

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Fernando Favaretto

**A literatura de Ariano Suassuna na TV:
um estudo de formação estética**

PORTO ALEGRE – RS
2008

Fernando Favaretto

**A literatura de Ariano Suassuna na TV:
um estudo de formação estética**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:
Prof^a Dr^a Rosa Maria Bueno Fischer

Porto Alegre
2008

Dedico este trabalho a todas aquelas pessoas às quais
sou infinitamente grato,
não apenas por contribuírem com meus estudos de Pós-graduação,
mas por me auxiliarem, cada uma a seu modo,
a olhar sempre, e de novas maneiras.

De modo especial,
agradeço à professora Rosa Maria Bueno Fischer,
cuja magia das palavras
e cuja destreza de olhares
me ensinaram a ver a mais.

Existem momentos na vida onde a
questão de saber se se pode pensar
diferentemente do que se pensa,
e perceber diferentemente do que se vê,
é indispensável para continuar
a olhar ou a refletir

Michel Foucault

(História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres)

Possa o vídeo ser a cobra de outro éden
porque a queda é uma conquista
e as miríades de imagens suicídio
possa o vídeo ser o lago onde narciso
seja um deus que saberá também
ressuscitar

Caetano Veloso

(Santa Clara, Padroeira da Televisão)

Estética

Estéril
diante da folha em branco
amasso o bloco
de pedra
que devia talhar

Carlos Vogt

RESUMO

FAVARETTO, Fernando. **A Literatura de Adriano Suassuna na Tv: um estudo de formação estética.** – Porto Alegre, 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2008.

A presente dissertação trata de relações entre mídia e educação; de forma mais específica, analisa as minisséries televisivas *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, a partir das quais estabelece articulações, tendo como foco a formação estética. Pergunta-se de que modo as duas produções televisivas permitem, através de seus personagens e enredos, estudos sobre formas de se trabalhar o olhar, sobre modos de ver o mundo e as pessoas, de maneira mais ampla e sensível. Ao analisar a linguagem televisiva das duas minisséries, de acordo com estudos de formação estética, também se discute a importância da arte na educação da sensibilidade estética, como uma construção social e cultural mediadora de saberes. A análise da estrutura das minisséries, da sua sintaxe e de suas muitas formas de narrar, também foi articulada ao conceito de estética da existência, de Michel Foucault, para quem a vida dos homens também deve ser uma obra de arte. Como resultado dessa análise, a presente dissertação destaca a estrutura narrativa de *O Auto da Compadecida* e de *A Pedra do Reino* como espaços de reflexão sobre novos modos de analisar relações humanas e sociais. Também se evidencia nas ações dos personagens estudados uma busca de constituição da própria vida como obra de arte, através de ações livres e criativas. Com esta pesquisa, destacamos a importância de investigar a mídia televisiva e as implicações éticas, estéticas e políticas que se fazem presentes em suas produções.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Mídia – Televisão – Arte – Educação. 2. Educação estética. 3. Foucault, Michel. 4. Suassuna, Ariano.

ABSTRACT

This dissertation studies the relations between Media and Education; more specifically it analyses the television mini-series *O Auto da Compadecida* and *A Pedra do Reino*, and makes some articulations, focalizing the aesthetics formation. It wants to know how both television productions permit, through its characters and stories, studies about ways to work the look, about ways to see the world and the people, in a more wide and sensitive manner. The analysis about the two mini-series television language, according to aesthetics formation studies, also permits to discuss the importance of the art in the aesthetics sensibility formation, as a social and cultural construction mediator of knowledge. The analysis about the mini-series structure, about its syntax and narrative forms, also is articulated to the existence aesthetics concept of Michel Foucault, who believed that the men's life also could be a work of art. As result of this analysis, this dissertation accents the narrative structure of *O Auto da Compadecida* and *A Pedra do Reino* as reflection spaces about new ways to analyse human and social relations. It also evidences, in the studied characters actions, a search to constitute the own life as a work of art, through free and creative actions. With this research, we point out the importance of investigating the television media and the ethics, aesthetics and politics implications present in its productions.

KEYWORDS - aesthetics formation, television, education, arte, existence aesthetics

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	9
2. FORMAÇÃO ESTÉTICA: UM CAMINHO QUE SERPENTEIA AS MONTANHAS DA ARTE	14
2.1 UMA SOCIEDADE QUE (SE) VÊ ATRAVÉS DA TELEVISÃO.....	14
2.2 UMA TELEVISÃO QUE É VISTA MAS NEM SEMPRE OLHADA	26
2.3 A ESTÉTICA COMO UMA FORMA DE VER A MAIS.....	47
3. TELEVISÃO E TELEDRAMATURGIA: PROTAGONISTAS DE UMA HISTÓRIA DE SUCESSO	75
3.1 A TELEVISÃO NO BRASIL	75
3.2 TELEDRAMATURGIA: A CONQUISTA DA AUDIÊNCIA	82
3.3 MINISSÉRIES: UM MENOR QUE COSTUMA SER MAIOR	93
4. OS MUITOS REINOS DE UM MESMO SERTÃO	105
4.1 UM AUTO VISTO POR TODO MUNDO	110
4.2 O REINO QUE QUASE NINGUÉM CONHECEU	122
4.3 UM SERTÃO PARA ALÉM DOS AUTOS E DOS REINOS	135
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	151

1 Apresentação

A paixão pela imagem. Creio que foi ela que motivou a escolha de uma pesquisa que trata de televisão, que se propõe a discutir formação estética, que tenta navegar pelos mares de muitas águas da teledramaturgia brasileira. Ao elaborar esta dissertação, percebo que foi a magia das imagens televisivas, companheiras da minha vida desde os primórdios de menino do interior, ávido pelo conhecimento dos outros mundos que a TV mostrava, que despertou em mim o desejo de estudar o universo da imagem.

Olhar televisão: essa experiência sempre constou da minha lista de prazeres. Durante muito tempo não fazia uso do termo *assistir*, e me dou conta agora de que *olhar* é bem mais significativo, uma vez que grande parte dos olhares com os quais hoje observo o mundo e muitos dos olhares que me observam têm, em sua constituição, marcas do universo televisivo.

Sempre gostei de olhar televisão, talvez justamente porque em contato com ela podia exercitar a paradoxal magia do olhar, apontada por Marilena Chauí:

A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo (CHAUÍ, 1995, p. 34).

Sempre quis ser um espectador do grande teatro do mundo, e a televisão é particularmente hábil no exercício de apresentá-lo às pessoas, independentemente dos problemas de cenografia, sonoplastia ou fidelidade à obra original que ela manifesta, ao fazer-se palco de textos nem sempre encenados em toda a sua riqueza.

À paixão pela imagem junta-se a experiência afetiva, profissional e acadêmica com a educação, área com a qual me envolvi antes ainda de ingressar na escola e com a qual trabalhei por muitos anos. E assim cheguei à pesquisa do Mestrado, através da qual busquei realizar um estudo sobre as aproximações entre televisão e educação, com o foco no tema da formação estética, e tendo como objeto a obra de Ariano Suassuna na TV.

Ariano Suassuna completou 80 anos em 2007, e por um grande período de tempo, antes da data do seu aniversário, a Rede Globo de Televisão manteve o

escritor paraibano em evidência, seja em programas de entrevistas, seja em matérias jornalísticas diversas, numa exposição que culminou com a estréia da microssérie de cinco capítulos, *A Pedra do Reino*, que terminou justamente no dia em que ele se tornou octogenário, 16 de junho de 2007.

Baseada na obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, publicada por Suassuna em 1971, a microssérie inaugurou o projeto Quadrante, através do qual a Rede Globo pretende fazer uma caminhada pelas diversas regiões brasileiras, valorizando artistas locais e regionais e dando visibilidade ao imaginário brasileiro, com a adaptação de obras literárias. Responsável pelo projeto, o diretor Luiz Fernando Carvalho, conhecido por trabalhos como *Lavoura Arcaica* (2002), um dos filmes mais importantes da chamada fase de retomada do cinema nacional, e pela delicada microssérie *Hoje é Dia de Maria* (2005), marcada por uma linguagem inovadora e por um apuro visual de rara beleza, explica que essa proposta de ir ao encontro das regiões do Brasil, partindo da literatura, pretende fazer com que outras formas de ver o próprio País sejam apresentadas ao telespectador:

A partir da contradição, do choque entre as literaturas, do choque entre os “Brais”. Postos lado a lado, esses textos revelam, a exemplo de um intenso caleidoscópio, um país rico de emoções, mas também de sentimentos contraditórios. Se Guimarães Rosa já disse que a brasilidade é “indizível”, o que eu posso dizer mais? Mais nada. É “indizível” no sentido de sua face multifacetada. E essas literaturas traduzem isso (CARVALHO, 2007, p.51).

Mesmo não sendo exatamente inovador na sua proposta, tendo em vista que adaptações de textos literários para a televisão existem desde que ela surgiu, o projeto Quadrante parece ter sido concebido com um ideal maior de liberdade criativa, experimentação estética e ousadia narrativa, como foi possível perceber na microssérie *A Pedra do Reino*, acerca da qual mais se falará adiante.

Homenageado pela Rede Globo com uma adaptação daquele que considera seu mais importante livro, Ariano Suassuna já havia tido outras obras adaptadas para a televisão, inclusive pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, que em 1994 transformou em especial a peça *A Mulher Vestida de Sol*. No entanto, a obra mais conhecida em termos de produto televisivo, que alcançou altos índices de audiência

e se transformou em filme para o cinema com a maior bilheteria do ano, foi *O Auto da Compadecida*, levada ao ar pela Rede Globo em 1999.

Dirigida por Guel Araes, a minissérie teve quatro capítulos que apresentaram grande fidelidade ao texto original de Suassuna, durante os quais os personagens João Grilo e Chico conquistaram o País com sua alegria, esperteza e ingenuidade, mescladas com irreverência, numa empatia que se repetiu no cinema, conforme destaca o trabalho de pesquisa de Maria Isabel Orofino:

(...) *O Auto* foi sucesso de público e de crítica e quando realizamos as entrevistas o produto acabara de receber do Ministério da Cultura o prêmio de melhor filme naquele ano. Isto quer dizer que as pessoas estavam ainda emocionadas e movidas por muito orgulho e paixão com relação ao produto (OROFINO, 2006, p.136).

Produções adaptadas a partir de obras de um mesmo autor, com inúmeras diferenças entre si, *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino* são minisséries que se transformaram em diferenciais no conjunto de trabalhos da recente teledramaturgia brasileira, em função da inovação e da experimentação que ambas apresentaram. Marcadas por um apuro visual e por uma qualidade artística poucas vezes encontrados nas práticas televisivas convencionais, as minisséries trazem consigo uma libertação das narrativas centradas no sudeste brasileiro, que têm como força motriz um conjunto ético e estético único:

É um conjunto ético e estético, porque, além da construção de uma fabulação, promove uma reflexão que busca um retrato mais justo do país. Um retrato descentralizado do eixo Rio — São Paulo, onde, ainda hoje, persiste um certo pensamento arrogante de que o imaginário brasileiro só existe a partir daquelas duas cidades (CARVALHO, 2007, p. 51).

Diante da grandiosidade desses dois produtos da teledramaturgia nacional, e tendo em vista o alcance da televisão como veículo de propagação de valores, de idéias e de comportamentos, buscou-se fazer uma análise da contribuição que as duas minisséries baseadas em obras de Ariano Suassuna podem legar à formação estética dos telespectadores, embasada em estudos sobre televisão, como os de Arlindo Machado e Rosa Maria Bueno Fischer, e sobre estética, como os de Marc Jimenez, Luc Ferry e Michel Foucault, além das contribuições do próprio Suassuna através de sua *Iniciação à Estética*.

Integrado aos estudos que têm como base a linguagem audiovisual brasileira e toda a gama de criações que ela vem apresentando ao longo dos últimos anos, esta pesquisa tem como preocupação básica o detalhamento do conjunto de dispositivos de ordem cultural, tecnológica e dramática, que fazem das minisséries brasileiras produtos com valor superior aos seus pares, não raras vezes próximos do cinema e da literatura, de uma forma que transcende os espaços massivos e comerciais da televisão.

Tendo como apoio teórico e reflexivo os trabalhos e pesquisas desenvolvidos junto ao NEMES¹ – Núcleo de Estudos de Mídia, Educação e Subjetividade, o presente estudo se propõe a deter o olhar analítico sobre as minisséries *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, supondo que possíveis trabalhos com esses materiais trariam contribuições significativas à educação, no sentido da formação estética, diretamente relacionada, a meu ver, a práticas de liberdade e autonomia:

Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível *pela natureza* fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser (SCHILLER, 1995, p.110).

