo. Hello Brasil!: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. Rio de Janeiro : Escuta, 1989.

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. 2.ed. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1996.

_____. Culturas híbridas : estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo : EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. Tese e antítese: ensaios. São Paulo : Cia. Editora Nacional, 1978.

CAPARELLI, Sérgio. Comunicação de massa sem massa. São Paulo : Summus, 1986.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. Brasília : Fundação Universidade de Brasília, série Antropologia, n.77, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 3.ed. São Paulo : Brasiliense, 1989.

CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso. São Paulo : Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. Panorama histórico da literatura infanto-juvenil. 4. ed. rev. São Paulo : Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte : UFMG, 1996.

COMPARATO, Fábio Konder. É possível democratizar a televisão?. In : NOVAES, Adauto (Org.). Rede Imaginária: televisão e democracia. 2.ed. São Paulo : Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 2001. p. 300-308.

COSTA, Cristiane. Eu compro essa mulher. Romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000.

CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In : SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte : UFMG; Salvador : EDUFBA; Niterói : EDUFF, 1997. p.126-139.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In : NOVAES, Adauto (Org.). Libertinos libertários. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro : Imago, 1977.

- _____. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas : Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Dar (el) tiempo: la falsa moneda. Barcelona : Paidós, 1995.
- _____. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.
- DIAS GOMES. Apenas um subversivo: autobiografia. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1998.
- DOWMUNT, Tony (Ed.). Channels of resistance global television and local empowerment. London : BFI publishing in association with channel 4 television, 1993.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo : Martins Fontes, 1994.
- _____. Walter Benjamin o hacia una critica revolucionaria. Madrid : Cátedra, 1998.
- ENRIQUEZ, Eugène. Da horda ao Estado: psicanálise do vínculo social. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1990.
- FERNANDES, Ismael. Memória da telenovela brasileira. 4.ed. São Paulo : Brasiliense, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2. ed. ver. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.
- FERREIRA, Norma S. de Almeida. Literatura infanto-juvenil: arte ou pedagogia moral? São Paulo : Cortez, Piracicaba : Metodista de Piracicaba, 1982.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. Corpo a corpo com a palavra: sedução e magia. Matraga. Rio de Janeiro : UERJ/IFL, nov. 1986.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade III: o cuidado de si. Rio de Janeiro : Graal, 1985.
- _____. As palavras e as coisas. São Paulo : Martins Fontes, 1995.
- _____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 18 ed. Petrópolis : Vozes, 1998.
- FREIRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. 34 ed. Rio de Janeiro : Record, 1992.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. VIII. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____. O inconsciente. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XIV. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XX. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____. O Futuro de uma ilusão. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro : Imago, 1974..

_____. O humor. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____. Fetichismo. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

_____. O mal estar na civilização. In : Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

FRIAS FILHO, Otavio. De ponta-cabeça: fim do milênio em 99 artigos de jornal. São Paulo : Ed. 34, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin. São Paulo : Brasiliense, 1982.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. 70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In : NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1986.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In : SCHWARCZ, Lilian Moritz. História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p. 440-487.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.

HOINEFF, Nelson. A nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes. Rio de Janeiro : Relume Dumará : Comunicação Alternativa, 1996.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 4.ed. Brasília : UNB, 1963.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

HUGO, Victor. O corcunda de Notre-Dame. Tradução de. Sabá Gervásio. São Paulo : Nova Cultural, 1987.

_____. Do grotesco e do sublime. Tradução do “Prefácio de Cronwell”. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo : Perspectiva, 1988.

JAMESON, Fredric. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo : Ática, 1992.

_____. As marcas do visível. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro : Graal, 1995.

_____. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo : Ática, 1996.

_____. O marxismo tardio. Adorno, ou a persistência da dialética. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo : UNESP : Boitempo, 1997.

_____. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 2. ed. Petrópolis : Vozes, 2001.

KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz (Orgs.). A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963. Quase Catálogo 4. Rio de Janeiro : CIEC Escola de Comunicação UFRJ/MIS Fundação Museu da Imagem e do Som RJ, 1991.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil brasileira. História & Histórias. São Paulo : Ática, 1985.

LOSANO, Mario G. História de autômatos: da Grécia clássica à Belle Époque. São Paulo : Cia das Letras, 1992.

MACHADO, Arlindo. Notas sobre a televisão secreta : Brasil e os anos de autoritarismo. Televisão e vídeo. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

_____. A arte do vídeo. São Paulo : Brasiliense, 1988.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1975.

MATOS, Olgária. Imagens sem objeto. In : NOVAES, Adauto (Org.). Redes imaginárias. televisão e democracia. 2 ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2001. p. 15-37.

MATTOS, Sérgio. The impact of the 1964 revolution on brazilian television. Texas : V. Klingensmith Independent Publisher, 1982.

MATUCK, Artur. O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor. São Paulo : ANNABLUME : ECA-USP, 1995.

MELMAN, Charles. Alcoolismo, delinquência, toxicomania: uma outra forma de gozar. 2.ed. São Paulo : Escuta, 2000.

MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

_____. As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1998.

MICELI, Sergio. A noite da madrinha. São Paulo : Perspectiva, 1972

_____. Poder, sexo e letras na república velha. São Paulo : Perspectiva, 1977.

MICHELET, Jules. História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à festa da federação. São Paulo : Companhia das Letras : Círculo do Livro, 1989.

MORICONI, Ítalo. Pedagogia e nova barbárie. In : MOREIRA, Ester; PAIVA, Márcia de. Cultura. Substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura. São Paulo : Ed. 34, 1996. p.125-145.

NOBRE, Marcos. Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre história e consciência de classe. São Paulo : Ed. 34, 2001.

NOVAES, Adauto (Org.). Por que tanta libertinagem?. In : _____. Libertinos libertários. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p.9-20.

ORTIZ, Renato. et al. Televisão : história e produção. São Paulo : Brasiliense, 1991.

_____. A moderna tradição brasileira. São Paulo : Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Carlos Alberto e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Patrulhas ideológicas. São Paulo : Brasiliense, 1980.

RICHARD, Nelly. La estratificación de los margenes: sobre arte, cultura y política/s. Santiago de Chile : Francisco Zegers, 1989.

RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo : Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. Tutaméia. Terceiras estórias. 9. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1981.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de psicanálise. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1998.

RUSSO, Mary. O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro : Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Alfabetização, leitura e sociedade de massa. In : NOVAES, Adauto (Org.). Rede imaginária: televisão e democracia. São Paulo : Companhia das Letras : Sec. Municipal de Cultura, 1991. p. 146-152.

SANTNER, Eric L. A Alemanha de Schreber: a paranóia à luz de Freud, Kafka, Foucault, Canetti, Benjamin. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1997.

O SANTO Evangelho de N. S. Jesus Cristo. Tradução do Padre José Dias Goulart. São Paulo : Paulinas, 1970.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. A estética da melancolia em Clarice Lispector. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2000.

SARLO, Beatriz. El imperio de los sentimientos. Buenos Aires : Catalogo, 1985.

_____. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.

_____. Paisagens Imaginárias. São Paulo : EDUSP, 1997.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Duas Cidades, 1981.

SIMÕES, Inimá; COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. Um país no ar: história da TV brasileira em três canais. São Paulo : Brasiliense, 1986.

SODRÉ, Muniz. A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro, 1984.

_____; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro : MAUAD, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance? Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.

_____. Literatura e vida nacional: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1985.

_____. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O príncipe da moeda. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1997.

_____. As ruínas do pós-real. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianinha. Teatro, televisão e política. São Paulo : Brasiliense, 1983.

VIRILIO, Paul. A máquina de visão. Do fotograma à videografia, holografia e infografia (computação eletrônica). A humanidade na 'era da lógica paradoxal'. Rio de Janeiro : José Olympio, 1994.

_____. Estratégia da decepção. São Paulo : Estação Liberdade, 2000.

VITALE, Alejandra; CROCI, Paula (Org.). Los cuerpos dociles: hacia un tratado sobre la moda. Buenos Aires : La Marca, [198?].

WEBER, Maria Helena. Comunicação e espetáculos da política. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2000.

XEXÉO, Artur. Janete Clair: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1996.

DAS TELENÓVELAS

DIAS GOMES. Saramandaia. [Rio de Janeiro : s. n], 1976. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

MARINHO, Euclides. Andando nas nuvens. [Rio de Janeiro] : s.n, 1999.22 disquetes. (CEDOC/Rede Globo de Televisão).

MENDES, Cassiano Gabus. Que rei sou eu? [Rio de Janeiro : s. n], 1989. (Telenovela em 185 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

DE PERIÓDICOS

ANDRADE, Ana Luiza. Açúcar: poeira, pólvora, poesia. Estudos brasileiros contemporâneos. Brasília : UNB, [2003?]. No prelo.

ANTUNES, Elizabete. Direção de 'Andando nas Nuvens' aposta na química entre o elenco e o público. O Globo, Rio de Janeiro, 16 mar. 1999. p.14-15.

A PRIMEIRA sessão de cinema em São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 jan. 1975. Suplemento do Centenário, n.3.

AUGUSTO, Sérgio. [Brazil: beyond Citizen Kane]. Folha de S. Paulo. São Paulo, 08 maio 1994. Ilustrada, p. 1.