Comprometida com práticas que possibilitem a intermediação das pessoas com oportunidades de encontrarem-se a si próprias e assim alcançarem aprimoramento pessoal e social, em vários sentidos, a educação pode promover, na aproximação com a formação estética via imagens, estratégias de valor artístico, pedagógico e cultural. Em sintonia com a necessidade dessas estratégias no processo de construção de conhecimentos e tendo nos estudos de mídia seu foco principal, o NEMES, neste ano de 2008, está dando início a uma pesquisa acerca da formação estética de docentes e alunos de cursos de Pedagogia; assim, imagino que as reflexões, questionamentos e percepções que projetamos alcançar em função deste trabalho, que focaliza os espectadores de uma maneira ampla, muito poderão

¹ O NEMES – Núcleo de Estudos de Mídia, Educação e Subjetividade, coordenado pela professora Rosa Maria Bueno Fischer, é vinculado à linha de pesquisa “Ética, linguagem e alteridade na educação”, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem como principais objetivos analisar e discutir os modos como a mídia tem participado da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz e faz circular imagens, significações e saberes que, de alguma forma, se dirigem à educação ou à formação das pessoas, divulgando ou reforçando modos de ser e estar na cultura em que vivem.

contribuir para o conjunto das investigações do Núcleo e de outros grupos de estudo sobre formação docente, no Brasil.

Pensando a formação docente, embora sem nela me deter, apresento no capítulo que segue a este, algumas discussões sobre formação estética, articulando análises sobre imagens e sobre as formas de olhar com o uso cotidiano que fazemos da televisão. Iniciando as problematizações sobre as diversas articulações entre o público e a televisão, são debatidas questões relacionadas aos modos de compreender, produzir e interpretar as imagens televisivas. Também são resgatados alguns dos principais conceitos sobre a Estética, articulando-os com a formação para a sensibilidade e para novas formas de apreender o mundo, com destaque para o tema da estética da existência, tal como concebido por Michel Foucault.

No terceiro capítulo, é dada continuidade à análise da televisão como meio de comunicação profundamente incorporado ao cotidiano do nosso País, destacando-se então as produções em teledramaturgia, responsáveis por alavancar a audiência das emissoras. Além disso, são analisadas as minisséries brasileiras como produtos diferenciados dentro das produções em TV, em função de seu maior cuidado técnico, apuro textual e artístico e de uma maior possibilidade de experimentação e de criatividade.

Já no quarto capítulo são analisadas as minisséries *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, enfatizando-se algumas das suas principais passagens, através das quais tornam-se claras a universalidade de muitos temas e a riqueza dos principais personagens, bem como a potencialidade do conjunto de imagens que os aproximam e os tornam cúmplices de uma mesma obra de arte. A imagem então, mais do que um artifício técnico, é compreendida como um construto discursivo e metafórico, capaz de levar nosso olhar para além da película das coisas.

Finalizando o trabalho, são apresentados alguns aspectos que julgamos relevantes, acerca da análise das duas minisséries como produtos capazes de permitir exercícios de novos olhares, à luz de uma formação estética preocupada com formas de trabalhar a sensibilidade, de possibilitar travessias, de chamar a todos e a cada um de nós para a autenticidade e para a liberdade.

2 Formação estética: um caminho que serpenteia as montanhas da arte

Não é nenhuma novidade dizer que vivemos numa sociedade prioritariamente visual, na qual a imagem e a aparência têm um valor acentuado e se torna essencial acompanhar o que se produz e se divulga em relação ao universo imagético, particularmente do cinema, das artes visuais e da televisão. Entendo que investir na formação estética dos espectadores é um dos desafios da educação e um dos atalhos pelos quais um encontro com a arte da imagem se faz mais rico e promissor.

2.1 Uma sociedade que (se) vê através da televisão

Temos, todos nós, um apego muito forte à imagem, e a visão é um dos sentidos dos quais mais fazemos uso no nosso cotidiano, uma vez que é através dela que temos acesso de modo amplo aos diferentes espaços, figuras, cenas do ambiente no qual estamos inseridos. A visão de um céu escuro em plena manhã indica a iminência da chuva, o sinal vermelho de uma sinaleira nos alerta para a necessidade de usar o freio, a imagem de gotas de água escorrendo por uma lata de refrigerante desperta nossa sede, uma fotografia antiga nos enche de nostalgia, enquanto o reflexo do sol se pondo no Guaíba faz até os mais céticos acreditarem que talvez Deus exista, sim.

Conicionados a fazer um uso excessivo da visão pelas facilidades que ela apresenta, ainda encontramos na imagem uma segurança e uma transparência que facilitam a nossa sobrevivência, num universo cujas manifestações, mesmo atreladas ao olfato ou ao paladar, são legitimadas fortemente pela imagem. Nesse sentido, construímos uma identidade individual e coletiva e desenvolvemos habilidades de percepção e compreensão do mundo a partir da visão, o que delega à imagem um papel de indiscutível relevância em nossas vidas:

A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Video games*, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de

significação dos recursos imagéticos (PELLEGRINI, 2003, p. 15).

É através dos recursos imagéticos, e conseqüentemente em função das habilidades de olhar que permitem que eles sejam percebidos, que alcançamos um maior ou menor grau de conhecimento, um maior ou menos discernimento em relação ao que nos envolve, uma mais ampla ou mais limitada capacidade de diferenciação entre as coisas:

A aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com maior rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade (CHAUÍ, 1995, p. 38).

É a aptidão da vista que permite que conheçamos o Afeganistão sem sequer termos pisado algum dia na Ásia, ou descrever a Torre de Pisa como se tivéssemos crescido num bairro próximo a ela, tal a familiaridade que temos com tais imagens. Essa capacidade de nomear e de reconhecer o que está longe e inalcançável fisicamente é conseqüência da nossa habilidade de visão, em contato cotidiano com meios de comunicação de massa, dentre os quais a televisão pode ser apontada como um dos mais impactantes.

Esse impacto, mais do que ser apontado como um bem ou mal para a humanidade, precisa ser compreendido na complexidade das relações que fizeram e ainda fazem da televisão, uma das maiores invenções da humanidade, conforme o texto da campanha publicitária *Verdades*²:

Já foi dito que a terra era o centro do universo, e que era o sol que girava ao seu redor. Já disseram que virgens deveriam ser sacrificadas, que livros não poderiam ser lidos e que bruxas mereciam ser caçadas. Já foi dito que o homem era incapaz de voar ou de chegar ao fundo do oceano. Já foi dito que negros não poderiam entrar, que judeus não poderiam sair e que só os brancos teriam o direito de ir e vir. Já disseram que gênios eram loucos e que loucos eram brilhantes. Já foi dito que mulheres não deveriam votar, que microorganismos eram lendas e curas impossíveis. Já

² Campanha publicitária da agência F/Nazca, elaborada em comemoração aos 10 anos do Canal Futura e veiculada na televisão a partir do segundo semestre de 2007.

disseram que a televisão seria apenas mais um eletrodoméstico na sua vida.

Dizer que a televisão é apenas mais um eletrodoméstico na vida das pessoas é desconsiderar as inúmeras funções que ela acabou assumindo ao longo do tempo, as quais, mesmo que de maneira involuntária, acabaram por auxiliar na criação, disseminação e legitimação de verdades e de mentiras, como bem reflete essa campanha publicitária, cujo texto é ilustrado por colagens de imagens clássicas que remetem às concepções, idéias e personagens que ele aborda de maneira direta ou indireta.

Mesmo que descobertas como a de que o sol não girava ao redor da terra ou a de que Leonardo da Vinci não era um louco tenham ocorrido bem antes do advento da televisão, seu uso como exemplo de convicções que se mostraram equivocadas com o tempo faz pensar sobre a participação da TV na construção da história recente da humanidade e sobre o impacto de sua atuação na vida das pessoas.

Esse impacto provocado pela televisão pode ser percebido em função de todo um conjunto de saberes e práticas sociais que são construídos a partir dos recursos da imagem, o que tem como consequência uma certa desvalorização da escuta e da leitura como possibilidades de despertar a subjetividade e o aprendizado cotidiano:

É-nos dito que vivemos em um mundo em que tanto o conhecimento quanto muitas formas de entretenimento são visualmente construídos. Um mundo onde o que vemos tem muita influência em nossa capacidade de opinião, é mais capaz de despertar a subjetividade e de possibilitar inferências de conhecimento do que o que ouvimos ou lemos. Fala-se, utilizando uma metáfora bélica que vivemos em um mundo onde as imagens nos bombardeiam (HERNÁNDEZ, 2007, p. 28/29).

As imagens que nos bombardeiam até podem causar estragos, mas se somos de fato vítimas da sua circulação é assunto que merece ser discutido, uma vez que a produção imagética também é resultado das ações e reações dos seres humanos que constroem o que Hernández (2007, p. 22) identifica como sendo uma cultura visual, a qual “refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar”.

São as práticas culturais e sociais do olhar que precisam ser discutidas quando se fala em televisão, principalmente se levarmos em conta que, incorporada à rotina das pessoas de variadas maneiras, ela tem sido há muito tempo uma das principais produtoras e mediadoras das imagens que contribuem para a construção dos

imaginários coletivos, das noções de individualidade e alteridade, dos princípios e procedimentos que conduzem os rumos da sociedade:

Em cinquenta anos de produção e reprodução de imagens de televisão no Brasil, período de um desenvolvimento técnico sem precedentes e sem exemplos na história, as formas da vida social – religião, costumes, princípios éticos e políticos – passaram a ser objeto de controvérsia e revisão. Aos poucos, a difusão universal de imagens foi sendo consumida pelas sociedades (NOVAES, 2005, p. 10).

A difusão universal de imagens, além de ser consumida pelas sociedades, também foi sendo por elas realimentada, num processo constante e imensurável, que tende a se tornar mais dinâmico e imprevisível, à medida que se ampliam as possibilidades de se produzir e compartilhar imagens através dos meios virtuais. Mas, de qualquer maneira, mesmo com a ampliação das estratégias tecnológicas gerando caminhos alternativos para a exploração das imagens, continua sendo a televisão uma das mais populares formas de comunicação em nossa sociedade.

Mesmo com o impacto causado pelos *outdoors*, muitos deles dotados de invejável capacidade de estabelecer empatia com as pessoas, mesmo com a perenidade de uma foto jornalística, que além de guardada por longos anos pode ser recortada ou observada infinitas vezes, mesmo com a multiplicidade de enquadramentos e de modificações promovida por programas de computador a partir de uma fotografia qualquer, a imagem da televisão ainda é a que com maior intensidade se fixa na memória das pessoas e se insere em seu dia-a-dia. Em função da dinâmica e da amplitude dessa inserção, é preciso cada vez mais estudar a TV como prática social e cultural, como produtora de múltiplos significados:

Tornar a TV objeto de estudo significa adentrar esse mundo da produção de significações, através do estudo de uma linguagem específica, da análise de um meio de comunicação que se tornou para nós, especialmente para nós, brasileiros, absolutamente imprescindível, em termos de lazer e informação (FISCHER, 2001, p.51-52).

No Brasil, de um modo particular, o alcance da televisão, sua maestria técnica e por vezes ideológica e o impacto de sua programação na vida dos cidadãos a transformam em utensílio obrigatório em todos os lares e em companhia indispensável para inúmeras circunstâncias:

Mesmo em meio às oscilações e crises do setor público, aos problemas sociais graves e o conseqüente e contínuo aumento do índice de pobreza no país, a indústria televisiva brasileira é extremamente bem-sucedida. E o seu desenvolvimento tecnológico e suas relações de produção fazem da TV aberta, ainda hoje, a maior fonte de acesso à informação e à produção cultural para a maioria da população em seu território (OROFINO, 2006, p. 42).

Mais do que fazer-se presente junto às reuniões de família dos finais de semana, mostrar-se companhia durante uma conversa entre amigos ou revelar-se atrativa fonte de descanso ao final de uma jornada de trabalho, a televisão configura-se, em função de décadas de oferta de som e imagens de singular poder de atração e encantamento, como fonte principal de acesso à produção cultural para grande parte da população.

De acordo com um levantamento do Ministério da Cultura (MinC) em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) analisado em uma reportagem da *Revista Aplauso* (2007, p. 29), “de todos os seus ganhos, as famílias brasileiras dedicam, em média, 3% para bens culturais”. Mais do que chamar a atenção para os números que refletem o quanto se investe pouco em bens culturais, a reportagem salienta que uma parcela correspondente a 41% desse já baixo investimento é aplicada em produtos audiovisuais: “nos extratos mais altos da sociedade isso significa cinema, aluguel de filmes e compras de aparelhos de DVD, mas, na maioria absoluta da população, leia-se, aí, televisão” (REVISTA APLAUSO, 2007, p. 29).

Segundo a reportagem, oportunamente intitulada *O tamanho da tragédia*, a maior parte do valor que as pessoas investem em cultura se concentra na aquisição e manutenção de aparelhos de rádio e de televisão, o que se torna um dado preocupante, quando associado a outros de acordo com os quais 70% dos brasileiros nunca visitaram um museu ou foram a um teatro, enquanto que 60% nunca foram ao cinema nem têm o costume de ler livros, jornais ou revistas.

Esses dados podem ser complementados pela análise que a jornalista Inimá Simões faz da rápida transformação da sociedade brasileira, que passou para uma cultura de imagens sem a tradicional mediação dos livros ou revistas, por exemplo:

Costuma-se dizer que o Brasil passou de uma cultura pré-literária para uma cultura de imagens, pós-literária, sem passar pela mediação tradicional dos livros, do teatro, do jornal, da revista. Uma pesquisa patrocinada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) em 2001, revelou que o brasileiro lê 1,8 livro por ano. Publicam-se cerca de três

revistas por habitante/ano, e todos os jornais diários somados não têm uma vendagem superior a oito milhões de exemplares/dia, número inferior à tiragem de um único jornal de Tóquio (REVISTA CULT, 2007, p. 63).

Configurando-se a televisão como a porta através da qual a maior parte dos brasileiros têm acesso à produção e fruição cultural no nosso País, é compreensível que as pessoas encontrem na programação televisiva maior, quando não único, instrumento de atualização e informação a respeito dos fatos e acontecimentos que têm como palco tanto a escola do seu bairro quanto um laboratório farmacêutico no outro lado do mundo. Graças a seu desenvolvimento tecnológico e às suas relações de produção, a televisão alcança os lares mais distantes do país, interage, mesmo que de formas distintas, com praticamente todas as classes sociais, e interfere nas formas de agir e de pensar de acordo com a maior ou menor pluralidade de olhares que favorece.

(...) a TV, na condição de meio de comunicação social, ou de uma linguagem audiovisual específica ou ainda na condição de simples eletrodoméstico que manuseamos e cujas imagens cotidianamente consumimos, tem uma participação decisiva na formação das pessoas – mais enfaticamente, na própria constituição do sujeito contemporâneo (FISCHER, 2001, p.15).

Em função dessa participação da TV na formação das pessoas, o repertório de informações dos telespectadores pode se tornar mais amplo ou mais restrito, seu interesse pelos assuntos que lhes dizem respeito pode ser mais acentuado ou estar mais próximo da indiferença, sua capacidade de fruição artística e de discernimento cultural pode ser mais apurada ou mais limitada. A constituição do sujeito contemporâneo, múltiplo e multifacetado em suas posturas diante de um universo que exige dele estabelecimentos de inúmeras formas de relação consigo e com os outros, se dá também devido à presença da televisão, como mediadora de representações visuais:

É neste sentido que considero que as representações visuais contribuem, assim como os espelhos, para a constituição de maneiras e modos de ser. As representações visuais derivam-se e ao mesmo tempo interagem de e com as formas de relação que cada ser humano estabelece, também com as formas de socialização e aculturação nas quais cada um se encontra imerso desde o nascimento e no decorrer da vida (HERNÁNDEZ, 2007, p. 31).

Pode-se dizer que, desde o nascimento todos os indivíduos se encontram, com maior ou menor intensidade, expostos às conseqüências de um fascínio que é

atribuído a uma hábil comunhão entre som e imagem. Em função disso, numa sociedade como a nossa, as pessoas muitas vezes delegam à televisão um poder de condução e de determinação de muitas de suas posturas e crenças, num processo de endeusamento, que, apesar do extremismo que trata a relação entre o veículo e o telespectador de maneira unilateral, merece ser analisado.

Nesse sentido, Kehl (2005, p. 246) adjetiva a televisão como “o mais importante meio da sociedade do espetáculo. Onisciente, onipresente, onipotente, ocupa na vida social o lugar que, até pouco mais de dois séculos atrás, era ocupado pela imagem de Deus”, uma vez que ela tem a capacidade de alcançar todos os lugares, de inserir-se em todos os espaços e de produzir discursos para todos os telespectadores:

A tevê ocupa o lugar de Deus como emissora permanente de discursos que podem ser entendidos como um saber sobre o mundo, a vida social e os sujeitos em particular; por ser ao mesmo tempo doméstica e pública, ela estabelece uma ponte entre o público e o privado; é um veículo capaz de se dirigir a cada um e a todos, e de nomear o que deseja dos agentes sociais – que sejam consumidores, é claro (KEHL, 2005, p.247).

É preciso, no entanto, considerar que as pessoas não são consumistas apenas porque assim quer e determina a televisão, da mesma forma como não é apenas na televisão que são produzidos discursos que podem ser entendidos como os saberes dominantes sobre o mundo. Da mesma forma, mesmo que por vezes a TV pareça ocupar o lugar de Deus, outros setores da sociedade também se dirigem a cada um e a todos, e se utilizam de estratégias específicas para dialogar com os agentes sociais.

Em função disso, pode-se dizer que há entre a televisão e o público, mais do que uma relação de dominação ou de desequilíbrio, uma coexistência que, mesmo em dimensões distintas e com diferentes forças e formas de atuação, reflete uma espécie de pacto:

Mimética e ultra-realista, a televisão constrói seu público a fim de poder refleti-lo, e o reflete para poder construí-lo: no perímetro desse círculo, a televisão e o público estabelecem o pacto de um programa mínimo, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ideológico. Para produzir-se como televisão, basta ler o livro do público; para produzir-se como público, basta ler o livro da televisão. Depois o público usa a televisão como lhe parece melhor, ou como pode; e a televisão não deixa de fazer o mesmo (SARLO, 1997a, p. 83).

Ao longo do processo de cristalização da televisão como bem cultural quase indispensável e de alcance cada vez mais ilimitado, também foi se consolidando uma relação de dependência entre ela e o público, o qual não apenas a acompanha, mas também a modifica, porque faz dela os usos que se tornam possíveis de acordo com seus interesses e necessidades. Pode-se dizer que a TV e as pessoas que a acompanham conhecem-se o suficiente para não serem enganadas e que, com maior ou menor flexibilidade de cumprimento, existe um programa mínimo cujo desenvolvimento satisfaz a ambas, até porque “o processo de comunicação não se conclui com a sua transmissão, senão que propriamente aí se inicia”, conforme reflete Lopes (2002, p.41). A autora destaca ainda que “por outro lado, isto não implica a ausência de uma intencionalidade global política e econômica concreta que se inscreve no discurso social hegemônico” (idem).

Em função desse discurso social hegemônico, muitas práticas televisivas que legitimam saberes sobre o mundo e sobre a vida social interferem de forma significativa na percepção que as pessoas têm de si próprias, o que pode contribuir para comportamentos pouco autônomos e por vezes quase mecânicos, como é possível perceber em relação ao consumismo contemporâneo, cujo incentivo e insistência da televisão são evidentes, tendo em vista que:

Consumo e vida cotidiana são termos coextensivos porque têm na prática e na atividade produtiva o seu ponto de fusão. O consumo implica produção: comprar, usar, ler, cozinhar, assistir televisão são atos de criação, de cultura (LOPES, 2002, p. 138).

Não se trata de afirmar que os telespectadores consomem apenas porque a televisão lhes convida a tal ou que o fazem apenas de acordo com as regras e possibilidades por elas ofertadas, mas sim de considerar que as produções televisivas apresentam, inseridos de formas mais ou menos explícitas, discursos preocupados com os serviços e produtos aos quais as pessoas podem recorrer.

Considerando esses discursos, é importante destacar as contribuições de Rosa Fischer em suas análises das produções midiáticas, que permitem desmistificar a afirmação de que haveria enunciados escondidos, plenos de intencionalidades duvidosas:

(...) não há enunciados escondidos naquilo que a mídia produz e veicula; o que há são emissores e destinatários dos meios de comunicação (como o rádio, a tevê, as revistas e jornais), que variam conforme os

regimes de verdade de uma época, e de acordo com as condições de emergência e de produção de certos discursos (FISCHER, 2002, p. 87).

É preciso destacar que as condições de emergência e de produção de certos discursos da televisão têm, também, raízes econômicas e políticas, uma vez que a TV sobrevive devido em grande parte às verbas publicitárias que ocupam os intervalos comerciais. No entanto, ao nomear os agentes sociais como consumidores, a televisão também está em busca de ampliar a sua audiência e de preservar seus espaços de interação com as pessoas. Ciente de que precisa, constantemente, reconquistar o olhar do público ao qual destina sua programação, a televisão investe em estratégias de persuasão e de controle, a fim de que o telespectador sinta-se envolvido por ela, a ponto de estabelecer uma espécie de cumplicidade que garanta a continuidade de um diálogo direcionado, normalmente e majoritariamente, por uma das partes apenas.

No entanto, analisar a televisão como mera intermediária de consumos, como se ela tivesse como função primordial a exposição de produtos e de possibilidades de serviços, mesmo que habilmente incorporada à função de lazer e de entretenimento, é desconsiderar a participação do público, para além da compra dos produtos de beleza usados pela protagonista da Novela das Oito ou da abertura de uma poupança num banco, cujas facilidades burocráticas são enfatizadas a cada intervalo do noticiário noturno.

Analisar a televisão exige um olhar que tente se desvencilhar da concepção unidirecional, a partir da qual se construiu uma imagem apática e passiva dos telespectadores, incapaz de compreender suas ações de envolvimento, julgamento e ponderação a respeito dos discursos televisivos. Tomar a televisão como objeto de estudo requer uma preocupação com o dinamismo das formas de acolhimento em função das quais as pessoas aceitam, assimilam e dão um retorno aos produtos audiovisuais aos quais têm acesso, além de um interesse sobre as potencialidades desses produtos, como espaços junto aos quais se dão construções de ordem social e cultural no desenvolvimento das quais o público tem papel fundamental.

Ao analisar tais construções, faz-se necessário atentar para uma realidade que costuma responsabilizar os meios midiáticos por veicular os ditames sobre a maneira de ser do indivíduo:

Não há que se pensar, entretanto, na vitimização do indivíduo, como se fosse ele uma marionete ingênua e

que apenas fosse atingido por tal realidade. O homem é o construtor da realidade na qual se insere, e, ainda que de forma irrefletida, em determinada intensidade, contribui e retroalimenta este ciclo, na medida em que, com certa consciência, perpetua tal estado de coisas, mantendo-o: ou por considerar-se pouco na luta contra tal situação, que deveria contar com um contingente maior de sujeitos implicados, ou por acomodar-se em sua vida “segura” (AMORIM, 2007, p. 32-33).

Ao perpetuar um certo estado de coisas, seja por receio de buscar a mudança ou por comodismo, muitas vezes os indivíduos e os grupos sociais permitem que determinadas situações ou permaneçam como estão ou sejam alteradas por outros sujeitos que não eles próprios. Nesse sentido, há inúmeros aspectos que envolvem a relação entre a televisão e os seus telespectadores, configurando uma espécie de co-responsabilidade, que descaracteriza muitos discursos que apontam o ser humano como vítima da TV.

Essa co-responsabilidade apenas pode ser percebida e analisada diante de uma compreensão da televisão para além das concepções habituais que a tratam de forma extremista, qualificando suas produções como boas ou más e determinando quais de seus produtos podem e devem ser assistidos ou rejeitados, quais merecem ser alvo de análise e discussão, desconsiderando o amplo e diversificado conjunto de trabalhos que a constituem:

Creio que já é tempo de pensar a televisão fora desse maniqueísmo do modelo ou da estrutura “boa” ou “má” *em si*. Quero dizer: é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura é o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora da massa amorfa da trivialidade (MACHADO, 2001, p. 19).

Diante dessas percepções, faz-se necessário também uma ampliação de olhares que se preocupe com as relações entre televisão e sujeitos sociais, que não se prenda às concepções de que o espaço televisivo é terreno apenas de produções e disseminações ideológicas, e que possa melhor compreender a complexidade presente nas intersecções entre o público e a televisão, entre o cotidiano e os movimentos sociais, sem restringir-se a “influências sobre o consumo”.

Entretanto, uma questão crucial é que, mesmo nestes estudos críticos mais recentes – em que se focalizam as atividades dos receptores – a ação da mídia e da TV ainda permanece como o espaço da ideologia. As lutas em torno da construção dos significados e os mecanismos de resistência são localizados *na esfera do consumo, da vida cotidiana e dos movimentos sociais*. Em outras palavras: as pessoas podem até ser críticas, mas a TV continua sendo “ruim” (OROFINO, 2006, p.18).

Mesmo com um acentuado nível de criticidade voltado para as práticas televisivas, muitas vezes chega-se à mesma visão negativa dos conteúdos e programas que as caracterizam, desconsiderando-se que a televisão pode ser mais ou menos qualificada, não em função apenas do tipo de programação ou da habilidade que ela demonstra em ser plural e reflexiva, por meio dos produtos dos quais dispõe, mas também da potencialidade que esses produtos têm de ser trabalhados pelos telespectadores, e da exploração que deles pode ser feita, em direção a uma fruição artística, ética e estética.

Essa fruição, no entanto, não pode ser considerada uma obrigação do telespectador, tampouco uma função própria da televisão, uma vez que ela depende de um conjunto de referenciais que podem (ou não) terem sido construídos com o auxílio de ferramentas imagéticas, cujo desenvolvimento se dá de múltiplas formas e em inúmeros espaços. O trabalho de seleção, assimilação e/ou transformação acerca de muitos conteúdos televisivos, por exemplo, é resultado de variadas forças e formas constitutivas das práticas sociais e culturais, principalmente se entendermos cultura conforme Homi Bhabha (1998), que a compreende numa perspectiva interativa como algo que é freqüentemente recomposto, em função de uma grande variedade de fontes, num processo híbrido e fluido.