_____. *United States of Brazil: memórias do tempo em que estouramos na América*. Bravo, São Paulo, ano 2, n. 20, p. 17-9, maio 1999.

O BRASIL segundo seus ministros. Mercado Global, Rio de Janeiro, n. 12, ano 2, abr. 1975, p. 4-7.

BUCCI, Eugênio. A crítica de televisão. CULT. São Paulo, n. 28, p. 10-13, nov. 1999.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. Travessia-Revista de Literatura, Florianópolis, n. 33, p.11-41, ago.-dez. 1996.

_____. What is political art? = O que é arte política?. Tradução de Ana Luiza Andrade. Revista Grifos. Chapecó, n. 10, p.15-27, 2001.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem." Jornalivro: ensaio. São Paulo, n.8, 1972, p.42-47.

CARTA do Editor. REVISTA (Publicação Especializada em Televisão). Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 1, março 1962.

CHAVES, Christiane Paiva. Reis e espadachins invadem o horário das 7. O Globo, Rio de Janeiro, 29 jan.1989. p. 16. (Registro do CEDOC n. 16565).

CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.3, p.75-5, 1996.

CIDADE é personagem de novela das sete. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 mar. 1999. p. 23.

COHN, Gabriel (Coord.). *30 anos de TV. Um debate sobre o presente e o futuro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 set. 1980. Folhetim, n. 193, p. 12-14.

COMECE a se acostumar com o absurdo no seu vídeo. Truques melhores virão. O Globo. Rio de Janeiro, 09 jun. 1976. p.35.

DECIA, Patricia. O casal Débora Bloch e Marcos Palmeira, de *Andando nas Nuvens*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 abr. 1999. p.12-4.

GUINSBURG, Jacó. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodrama. Travessia-Revista de Literatura, Florianópolis, n. 28, p. 07-10. 1994.

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro. Travessia-Revista de Literatura, Florianópolis, n. 28, p.15-46, 1994.

MORICONI, Ítalo. Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Florianópolis, n. 4, p.103-116, 1998.

NOVELA e cachaça. O lançamento de produtos é uma nova faceta das novelas da Rede Globo. Revista Visão, Rio de Janeiro, 19 jun. 1976. (Registro do CEDOC n. 4170).

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodrigueano. Travessia-Revista de Literatura, Florianópolis, n. 28, p.49-63, 1994.

O DESENVOLVIMENTO da Televisão no Brasil. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 out. 1975. Suplemento do Centenário, n. 40.

O MINISTRO contra a TV ao vivo. Opinião. São Paulo, p. 3, mar.-abr. 1973.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. Folha de São Paulo, São Paulo, 04 maio 1986. Folhetim, n. 482, p. 4-7.

PINTO, Tão Gomes. Quem é quem nesse reino: as semelhanças, ou simples coincidências, entre as cortes de Sarney e Valentine. Isto É Senhor, São Paulo, n. 1033, p.85.87, jul. 1989.

A PRIMEIRA sessão de cinema em São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 jan. 1975. Suolemento do Centenário, n. 02.

QUE há por trás do misterioso acôrdo com “O Globo”, realizado sem que o grupo Roberto Marinho amortizasse um único vintém de seus débitos?. Última Hora, Rio de Janeiro, n.995, 11 set. 1954, p.3.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. Freud e Benjamin: uma arqueologia da história. Revista Grifos. Chapecó, n. 10, p.29-38, jun. 2001.

RIBEIRO, Renato Jeanine. A novela República. Folha de São Paulo. São Paulo, 09 março 1986. Folhetim, n. 474, p. 6-9.

_____. A lição de Avilan: a telenovela Que Rei Sou Eu? faz pensar sobre a verdade na história. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 25 fev. 1989. Caderno Idéias, p. 4-5.

SARAMANDAIA: uma nova linguagem para a telenovela? O Globo. Rio de Janeiro, 18 jul. 1976. p.3-5.

AS SARAMANOVELAS da telemandaia: (ou a realidade fantástica). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr.1976. p.10-11.

SARLO, Beatriz. La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires : Nueva Visión, [198-].

SILVEIRA, Renato. Arte em revista. Rio de Janeiro, mar.1980. (n. 3 temático: A questão do popular).

O SINAL da televisão no céu Piratininga. Diário de São Paulo, São Paulo, 19 set. 1950. p.1.

UM VIVA ao Brasil marca fim de Que Rei Sou Eu?: após a revolução, Ravengar tenta se aliar aos rebeldes. O Dia, Rio de Janeiro, 23 ago. 1989. p. 15-16. (Registro do CEDOC n. 16565).