A perspectiva interativa proposta pelo crítico hindu-europeu pode ajudar a esclarecer um dos grandes questionamentos acerca dos quais reflete Luc Ferry, o qual, resgatando as inquietações de Hegel sobre as condições nas quais uma religião poderia estar de acordo com as exigências de um povo livre, acredita ser a cultura uma das grandes questões da atualidade:

A questão de Hegel ainda continua sendo, sob muitos aspectos, a nossa. Basta substituir a palavra religião pela palavra cultura (o que pode ser justificado tanto histórica quanto filosoficamente) para que a questão torne a ganhar uma pertinência e uma atualidade impressionantes: em que pode consistir a cultura de um povo democrático? (...) (FERRY, 1994, p. 21).

Questão de difícil resposta, a cultura de um povo democrático é assunto no qual a televisão não pode deixar de estar presente, principalmente se ela for entendida como “um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vôos de sua imaginação” (MACHADO, 2001, p. 11).

Como meio de expressão de dúvidas e de anseios, de crenças e de descobertas, a televisão permite a uma civilização a manifestação de inúmeros processos culturais, e justamente por serem resultado desses processos culturais, leituras e interpretações provocadas pela televisão vão se mostrar diferentes para cada pessoa. A sensibilidade para deixar-se tocar pelo caráter artístico da TV tem relação com uma particular intersecção entre a imagem e demais linguagens, num veículo cujas ligações com a arte ainda são debatidas hoje:

Definida, inicialmente, por sua atividade de transmissão, ela contém, de fato, potencialmente, todas as artes sem ser uma. Se ela transmite um filme ou um documentário sobre arte ou uma gravação teatral, ou até mesmo uma adaptação de obra literária levada ao estatuto de obra de arte, será atribuído o valor de arte à linguagem pictórica, à linguagem teatral, em caso de absoluta necessidade, à linguagem audiovisual em geral, mas jamais à televisão em si (JOST, 2006, p. 18).

Pode até ser que a televisão jamais alcance a atribuição de um valor artístico como o que costuma ser dado ao teatro, ao cinema ou às artes plásticas, mas não se pode esquecer que ela manifesta, por meio dos produtos que veicula, contribuições oriundas de muitas dessas práticas, principalmente através das linguagens que costuma explorar. E é da associação dessas linguagens artísticas com as imagens que a presente pesquisa foi desenvolvida, notadamente em virtude de os dois programas baseados na obra de Ariano Suassuna apresentarem imagens com uma ímpar riqueza artística, social e cultural.

Entendo que a imagem televisiva, quando bem produzida e indiscutivelmente sedutora, traz consigo uma considerável gama de possibilidades analíticas, principalmente porque as imagens têm o poder de um duplo movimento: o movimento de ampliar-se para além de si e o movimento de trazer o que está além para dentro, construindo assim a diversidade e a amplitude, fundamentais para o árduo

aprendizado de enxergar mais e melhor – o que traz enormes desafios para as pesquisas acadêmicas:

As imagens não são, portanto, apenas, nem mesmo principalmente, um objeto de contemplação do olho e do espírito. É através delas que o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si (NOVAES, 2005, p. 11-12).

Interessado em analisar os diferentes olhares que podem ser direcionados aos produtos da televisão, bem como os múltiplos olhares que a partir desses produtos são desencadeados, tanto para si próprios quanto para o público que os acompanha e os assimila com maior ou menor grau de discernimento estético, este trabalho toma a teledramaturgia brasileira como fonte de pesquisa. Essa análise da produção dramaturgica feita na televisão, no entanto, apenas será bem sucedida se antes for dedicado um espaço à reflexão acerca das relações entre olhar e imagem, conceitos cuja percepção de aproximações e diferenças é fundamental, quando se trata de analisar a televisão e seus produtos.

2.2 Uma televisão que é vista mas nem sempre olhada

Muito já se falou das implicações da imagem na constituição das identidades individuais e coletivas, assim como já foi destacada a importância de lançar novos olhares sobre as relações entre o público e a televisão, mas pouco se refletiu sobre o que é uma imagem ou o que representa o olhar, tanto aquele que é lançado para um produto televisivo quanto o que é direcionado por esse produto.

De acordo com Aumont (1993), nós vivemos numa época que pode ser definida como a da civilização da imagem, e não é sem razão que se fala no bombardeio de imagens que nos atinge diariamente como se, ao sermos tocados por elas, sofrêssemos conseqüências tão fortes quanto as de um artefato atômico.

Uma das maiores características desse período, no desenrolar do qual a imagem tem adquirido tanta força e importância, é a construção de uma subjetividade

que se dá muito a partir das visões às quais as pessoas têm acesso, e que, veiculadoras das informações de que se pode dispor, determinam maneiras de ser e de agir:

Isso significa que a visão não pode separar-se das questões históricas sobre a construção da subjetividade. Sobretudo dentro da modernidade do século XX. O que hoje constitui o domínio do visual é um efeito de outro tipo de forças e relações de poder, e não um mero feito de caráter perceptivo. Isso nos leva a considerar que já não é possível reduzir a experiência estética ao efeito da informação, porque na era das imagens há mais informações entre nós do que vemos (HERNÁNDEZ, 2005, p. 17).

Não temos como ver todas as informações que são produzidas e veiculadas, e nosso contato com muitas delas se dá graças às imagens que a elas se associam, que as interpretam e que muitas vezes são responsáveis pelo seu surgimento. Em consonância com essa idéia, Hernández (2005, p. 28) destaca que uma imagem pode ter efeitos visuais que, “através de modos de ver mobilizados pelas imagens, são cruciais na produção e reprodução de visões sobre a diferença social”, as quais vão interagir com o contexto social e com as visualidades de cada um. Nesse sentido, a maneira como a sociedade se percebe e os modos como as relações se estabelecem para provocar mudanças ou garantir permanências também podem ser resultado do conjunto de imagens que por ela circula.

No entanto, mais do que uma percepção dos comprometimentos de ordem social que caracterizam as imagens, há que se destacar a análise que delas pode ser feita como possibilidades de auto-conhecimento e de relação dos seres humanos consigo mesmos. Para Didi-Huberman (1998), a imagem representa uma busca, uma aspiração que envolve todas as pessoas à procura de algo que não se pode encontrar, mas que existe justamente para ser procurado, e cuja existência instiga a humanidade, mesmo que se configure como uma total impossibilidade:

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Sendo estruturada como um limiar, a imagem ganha contornos mais complexos do que uma simples compreensão de seu caráter transmissor de informações

ou mediador de ações e interações, uma vez que se passa a entendê-la em sua constituição amplificadora de sentidos. Estaremos sempre diante da imagem, e essa condição permite estar dentro dela mesmo com toda a sua inacessibilidade, uma vez que o contato com seu interior é o contato conosco, já que, segundo Didi-Huberman, o olhar sobre o que vemos faz com que isso nos constitua, faça com que sejamos nós mesmos, mostra-nos como de fato somos. De acordo com o filósofo francês, uma coisa não se mostra sem que nos mostre também, uma vez que ela desperta nossa atenção para algo que está para além dela e que tem relação conosco.

Sobre essa relação das “coisas” conosco e conseqüentemente com o modo como as olhamos e como por elas somos olhados, cabe citar uma passagem do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, do escritor português José Saramago, durante a qual a esposa do médico, ao ser lembrada pelo marido de que ainda enxergava, quando todos já estavam cegos, assim se manifesta: “cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não tenho quem me veja” (SARAMAGO, 1998, p. 302).

A faculdade da visão de uma pessoa só se completa diante da possibilidade que as outras pessoas têm de ver também, uma vez que o olhar necessita de um trânsito que se dá entre sujeitos distintos que podem olhar-se mutuamente e assim mostrarem-se mais amplamente. Todos temos a possibilidade de enxergar pouco ou muito de nós nos outros e, a partir do que vemos, modificar a forma como enxergamos a nós próprios.

Pensar a imagem como um limiar significa também associa-la à visão como uma forma de exploração do mundo, a qual não se contenta com as coisas sem desejar passar além delas, que tensiona os limites das verdades e das possibilidades de conhecimento, que insiste para alcançar o invisível:

(...) sendo a visão uma forma de exploração do mundo, é compreensível que a visão não possa ficar satisfeita com aquilo que ela está vendo atualmente e queira, por assim dizer, ver o invisível, passar além da película das coisas, entrar na profundidade (BARBARAS, 2005, p. 77).

Tal profundidade requer exercícios de desconstrução de verdades, de redimensionamento de posturas, de revisão de conceitos, para além de sentidos e significados instituídos e tornados evidentes. Ao citar como exemplo a produção do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, que é cego desde os 11 anos de idade, Novaes (2005)

chama a atenção para a necessidade de fugirmos de uma cegueira que nos condiciona ao comodismo e à superficialidade:

(...) a maior cegueira de nossos dias – ausente em Bavcar – é aquela que aceita permanecer naquilo que é oferecido à primeira vista, que considera a visão primeira e imediata como verdade, o olhar unidimensional de que ele fala em seus textos. Cegueira fatal que obscurece a multiplicidade da escolha e impede o domínio pleno de nossos atos (NOVAES, 2005, p. 160).

Uma espécie de cegueira fatal parece estar acometendo grande parte das pessoas que, mesmo com a visão em bom funcionamento, não atingem uma sensibilidade e uma produtividade minimamente próximas à de Bavcar, que atua também como filósofo, cineasta e teórico da arte. É dele, inclusive, a compreensão de imagem associada à necessidade da memória própria da humanidade, que, compreendendo sua existência como finita, faz uso da imagem como forma de sobrevivência:

(...) é graças ao enfraquecimento das coisas que temos o direito à imagem como único sedimento possível da memória enquanto sobrevivência da morte do outro. Após a morte, também nos tornaremos imagem ao olhar dos sobreviventes, na percepção desses que não seremos mais nós. Nossa consciência coletiva como memória de todos aqueles que partiram é criada, sobretudo, a partir das imagens dos desaparecidos (BAVCAR, 2005, p. 148).

Assim como as imagens dos desaparecidos auxiliam na criação da memória coletiva, elas também representam uma espécie de continuidade das gerações que se sucedem umas às outras, e que perdem o contato físico com o passar do tempo. É como se a imagem representasse uma afronta à força desse tempo, inexorável em seu processo de destruição, tão bem manifestada na última fala do filme *Irreversível* (*Irreversible*, França, 2002) “o tempo destrói tudo”. No entanto, talvez nem tudo possa ser destruído enquanto for possível contar com a imagem e com a sua potencialidade como metáfora do que já não existe:

A “completude” do estético, o distanciar do mundo na imagem, não é exatamente uma atividade transcendental. A imagem – ou a atividade metafórica, “ficcional”, do discurso – tornará visível

“uma interrupção do tempo por um movimento que se desenrola do lado de cá do tempo, em seus interstícios” (BHABHA, 1998, p. 37).

Tornando visível uma interrupção do tempo, a imagem assegura sua perenidade e ressalta o quanto ela pode ser de fato um limiar, uma vez que se desenrola nos interstícios do tempo, fugindo das limitações impostas no social e adquirindo a força de ser múltipla e inalcançável, porque permite uma espécie de encontro, como apontado por Didi-Huberman (1998, p. 22), “entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro”.

O encontro entre aquele que olha e aquele que é olhado, a aproximação entre algo que se apresenta e nessa ação apresenta algo de quem o observa só é possível graças à distância aurática, cuja fonte pode ser atribuída a Walter Benjamin, citado por Didi-Huberman (1998, p. 148): “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”. O filósofo francês volta a citar a importância do tempo para alcançar a aura como um fascínio, cujo alcance se dá apenas em função de um olhar que se deixe trabalhar pelo tempo:

É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, de um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149).

O tempo necessário para que um olhar possa ser trabalhado é o tempo durante o qual as imagens se convertem em memória, que assim consolam a humanidade da precariedade da sua existência. Mas é o tempo também que permite que exista, entre a memória e a imagem, uma cumplicidade capaz de despertar nos seres humanos o desejo e o interesse pelo mundo invisível, pelo que há além da visibilidade:

Então, para que servem as imagens? Em parte nós as criamos para nos consolar da precariedade de nossa existência e para dedicá-las à memória, única maneira de resistir ao esquecimento das coisas (...) A memória, como uma das cúmplices da imagem, justifica-se apenas pelas idéias de perenidade, isto é, pela esperança de um mundo invisível além do mundo representável (BAVCAR, 2005, p. 154-155).

O alcance do mundo invisível, ou o contato com todas as manifestações que não residem na superfície das coisas dadas, é condição da visão, que “já não pode ser

definida como representação, ou seja, assimilação, redução daquilo que é visto àquilo que conheço nele. Ver não é apoderar-se, mas aproximar-se: não é possuir, mas abrir para” (BARBARAS, 2005, p. 74).

A abertura para algo novo e a aproximação que cria o paradoxo do que está perto e do que, estando longe, também quer e pode ser visto, são marcas do que Didi-Huberman identifica como um olhar onipotente, que inquieta e desperta curiosidades, que fala de si e de suas significações:

Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico – sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre lembrada, sempre transformada – que nos olha em cada forma visível investida desse poder de “levantar os olhos”? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150).

Se em cada forma visível há um poder de levantar nossos olhos, de permitir que o tempo se desdobre em pensamento, de provocar nossos sentidos para formas outras de conhecimento, em um repositório de imagens como a televisão, há de se encontrar caminhos para alcançar o tesouro do simbólico, naquilo que ele tem de mais convencional e de mais incomum.

O tesouro do simbólico possível de ser alcançado em função de uma maior ou menor habilidade de explorarmos nossos sentidos pode estar ligado tanto às formas visíveis quanto àquelas que não se mostram num primeiro momento e que, exigindo do espectador um exercício de sensibilidade, atraem justamente por serem, ou parecerem, inacessíveis.

No entanto, cabe pensar se as coisas devem mesmo ser mostradas e como pode ser feita essa exibição, uma vez que a grande riqueza de uma imagem pode encontrar-se justamente no que ela tem de mais impreciso ou incomum, junto àquilo que ela torna inacessível ao olhar convencional:

O que atrai na imagem é sua inacessibilidade. Não sendo espetacular, ela não se mostra. Mas, enfim, é preciso mostrar as coisas? A TV não pára de mostrar, e no entanto nada dá a ver. Certas imagens são inacessíveis, têm um invisível em seu interior (PEIXOTO, 1994, p. 385).

Embora certas imagens tenham um invisível em seu interior, muitas delas, talvez a maior parte, em se tratando de televisão, se mostram facilmente acessíveis, revelam-se com rapidez e simplicidade, motivo pelo qual se diz que a TV não pára de mostrar sem, no entanto nada dar a ver. Esse é justamente o problema que está no centro

deste trabalho: o quase paradoxo de pensar as imagens da TV para além de sua acessibilidade rápida, como se nela o invisível fosse impossível.

Além de ser apontada como uma transmissora de imagens que não faz delas caminho para que se vejam as coisas, para que se conheçam mais e melhor as situações, para que se construam saberes e conhecimentos, a televisão também tem sido acusada de deseducar por intermédio de sua programação, qualificada como sendo violenta, imoral e antiética. Mesmo assim, ela seguiu praticamente ileso durante muito tempo, ampliando seu alcance e aumentando sua audiência, mesmo que a compra de aparelhos de TV esteja sendo ameaçada pelo uso de computadores, uma vez que a venda dos mesmos tem crescido de forma intensa nos últimos anos³.

De qualquer maneira, algumas das críticas feitas à televisão durante muito tempo são condizentes com alguns dos aspectos mais importantes da sua estrutura, como produtora de conteúdos que, acima de tudo, mesmo explorando um espectro eletromagnético público que lhe foi concedido, está vinculada a empresas com finalidades lucrativas próprias. Nesse sentido, não se pode desconsiderar a relação entre a TV e o consumo do qual ela depende para se manter.

Ao discutir a sociedade do espetáculo, célebre conceito cunhado por Guy Debord em sua crítica ao consumismo, que fortemente caracteriza a modernidade, Kehl (2005) aponta um problema que, mais do que envolver as relações sociais e as práticas consumistas, atrela-se aos espaços através dos quais os indivíduos podem construir caminhos para o encontro de si mesmos:

A sociedade do espetáculo não reprime o pensamento, mas torna-o dispensável; a exclusão dessa condição essencial da subjetividade deixa os homens desamparados, desgarrados de uma dimensão essencial de si mesmos (KEHL, 2005, p.242).

Supervalorizando produtos, marcas e posturas atreladas à posse de determinados bens e serviços, as imagens às quais as pessoas estão expostas diariamente ampliam seu potencial de assimilação mecânica, em detrimento da sua capacidade reflexiva e analítica, contribuindo para uma padronização de comportamentos e para um abandono da condição subjetiva que faz de cada indivíduo um ser autêntico e autônomo.

Essa padronização de comportamentos e seu correlato abandono da condição subjetiva, no entanto, precisam ser pensados de acordo com uma certa televisibilidade,

³ De acordo com a Abinee – Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica, as vendas de PCs cresceram 46% em 2006, e em 2007, com um crescimento previsto de 20%, é possível que, pela primeira vez na história, os brasileiros comprem mais computadores do que televisores.

conceituada por Sarlo (1997a, p. 67) como “o fluido que dá consistência à televisão e assegura um reconhecimento imediato por parte do público”. Reconhecimento esse que se dá por meio de uma série de estratégias e de dispositivos que nem sempre dispensam o pensamento, como acredita Maria Rita Kehl, embora o tornem dependente de alguns traços básicos:

(...) diante do torvelinho de todo dia, abre-se um parêntese de calma que desafia a “tirania do tempo” e demonstra que a televisão não impede necessariamente um momento de reflexão de vez em quando, desde que alguns traços se mantenham: forte presença icônica, movimentos de câmera arbitrários, mas aos quais já estamos habituados, imagens digitalizadas, atenção à palavra do público, sentimentalismo (SARLO, 1997a, p. 67).

Não se pode dizer simplesmente que a televisão dispensa o pensamento, embora ela não seja exatamente um espaço através do qual ele seja muito estimulado, uma vez que, mantendo traços aos quais o público e ela mesma já estão habituados, e que garantem um entendimento recíproco na comunicação que entre eles se estabelece, a televisão mergulha o telespectador no fluxo das imagens sem oferecer interditos que valorizem a reflexão.

Um desses traços é o *zapping*, graças ao qual “a todo momento, sempre se sabe onde se está e pode-se abandonar um programa e passar para outro com a garantia de que num segundo se compreenderá o que estiver acontecendo” (SARLO, 1997a, p. 68), o que reflete uma facilidade de compreensão e de adaptação aos produtos televisivos decorrente de uma simplificação que a TV não pode dispensar.

Essa simplificação talvez seja uma das responsáveis por aquilo que tem sido entendido como uma dispensa do pensamento, cuja ocorrência não deixa de estar associada ao abandono da condição subjetiva percebido na sociedade atual.

Esse abandono da condição subjetiva, embora não seja provocado apenas pela exposição das pessoas aos apelos de consumo veiculados pela mídia, tem nos conteúdos presentes no cotidiano televisivo algumas manifestações perceptíveis, uma vez que muitos programas têm valorizado a invasão da privacidade alheia, enquanto o fluxo de violência e miséria parece estar anestesiando os sentimentos das pessoas:

A todo momento o homem está sendo ensinado a ser, sentir, viver de modo menos implicado com o outro e com o mundo, ensinado a entreter-se com a vigilância da vida de desconhecidos, enquanto mal percebe o desamparo e a desatenção de que seus entes sofrem. O

homem tem sido ensinado a apartar-se do mundo, a enxergá-lo à distância, como se não o pudesse tocar, trocá-lo de lugar, alterá-lo, como se fosse exterior a si (AMORIM, 2007, p. 40).

Esse distanciamento do mundo precisa ser analisado com a maior abrangência possível, e nessa discussão não se pode ignorar a participação da televisão. Participação essa que se dá, em grande parte, graças ao poder das imagens, que, principalmente em se tratando de jornalismo, revelam parcelas muito pequenas de informações e muitas vezes não trazem consigo a contextualização necessária para a adequada compreensão dos fatos:

(...) a imagem sempre opera um recorte no espaço (e é, cada vez mais, o espaço das vítimas, despertando a compaixão: outrora, se dava o espetáculo do inimigo vencido; hoje, cada um exhibe seus mortos e feridos para provocar ou manter a indignação mundial) (GALARD, 2005, p. 215/216).

Mesmo que tencionem provocar a indignação mundial, parece que as imagens de guerra cada vez provocam menos reações nas pessoas, já por demais acostumadas aos cenários de dor e de combate, com os quais adquiriram uma familiaridade não desejada, mas quase que inevitável, em razão da frequência com que certas cenas e determinados assuntos são mostrados na TV.

Essa mesma familiaridade também pode ser encontrada em outro patamar, que é o do consumo. Amparada em seu arsenal de sons e imagens, a televisão, de um modo particular, muitas vezes acaba dispensando o pensamento e apresentando o consumo como necessidade social, seguindo, quando não alimentando, uma tendência de conformismo e reprodutibilidade da qual as pessoas parecem ter dificuldades em se desvencilhar. Essa tendência também pode ser associada às dificuldades relacionadas à escuta e à criatividade, as quais, de acordo com Schäffer (2003), estão ameaçadas em razão do abandono dos nossos centros criativos:

Tais centros, de determinada forma, são abalados pela incapacidade contemporânea de solidão e privacidade, bem como de silêncio. Não a solidão que é marcada por uma aristocracia natural e uma recusa em participar; é a solidão que se recusa a fazer parte de um grande espetáculo, onde tudo é exposto, tudo é falado, tudo é ouvido – bombardeio de estímulos sensoriais (SCHÄFFER, 2003, p. 120).

O excesso de estímulos sensoriais próprio da televisão, através do qual as pessoas costumam ser o tempo todo convocadas a uma cumplicidade e a uma participação normalmente involuntárias, pode trazer prejuízos às práticas de escuta e de reflexão necessárias aos processos criativos. Esses processos criativos dependem também das referências das quais somos aproximados e com as quais conseguimos estabelecer pontes de aprendizado, muitas delas ausentes no conjunto de imagens visuais na televisão:

No mundo contemporâneo, a realidade das imagens visuais na televisão, no cinema, no vídeo torna-se uma forma de espetáculo em si, sem referências a nenhuma coisa de material e tangível. Em lugar de viver por nosso corpo, somos obrigados a existir por meio da percepção ocular, como se a própria realidade da vida não bastasse mais (BAVCAR, 2005, p. 151).

Além de problematizar as imagens como uma forma de espetáculo em si, Evgen Bavcar questiona uma espécie de escravização da imagem à qual a sociedade se submete, o que traz como consequência o empobrecimento de outras formas de expressão e de sensibilidade. Muitas dessas formas, inclusive, acabam não encontrando espaço de manifestação junto ao espaço televisivo, prioritariamente visual e imagético em sua concepção e desenvolvimento.

O empobrecimento de outras formas de expressão e sensibilidade também pode ser entendido à luz de reflexões como a de Deleuze (1992, p. 58), segundo o qual: “somos tomados numa cadeia de imagens, cada um no seu lugar, cada um sendo ele mesmo imagem; mas também somos tomados numa trama de idéias, que agem como palavras de ordem”. De acordo com o filósofo francês, há uma corrente que vai das imagens exteriores às percepções e outra, contrária, que vai das idéias dominantes às percepções, seguindo ambas sentidos opostos, que acabam normalizando as imagens e determinando o que podemos ou não perceber. Em função disso, faz-se necessário: “restituir às imagens exteriores seu pleno, fazer com que não percebamos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, devolver às imagens tudo o que elas têm” (DELEUZE, 1992, p.58).

No entanto, essa necessidade de devolução às imagens de tudo que elas têm, como uma maneira de fazer com que as pessoas enxerguem mais ou de permitir que sua percepção seja mais condizente com a riqueza e com a multiface da imagem, não pode ser atribuída somente à televisão.

Nesse sentido, deve-se ter cuidado ao encarar a TV com uma visão unilateral, como se ela fosse a única ou maior responsável por determinadas práticas e posturas sociais, culturais e educativas. Rosa Fischer (2005) chama a atenção para a necessidade de evitar um olhar excessivamente apocalíptico em relação aos meios de comunicação de massa, uma vez que não se pode restringir à televisão nem à mídia em geral um papel preponderante na exploração das imagens, como estratégias de incentivar o consumismo ou de ditar normas e padrões de comportamento, já que, mesmo diante do alcance da televisão e dos impactos provocados pelos recursos midiáticos em geral, existem outros espaços essenciais na produção, divulgação e afirmação de idéias, conceitos e atitudes:

Reivindicar para si o grande e exclusivo lugar da criação, no caso da mídia e da publicidade, seria um modo de ensinar a todos nós que outros espaços (como o da filosofia, da literatura, da própria educação, da arte) teriam deixado de ser importantes em nosso tempo (FISCHER, 2005, p.37).

Naturalmente alguns espaços, principalmente os relacionados à educação, acabaram tendo sua importância modificada ao longo dos tempos, e entre as possíveis razões para que o processo de formação das pessoas tenha se alterado, o advento da televisão pode ser uma das mais fortes, embora certamente a ela se associem muitas outras. De qualquer maneira, é preciso rever algumas das idéias que cercam as compreensões de como a mídia em geral se insere no cotidiano das pessoas, de como ela, retomando as idéias de Didi-Huberman (1998), é olhada pelo público e de como olha para ele. Além disso, também faz-se necessário repensar alguns conceitos relativos aos modos como se produz o conteúdo que a televisão veicula, bem como aos formatos e formas que ela adota em seu diálogo com os telespectadores:

Quando se fala em vulgarização da literatura por meio da TV, por exemplo, julga-se que a TV esteja associada ao vulgo, ao público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de TV. Está embutida aí uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade inequivocamente mais elevada do que qualquer programa de TV, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões de qualidade (GUIMARÃES, 2003, p. 95-96).

A percepção de que há programas de todos os padrões de qualidade já é um forte indicativo do quanto é preciso rever algumas posturas através das quais se apontam problemas em relação aos conteúdos da televisão, os quais, distribuídos em espaços e formatos distintos, podem ser de melhor ou de pior qualidade, também conforme o interesse do público que a eles têm acesso e que por eles demonstra interesse. De qualquer maneira, é forte o discurso que condena a televisão, como se toda sua grade estivesse repleta de programas de baixa qualidade ou como se a maior parte de suas produções causasse algum tipo de dano aos telespectadores.

Certamente há problemas relacionados à televisão, como a superficialidade na abordagem de muitas informações, a exploração das mazelas humanas ou o desrespeito à privacidade das pessoas, mas os mesmos devem ser analisados na intersecção que a TV estabelece com as práticas sócio-culturais. Mais do que atribuir à televisão responsabilidades por padrões de comportamento ou por ações e reações que se refletem na sociedade, é preciso compreender de que modo essa sociedade contribui com a constituição de uma televisão que supostamente a prejudica. Nesse sentido, TV e público devem ser analisados à luz de um conhecimento mútuo que os aproxima e os realimenta constantemente:

(...) a televisão entende de públicos pelo menos tanto quanto o público entende de televisão. Espelho democrático e plebeu, espelho da totalidade dos públicos que, além disso, começou a refletir cada um de seus fragmentos, a televisão constituiu seus referentes como públicos e seus públicos como referentes (SARLO, 1997a, p. 67-68).

Espelho democrático e plebeu, a televisão reflete um público que a olha e que por ela é olhado, e é motivada por essa reciprocidade que ela se mantém atuante, dinâmica e em constante transformação, assim como o fazem seus telespectadores.

Nesse processo de transformação da TV, um número maior e mais diversificado de informações começou a ser acrescentadas à formação das pessoas, outras maneiras de entender a dinâmica social foram sendo construídas, e a formação humana e cognitiva, por muito tempo tida como uma exclusividade da educação, ganhou novos sujeitos. Diferentes e atuantes em diversas instâncias sociais, esses sujeitos vão constituir o que Canali (2005), ao citar as formas de poder da modernidade apontadas por John Thompson, destaca como:

(...) o poder simbólico, que nasce na atividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas, através especialmente, dos meios de informação e comunicação, mas também da Igreja, escolas e universidades, e das mais diversas instituições culturais (...) (CANALI, 2005, p. 57).

Esse poder simbólico está diretamente relacionado à capacidade que instituições diversas — dentre as quais a televisão, que se configura como uma das formas midiáticas mais presentes na vida cotidiana —, demonstram em acompanhar a rotina das pessoas e junto a elas produzir múltiplos significados em relação aos fatos, informações e mensagens diversas que constituem seus diálogos e interações.

Muitos desses diálogos — favorecidos pela suposta credibilidade de telejornais e de programas de reportagem, identificados em telenovelas e em desenhos animados, percebidos através de filmes e de peças publicitárias — contribuíram para a ampliação do leque de informações às quais as pessoas passaram a ter acesso.

No entanto, o acesso a um maior leque de informações nem sempre significa a habilidade de fazer uso dessas informações com a finalidade de melhorar a vida das pessoas, de qualificar suas relações, de desenvolver suas potencialidades criativas, uma vez que a exploração que cada indivíduo faz a partir dos conteúdos aos quais tem acesso depende de uma gama de referenciais com os quais a TV, muitas vezes, não mostra qualquer compromisso.

De qualquer maneira, o homem está inserido num espaço próprio e num universo que precisa da sua atuação para evoluir e conseqüentemente tornar mais saudável, prazerosa e digna sua existência. Mas para melhorar esse universo é preciso compreendê-lo, é preciso ser capaz de analisá-lo com seriedade e amplitude, é necessário conseguir dele um afastamento que seja capaz de mostrar suas múltiplas facetas e de permitir as inúmeras leituras que dele podem surgir. Associada a esse afastamento, a experiência artística se mostra de ímpar valor reflexivo, pelas possibilidades de liberdade que ela traz consigo:

A arte, assim como a festa e o jogo, pelo que possuem de afinidade com o artístico, constituem um momento de liberdade do mundo moderno das funções que são desempenhadas socialmente. A experiência estética cria um estado singular, em que algo pode relacionar-se consigo mesmo, produzir um sentido, que quebra a lógica habitual. Assim, a experiência estética produz uma oposição ao mundo cotidiano (HERMANN, 2005a, p. 39).

Talvez se torne cada vez mais urgente que a educação invista justamente nessa quebra com relação ao mundo cotidiano, através da qual um conjunto de atos criativos possam ser experimentados tanto por alunos quanto por professores, ambos muitas vezes presos a compreensões do mundo que não passam de reproduções de lógicas dominantes e instituídas, às quais a sociedade toda está por demais acostumada.

Nesse sentido, faz-se necessário repensar, mais do que as práticas docentes, o amplo conjunto de saberes e de poderes, de desejos e de satisfações, de buscas e de desistências, de aceitações e de insubordinações, de ousadias e de recuos, os quais engendram a formação ética e estética, não apenas de professores, mas também de alunos:

Entendo que, no momento presente, perguntas e propostas sobre nossa formação ético-estética se tornam cada vez mais urgentes – de modo particular quando se trata da relação entre professores e alunos, adultos e jovens, educadores e crianças. (...) Desejo pensar aqui esse entre-lugar, referindo-me especificamente à docência, como um lugar privilegiado de experimentação, de transformação de si, de exercício genealógico – lugar de indagação sobre de que modo nos fizemos desta e não daquela forma; de que modo temos aceitado isto e não aquilo; de que modo temos recusado ser isto ou aquilo, no caso, como docentes (FISCHER, 2007, p.02).

Pensar sobre os modos através dos quais se constituem as identidades de professores e de alunos, e conseqüentemente de cidadãos mais ou menos livres, mais ou menos autônomos, mais ou menos solidários, com maior ou menor comprometimento com a busca de uma vida melhor para si e para os outros, é um dos grandes desafios, quando se pensam as relações entre educação e televisão.

Analisar de que forma as pessoas se envolvem nos processos de produção e consumo audiovisual, de que maneira aceitam ou rejeitam certos produtos, com que intensidade, frequência e disposição assimilam conceitos e idéias, notícias e informações, munidas de que estratégias constituem relações de cumplicidade e de resistência em relação às produções de televisão, são alternativas para um conhecimento de si e dos outros, ainda muito incipiente na sociedade.

A preocupação que Rosa Fischer demonstra em pensar o entre-lugar como um espaço privilegiado de experimentação e de exercício, capaz de indagar as maneiras através das quais somos o que somos, e os modos através dos quais vamos nos

construindo como sujeitos de determinados processos, pode ser associada à necessidade de estabelecermos um encontro com o novo de nós mesmos, com algo que permita que nos vejamos de outra maneira, com uma possibilidade de insurreição contra a repetição de nós mesmos, que impede nossas novas formas de expressão:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradição cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Ao falar do trabalho fronteiriço da cultura, Homi Bhabha reflete sobre uma arte que renova o passado, de maneira a inovar a atuação do presente, tornando-o mais do que a nostalgia, a necessidade de viver. O entre-lugar que repensa o passado e o presente pode ser entendido como o espaço intermediário entre os telespectadores e a televisão, junto ao qual existe uma invisibilidade que nosso olhar tem dificuldade em perceber já que, segundo Novaes (*apud* Galard, 2005, p. 198), “cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento”.

As muitas dobras que ocupam os espaços intermediários na construção dos quais se estabelecem as relações de poder, de complementação e de comunhão, intrínsecas à sociedade, guardam verdades e mentiras, perguntas e respostas que compõem a infinitude necessária à manutenção de uma invisibilidade que se faz visível, para em seguida se dobrar de novo ao que não se consegue ver.

As muitas faces da relação entre um programa, digamos, de conteúdo “duvidoso” e os números elevados de audiência, tanto quanto as pretensões em se fazer uma minissérie sofisticada, sem manifestar preocupação com o retorno do público, são algumas das dobras cuja leitura exige mais do que uma observação rápida sobre o que é visível, já que muito do que a sociedade aprende a valorizar, muitas das necessidades que as pessoas são ensinadas a manifestar entram e saem de cena, a cada novo movimento de visibilidade.

Ao apontar uma condição prévia para a articulação da diferença cultural, Homi Bhabha (1998) cita a existência de um *terceiro espaço* de enunciações, sem o qual essas diferenças não seriam organizadas nem assimiladas, e junto ao qual se torna possível a abertura de novas possibilidades para aproximar os contrários e articular

hibridismos. Para o crítico hindu-europeu, o hibridismo da cultura, no entanto, não é aquele que permite a síntese da relação binária entre duas culturas ou mais, e sim aquele que possibilita uma “hibridação” como um espaço onde podem vir a se configurar e vir à tona outras posições:

(...) deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 1998, p. 69).

Numa sociedade que costuma impor limites às manifestações culturais, que dá importância demasiada aos apontamentos fixos de espaços e lugares e que se organiza por pólos de oposição, entender e mergulhar no *entre-lugar* corresponde a buscar, além dos outros de nós mesmos, os mesmos de nós que existem nos outros, as falas e formas de ser e de sentir que são nossas e também são dos nossos pares, e que por isso mesmo nos olham tanto quanto são por nós olhadas. No entanto, perceber esse *entre-lugar* como manifestação de sentidos que ultrapassam as limitações convencionais entre o certo e o errado, ou o bom ou ruim, em se tratando de televisão, por exemplo, é atitude precedida de uma ampla gama de experiências e de formas de contraposição com verdades e conceitos, cuja assimilação por vezes impede o deslocamento entre espaços que não sejam aqueles tidos como únicos e possíveis.

Dentre essas formas, a formação estética pode ser apontada como uma das mais importantes, principalmente devido ao seu caráter livre de pré-julgamentos e de limitações de ordem conceitual e valorativa. Por pensar os instantes e as coisas naquilo que eles têm de singular, de particular, o estetismo traz consigo a liberdade criativa e reflexiva:

O estetismo pensa o instante naquilo que tem de singular e interessante, desprezando o banal, o trivial. O desvinculamento do estético de qualquer finalidade e o descrédito quanto a uma possível vocação pedagógica e moral da arte têm como pressuposta a autonomia da criação artística, sem nenhuma finalidade exceto ela mesma, pois a arte ganha em liberdade na medida em que ignora o bem e o mal (HERMANN, 2005a, p. 36).

Ignorar o bem e o mal tem aqui o sentido de fugir às percepções mais rasas e convencionais, de evitar os discursos prontos e as verdades legitimadas, de insistir em

novas formas de enxergar, descrever e discutir as coisas. Para uma educação já bastante acostumada a exercícios unilaterais de aprendizagens e a discursos definidores do certo e do errado, contar com as múltiplas possibilidades de formação estética presentes na criação artística é um grande salto em direção à qualidade de ensino.

Apesar de diversos avanços, a educação brasileira ainda enfrenta uma série de problemas, dentre os quais se pode apontar a dificuldade em acompanhar alguns dos principais avanços tecnológicos. O advento da televisão e mais recentemente da internet permite às pessoas a aquisição de conhecimentos e informações de múltiplas maneiras, configurando, segundo Fischer (1996, p. 282) o campo da comunicação de massa “como lugar por excelência da informação educativa”. Não se trata de desconsiderar a contribuição da família e da escola na formação das pessoas, e sim de considerar o quanto essas instituições tradicionais estão tendo seus papéis e desempenhos modificados pela televisão:

Embora alguns valores básicos da formação das novas gerações de fato continuem emanando dos espaços tradicionais da família, da escola e mesmo das instituições religiosas, o fato é que há uma transformação nessa rede de poderes, dada pela penetração cada vez mais intensa dos *media* (FISCHER, 1996, p. 282).

A penetração dos *media* também deve ser analisada num contexto de transformações mais amplas, que modificam as noções de conhecimento e as hierarquias através das quais eles são construídos e compartilhados. Nesse sentido, Rosa Fischer reflete acerca das idéias do historiador Eric Hobsbawm, chamando a atenção para uma alteração nas relações de saber associada à

(...) rapidez incomensurável das mudanças tecnológicas, as quais acabam favorecendo os mais novos, em detrimento das gerações de seus pais e avós. “O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim. Inverteram-se os papéis das gerações” (...) (FISCHER, 1996, p. 15).

Talvez não seja o caso de se afirmar que os papéis das gerações foram invertidos, embora não se possa ignorar o quanto eles foram sendo modificados com o desenvolvimento de novas tecnologias. Como são os mais jovens que as dominam com maior propriedade, pais e professores costumam ter dificuldades em delas fazer um uso mais imediato e eficiente que seus filhos e alunos, o que, se por um lado pode aproximar gerações distintas, pode também criar atritos entre elas.

E é nesse contexto de novas configurações sociais, culturais e familiares que a educação passa a ser palco de um redimensionamento de saberes e de uma alteração nas formas e nos formatos, através dos quais constrói seus diálogos com as pessoas. Associada a esse cenário de mudanças, a televisão também contribui com novos conceitos de conhecimento e com novas formas de interação com a sociedade, merecendo por isso um olhar mais apurado acerca das suas formas complexas de provocar e de sofrer mudanças.

Devido a sua função de transmissora de informações, a televisão se caracteriza como um dos instrumentos mais acessíveis à população em geral que, diante da infinidade de fatos e acontecimentos que lhe são dados a conhecer pela TV, acaba ficando confusa e dividida entre a diversidade e a velocidade das informações que a televisão divulga. De um modo geral, a televisão muitas vezes não contextualiza os acontecimentos, revela parcelas dos fatos e trata a maior parte das informações com uma superficialidade que não permite sua compreensão mais crítica e global. Em relação a isso, a educação tem um importante papel na direção da contextualização, discussão e relação dos fatos e acontecimentos que ganham projeção pela TV, a fim de permitir às pessoas uma organização e integração de conhecimentos, que a televisão não costuma favorecer:

O conhecimento só é conhecimento enquanto organização, relacionado com as informações e inserido no contexto destas. As informações constituem parcelas dispersas de saber. Em toda a parte, nas ciências como nas mídias, estamos afogados em informações. O especialista da disciplina mais restrita não chega sequer a tomar conhecimento das informações concernentes a sua área. Cada vez mais a gigantesca proliferação de conhecimentos escapa ao controle humano (...) Não conseguimos integrar nossos conhecimentos para a condução de nossas vidas (MORIN, 2001, p.16).

Essa dificuldade em integrar os conhecimentos para a condução das vidas humanas, em organizar as parcelas dispersas de saber, em relacionar as informações e inseri-las em seus contextos, a fim de torná-las mais compreensíveis, é um dos grandes entraves para uma educação de maior qualidade. Lidar com o excesso de informações, perceber suas múltiplas articulações e delas extrair o que é pertinente é um desafio para a educação em tempos de mídias em franco crescimento.

Além disso, também é desafio da educação explorar os recursos da mídia, particularmente da televisão, para auxiliar os estudantes a ver melhor as coisas que os cercam, a examinar o universo no qual estão inseridos, a buscar mais e melhores visões das coisas para tomar e para ter conhecimento:

Mas, o que é ver? Por que Aristóteles escreve *isti ideín*? Da raiz indo-européia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* - ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* - e, no latim, da mesma raiz, *video* - ver, olhar, perceber - e *viso* - visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar (CHAUÍ, 1995, p. 35).

Educar também significa levar as pessoas a serem mais do que espectadores, a se tornarem cognoscentes, o que apenas é possível através do desenvolvimento de habilidades de leituras do mundo que passam pela capacidade de olhar, aqui entendida como processo de ver e de fazer ver, de instruir-se e de instruir a outrem, de ir olhar e de ir ver, enfim, de aprender. Esse aprendizado, mais do que o desencadeamento de mudanças de cunho pessoal, tem como possibilidade o alcance de transformações de caráter coletivo, principalmente diante da constatação do quanto o mundo está repleto de contra-valores e de incentivos dos mais diversos à prática do crime e da violência:

O mundo ao avesso nos ensina a padecer a realidade ao invés de transformá-la, a esquecer o passado ao invés de escutá-lo e a aceitar o futuro ao invés de imaginá-lo: assim se pratica o crime, assim o recomenda. Em sua escola, escola do crime, são obrigatórias as aulas de impotência, amnésia e resignação (GALEANO, 1999, p.8).

Ao falar do mundo ao avesso, Eduardo Galeano provoca a reflexão sobre uma sociedade que assiste passiva, praticamente calada, à proliferação de problemas sociais, políticos, culturais e econômicos, cuja preocupação parece estar longe das ações e reações das pessoas, muitas vezes atreladas às práticas e estruturas que não facilitam e/ou permitem posturas emancipatórias.

Como uma das tantas possibilidades para repensar essas práticas e estruturas, a busca de um diálogo com a televisão pode se apresentar como estratégia fundamental, uma vez que ela está de forma indiscutivelmente consistente inserida no cotidiano da sociedade e interfere nos processos de aprendizado individuais e coletivos.

Em direção a esse diálogo, pode-se explorar da televisão seu potencial artístico e suas construções de caráter estético, não no sentido de “ensinar arte” ou educar para os repertórios de saberes que ela exige, quanto à sua fruição, mas sim como possibilidade de um exercício de sensibilidade, necessário para a percepção do que comumente nos escapa aos sentidos:

Disponibilizar repertórios assim como oferecer pontes de sensibilidade para a escuta do que ordinariamente nos escapa. Seria provocar histórias através das quais os estudantes pudessem aventurar-se a ir além dos hábitos de pensar: à procura da própria voz, à escolha de seu próprio caminho. Possibilitar travessias. Chamada para a autenticidade (OSTETTO, 2006, p. 37).

As formas de arte veiculadas em materiais televisivos, muitas delas perceptíveis em produções da teledramaturgia, por exemplo, possuem um caráter nitidamente pedagógico, em razão de se apresentarem como repositórios de práticas sociais, de manifestações culturais, de expressões de saberes e de conhecimentos, de intermediações de múltiplos olhares, que permitem, a quem sobre eles conseguir se detiver, travessias diversas entre mundos e sujeitos.

Em direção à autenticidade e à autonomia, fundamentais para que as pessoas possam fazer suas escolhas e direcionar seus caminhos, as histórias contadas e ilustradas de forma apurada artisticamente, pela teledramaturgia brasileira, podem ser excelente instrumento para a audição do que ordinariamente nos escapa aos ouvidos, para a visão do extraordinário que muitas vezes está bem à nossa frente e cujo olhar capaz de ver mais do que o habitual não nos foi adequadamente estimulado. Essas histórias, igualmente, podem nos ajudar, conforme propõe Rosa Fischer (2001, p. 55-56), a “ultrapassar as chamadas evidências, a ir além do que nos é dado ver de imediato — justamente porque sempre olhamos de algum lugar, a partir de um ponto de vista intuído, exercitado ou aprendido”.

E porque sempre olhamos a partir de um ponto de vista que nos foi ensinado, faz-se necessário que exercitemos um outro olhar, novas formas de perceber, variadas maneiras de ir e vir dentro dos espaços infinitos acerca dos quais nossos sentidos não foram exercitados, a fim de que possamos alcançar novas imagens de nós mesmos e dos outros:

Ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões. É preciso, portanto, vigiar durante a noite para que a aurora de um dia nos interpele com

uma nova imagem que nos aguarde, no batismo do inédito, para que possamos nomeá-la e fazê-la nossa (BAVCAR, 2005, p. 157).

Para que possamos nomear uma imagem e fazê-la nossa, é preciso que nos conheçamos melhor, que tenhamos a sensibilidade de um olhar que veja, além do que há em nós e no outro, o que existe entre nossas relações, no meio que nos aproxima ou afasta, no caminho que é a transição entre nosso ser individual e nossa coletividade. Para que sejamos interpelados por uma nova imagem que nos aguarde no batismo do inédito, que se configure como uma diferença, capaz de fazer com que nos imaginemos por nós próprios, é necessário que tenhamos perspectivas.

O homem há que ter, para além de expectativas: perspectivas. Há que se dar a possibilidade de reflexão, de ponderação, a opção de escolha. (...) Ver para além do presente massificador, uniformizante, infértil que a todo instante e lugar é apresentado como inescapável, ver, para além desta, outra possibilidade: a da criação de si, reinventado pelas palavras que lhe forem estimadas e refletidas (AMORIM, 2007, p. 43-44).

A possibilidade da criação de si, da reinvenção, da transformação jamais pode abandonar os seres humanos, uma vez que ela é essencial para que eles possam escapar das circunstâncias que os oprimem, limitam suas liberdades, condicionam suas idéias ou desconsideram seus sonhos. Nesse sentido, sonhar tem quase a mesma significação que olhar, tendo em vista seu caráter de retomar com obstinação formas de ver cada vez melhores:

Bavcar mantém o rigor da própria origem do termo “olhar”, que quer dizer uma retomada obstinada, “um ver que sabe ver e que inventa meios para ver cada vez melhor”, como se estivéssemos animados “pela esperança de ampliar nossas descobertas ou reconquistar o que está em via de nos escapar” (NOVAES, 2005, p. 161).

Reconquistar o que está em vias de escapar pode ser uma das grandes dificuldades, quando se pensa o quão a sociedade está mergulhada na cultura visual, mas também pode ser uma das grandes contribuições que dela pode-se obter. Em função disso, a educação tem como um de seus desafios direcionar os olhares dos estudantes e dos professores para os espaços quase imperceptíveis entre visibilidade e invisibilidade, entre clareza e obscuridade, na mesma linha de provocação do personagem Zé Elétrico,

índio que é uma peculiar mistura de filósofo e borracheiro no filme *Árido Movie* (Brasil, 2006), de Lírio Ferreira: “as coisas estão aí e a gente não consegue ver”.

Educar para uma visão que não se esgota e para um olhar que consiga traçar pontes de reflexão entre o extraordinário e o habitual, entre o que está bem à mostra e o que está nas dobras e nos espaços escassos de atenção, é uma das obrigações de uma educação que se pretende mediadora de práticas mais humanas e cidadãs. Aproveitar os potenciais da teledramaturgia como forma de cumprir essa obrigação é um grande passo, de cujas dimensões não há olhar que consiga dar conta, mesmo porque, segundo Novaes (1995, p. 09), “o olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver”. Investigar esses desejos do olhar e propor alternativas para que eles possam ser satisfeitos também é um dos desafios da educação.

2.3 A estética como uma forma de ver a mais

A investigação dos desejos do olhar, por mais complexa que possa parecer, é tarefa não apenas da educação, mesmo que entendamos que há práticas educativas em tudo que se faz, uma vez que o olhar não se esgota jamais, realimentando-se sempre do próprio excesso, conforme aponta Roland Barthes:

O “mistério” do olhar, o sentimento de que é feito, situa-se, evidentemente, nessa zona de transbordamento. Eis, pois, um objeto (ou uma entidade) cujo ser depende de seu *excesso* (BARTHES, 1990, p.277).

A zona de transbordamento do olhar, a partir da qual se dá sua expansão e sua inquietude, pode ser apontada como um espaço que ensina, como uma fronteira junto a qual às pessoas são oportunizados contatos com aquilo que elas ainda não viam, com as maneiras através das quais elas não percebiam, com modos de entender até então não tidos como possíveis. O transbordamento do olhar também remete a um estranhamento diante do conhecido, que torna visível o desconhecido, que desloca o ângulo a partir do qual pode-se enxergar as coisas:

Esta sensação de estranheza diante do já conhecido provoca, no fruidor, a necessidade de reconsiderar a mensagem, transportando-a a um novo lugar, de onde possa mirá-la. Deste lugar novo é que emerge um novo homem, pois o objeto descrito – e previamente desconhecido – tornou-se uma descoberta surpreendente: um objeto visto sob ângulo jamais suposto. Neste aspecto, a arte possibilita ao sujeito viver sentimentos e

experienciar sensações que em seu cotidiano não o faz, devido à organização prévia das coisas (AMORIM, 2007, p. 71).

A organização prévia das coisas, a determinação de tempos e espaços, inclusive para as maneiras de pensar o mundo, dificulta a estranheza necessária para que os seres humanos possam experimentar sensações diferentes. Em função disso, um cotidiano no qual a arte se faz pouco presente acaba por impor limites às percepções das pessoas, muitas vezes restritas aos sentidos mais rasos e imediatos.

Essa restrição aos sentidos mais rasos está atrelada à idéia de arte que passou a ser discutida na época moderna com o surgimento da Estética como uma disciplina da Filosofia, definida, de acordo com Baumgarten, como “o estudo das obras de arte enquanto criações de sensibilidade, tendo como finalidade o belo” (CHAUÍ, 1996, p. 321). O termo estética é “derivado do grego *aisthesis*, *aistheton* (sensação, sensível) e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial”, como resgata Hermann (2005b, p.33).

A compreensão do surgimento da estética como uma disciplina, bem como a análise dos principais filósofos que contribuíram para sua instituição como espaço privilegiado de discussão acerca da arte, precisa ser vista com alguns cuidados:

Precisamos, no entanto, distinguir entre *Estética* e *Filosofia da Arte*. A rigor, o domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela Arte, embora encontre nesta a sua manifestação mais adequada. (...) Mas, por outro lado, a Arte, excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura (NUNES, 1989, p. 15).

A noção de arte como fenômeno social que excede os limites das avaliações estéticas, no entanto, não consegue ser encontrada nas primeiras discussões que a respeito dela se faziam. Antes disso, o estudo do belo numa obra de arte se dava em torno de discussões sobre a arte como uma imitação ou não da natureza, conduzidas pelos gregos, que distinguiam vários tipos de beleza, conceito que aplicavam tanto às coisas e aos objetos, quanto à alma e às virtudes:

Platão e Aristóteles relacionaram o belo (*kallós*) sensível com o que na arte agrada a vista e é digno de admiração. Contudo, na Antiguidade, o belo nunca foi um domínio congênito ao artístico, e no Medievo chegou a dominar o esplendor divino. Nessas duas épocas não terá faltado a apreciação das obras, segundo o fim a que se destinavam e a espécie de beleza a que deviam servir. Mas essa

apreciação subordinar-se-ia do final do século XVIII em diante ao juízo de gosto estético, fundamentado por Kant em sua *Crítica da faculdade de julgar* (1790). (NUNES, 1994, p. 398).

Enquanto para Aristóteles o belo é inerente ao homem e a arte é uma criação humana, não podendo existir senão junto àquilo que é sensível ao homem, para Platão o belo é o bem, no sentido da verdade e da perfeição, que se encontram apenas no mundo das idéias:

Para Platão, a Arte tem uma função ao mesmo tempo prática e mística. A Arte, para ele, é um caminho, através do qual o homem pode empreender aquela forma de explicação do mundo e de penetração do real que é a ascensão para o mundo das essências, das idéias puras, e, conseqüentemente, de comunhão com a Beleza absoluta (SUASSUNA, 2007, p. 191).

Se num primeiro momento era a discussão da arte como imitação da natureza que marcava a teorização feita, num segundo momento, o belo é apreciado dentro de um domínio congênito ao artístico, e então as análises teóricas acerca da arte passaram a levar em conta não apenas o belo, mas também questões referentes à verdade.

De acordo com Ferry (1994), Hegel, por exemplo, nunca deixou de repetir que o objetivo da arte é a apresentação da verdade, defendendo que na obra de arte deve se dar a apresentação sensível dessa verdade, num processo capaz de conciliar conteúdo e forma:

O conteúdo da arte é a idéia, sua forma é a da estruturação sensível e imaginante. Ora, a arte deve mediatizar esses dois aspectos, de tal sorte que constituam uma livre totalidade reconciliada (HEGEL *apud* FERRY, 1994, p. 184).

A livre totalidade conciliada da qual fala Hegel deve ser compreendida a partir do entendimento de que o homem, dividido entre a Natureza e Deus, entre as coisas e o espiritual, busca captar o mundo e espiritualizá-lo, a fim de diminuir a diferença que é resultado dessa divisão, conforme destaca Suassuna (2007, p. 92): “a Arte é o escalão inicial, através do qual, nesse processo de espiritualização do mundo, o homem procura humanizar as coisas, inserindo a Idéia no sensível”.

O processo de humanização das coisas, atrelado à estruturação sensível e imaginante de uma idéia, mais do que constituir uma livre totalidade reconciliada por

intermédio da arte, deve possibilitar o reencontro entre a alma do artista e a do observador de uma obra, entre os sentimentos de quem se expressa por meio da obra e de quem percebe, nessa expressão, uma parte de si próprio, conforme reflete Ariano Suassuna, sobre as idéias do filósofo grego Plotino:

(...) a alegria que a alma sente diante de uma obra bela origina-se do fato de que, diante dela, nós sentimos que estamos diante da chispa de outra alma humana; o artista colocou em sua obra uma fagulha, um brilho de sua alma, e a nossa, ao captá-la, se alegra, porque aquele encontro é, de fato, um reencontro (...) (SUASSUNA, 2007, p. 65).

Além do reencontro entre duas almas, tocadas por uma leve chispa, por uma fagulha discreta ou por um brilho intenso, nascidos do talento do artista, a arte também permite um reencontro com o passado, uma aproximação entre o que já foi produzido e o que ainda está para se constituir como trabalho artístico:

Cada obra de arte – visual ou literária, do movimento ou do som – retoma uma tradição: a da percepção, as obras dos outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de “eternidade provisória”; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir (CHAUÍ, 1994, p. 490).

Retomando e ao mesmo tempo instaurando uma tradição, a arte alimenta-se das obras dos outros, resgata o que já foi produzido, repensa e altera a si própria, em função de percepções e sentidos já experimentados, constituindo assim uma certa eternidade, que nunca deixa de estar no limite de acabar, uma vez que é modificada constantemente a partir de algo que, sendo o mesmo, nunca é igual.

Nunca é igual porque traz consigo as questões do presente, os temas que não existiam outrora e que agora se fazem objeto de reflexão, os assuntos que constituem um novo campo de trabalho, uma nova identidade artística, uma nova maneira de expressar universalidades e particularidades que marcam o ser humano e sua relação com o passado, com o presente e com o futuro.

Essa relação com o que já foi e com o que ainda está por vir, própria de todos nós, ao mesmo tempo em forte relação com a memória e ocupados com uma série de discursos sobre o futuro, faz da arte uma das muitas oportunidades através as quais as pessoas podem adquirir conhecimentos, uma das muitas possibilidades por meio das

quais pode-se conhecer mais e melhor as coisas e o mundo. Mas há quem tenha dúvidas sobre isso:

Da ciência esperam-se descobertas que influam diretamente sobre nosso meio ambiente; da técnica prevêm-se progressos que facilitem nossa ação sobre o mundo; da ética esperam-se regras de conduta que guiem nossos pensamentos e nosso comportamento; porém, poderemos extrair da arte algum ensinamento tão útil, sério, rentável quanto àquele dispensado por essas outras disciplinas sensatas? (JIMENEZ, 1999, p. 11).

Evitando uma simples comparação entre a arte e as demais disciplinas acima chamadas de sensatas, principalmente em relação ao que seriam ensinamentos sérios e úteis, Ariano Suassuna afirma que nela há sim uma forma de conhecimento:

Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu (SUASSUNA, 2007, p. 274).

O conhecimento poético acerca do qual fala Ariano Suassuna é uma conhecimento marcado pela espontaneidade, uma vez que está atrelado a uma apreensão e a uma posterior reflexão provocadas pela beleza da arte, pelo caráter sensível e belo de uma obra, que, sem a intenção de educar ou de conduzir idéias e encaminhar conclusões atinge os sentidos das pessoas de maneira livre.

Idéia similar é defendida por Kant, cujas reflexões parecem ter inspirado Suassuna. Para o filósofo alemão, “a criação da obra de arte é feita segundo regras, mas deve aparentar que não: é o resultado de uma disciplina, mas deve aparentar que não, deve surgir como se fosse uma criação absolutamente natural e espontânea” (SUASSUNA, 2007, p. 203).

O surgimento da obra de arte como uma criação absolutamente espontânea está atrelada à postura do homem durante sua contemplação, conforme reflete Alfonso Quintás (1992, p. 20): “a experiência artística só pode ocorrer se o sujeito que deseja realizá-la adotar uma atitude de ‘desinteresse’, de desapego em relação às preocupações e desejos que agitam a vida cotidiana”. Para o pensador e educador espanhol, a experiência artística exige também um distanciamento, uma vez que “a adesão a ganhos

e perdas imediatas impede que se tome distância e se faça jogo estético com uma realidade ou acontecimento” (idem).

Além disso, a reflexão natural e sem esforço apontada por Ariano Suassuna pode ser entendida como um exercício de pensar com liberdade, de exercitar olhares de maneira independente, de enxergar a multiplicidade quando com facilidade se poderia ver apenas a forma única e o sentido convencional.

O que há de intelectual e de cognitivo na criação e na fruição da arte também pode ser associado ao que há de criador e de transformador nos processos artísticos, através dos quais o artista recria uma situação de fato, alterando seu sentido literal e prosaico e conferindo a ele um caráter figurado e novo. Esse caráter figurado e novo é possível justamente porque, segundo Hermann (2005b, p. 41): “a obra de arte nos põe diante do estranho, provoca novos questionamentos, solicita uma compreensão para além daquilo que nos é habitual”, configurando-se como uma experiência que “nos abre um mundo, um horizonte, uma ampliação de nossa autocompreensão, justamente porque ela revela o ser” (idem, p. 40).

Pensando a obra de arte como provocadora de questionamentos, capaz de apontar novos horizontes e de revelar o ser humano, há que se lembrar do quanto o ser humano é contraditório e multifacetado, conforme lembra Jimenez (1999, p. 35), ao justificar que “a arte constitui de fato o espaço no qual se enfrentam e se enlaçam, de maneira privilegiada, todos os aspectos contraditórios, até mesmo antagonistas, da atividade humana, ao mesmo tempo intelectual e material”.

Ao definir a arte como um espaço de enfrentamento e de entrelaçamento dos aspectos intelectuais, materiais e também espirituais próprios do ser humano, pode-se dizer que ela adquire algo como uma vida própria, alguma coisa que confere a ela o poder de ir além na interpretação ou manifestação de uma situação específica, o poder de transcender um fato a ponto de fazer a partir dele brotarem novos sentidos:

É a obra que explica a vida e não o contrário, pois a obra é a maneira como o artista transforma, num sentido figurado e novo, o sentido literal e prosaico de sua situação de fato. A obra de arte é *existência*, isto é, o poder humano para transcender a faticidade nua de uma situação dada, conferindo-lhe um sentido que, sem a obra, ela não possuiria (CHAUI, 1994, p. 477).

A transcendência a respeito da qual Marilena Chauí reflete como um novo sentido, como uma maneira de ver diferente, encontra uma certa afinidade com algumas das percepções de Roland Barthes. Ao analisar fotogramas de filmes de Eisenstein, o semiólogo e filósofo francês identifica três níveis de sentidos – o da comunicação, o da significação e o da significância –, detendo-se nesse último e conceituando a partir dele o sentido obtuso, “aquele que é ‘demais’, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio” (BARTHES, 1990, p. 47). Dificultando a sua compreensão, insistindo em se fazer presente sem, no entanto, dar-se a entender, o sentido obtuso pode ser apontado como uma espécie de entre-lugar, similar ao apresentado por Rosa Fischer (2007) ou parecido com o terceiro espaço discutido por Homi Bhabha (1998), ambos caminhos cuja transição não se dá apenas de um pólo a outro ou cuja intersecção não se reduz a uma mesma direção.

Essa intersecção é objeto da reflexão do professor Jorge Coli, que discute a necessidade de se treinar o olho, a fim de se incorporar saberes capazes de captar o que há entre as formas e que escapa à percepção primeira:

Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, em que, invisíveis, imateriais, o semelhante funde-se no semelhante, em que a analogia se metamorfoseia em fusão (COLI, 2005, p. 82).

Mais do que pensar em uma fusão, podemos retomar o conceito de hibridação proposto por Homi Bhabha, o qual trata de uma relação que não anula as partes nem as unifica. Da mesma forma o sentido obtuso propõe-se a dar visibilidade a algo que não está dado ainda e que não pode ser restrito ao que já existe. Este se desdobra infinitamente, podendo “ser visto como uma *ênfase*, a própria forma de uma emergência, de uma dobra (até uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações e das significações” (BARTHES, 1990, p. 55).

Sendo o manto das significações ao qual o sentido obtuso se refere por demais pesado e repleto de dobras que tornam suas leituras múltiplas e infundáveis, todas as pessoas que a ele tiverem acesso podem ser provocadas, questionadas e transformadas, já que é a possibilidade de ver a mais, de ver diferente, de ver nas dobras ou entrelinhas que educa.

Ver nas dobras ou nas entrelinhas significa, acima de tudo, ver com o dinamismo que é próprio de um pensamento que não se fixa, que não se detém às primeiras percepções, que se movimenta entre pólos diferentes, e que consegue, por meio dessa movimentação, fortalecer-se e solidificar-se não com o que encontra em um lado ou no outro, mas com o que congrega no exercício de ir e vir:

(...) o pensamento não pode fixar-se num pólo (coisa ou consciência, sujeito ou objeto, visível ou vidente, visível ou invisível, palavra ou silêncio), mas precisa sempre mover-se no entre-dois, sendo mais importante o mover-se do que o entre-dois, pois entre-dois poderia fazer supor dois termos positivos separáveis, enquanto o mover-se revela que a experiência e o pensamento são passagem de um termo por dentro do outro, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar (CHAUÍ, 1994, p. 475).

O processo de *mover-se entre-dois* analisado por Marilena Chauí tem o mesmo caráter do entre-lugar e do terceiro espaço acima citados, configurando-se como uma passagem que nunca alcança o outro lado da ponte, porque só se faz possível sendo essa ponte, assim como as múltiplas formas de aprendizado apenas se mostram eficientes se tiverem como sustentação a experiência e o pensamento que se entrecruzam incessantemente. Entrecruzamento esse importante para que as leituras e escritas acerca do mundo e da sociedade não desconsiderem os interditos, próprios dos terceiros espaços, conforme adverte Clarice Lispector (1984, p. 35): “já que há de se escrever, que pelo menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”.

Essas entrelinhas, como espaço do cruzar de idéias e de vivências, de sujeitos e de objetos, de silêncios e de palavras que passam uns pelos poros dos outros, também trazem consigo a possibilidade de exercitar um outro olhar, por intermédio do qual o ser humano encontra — na contradição, no confronto com o que sabia ou imaginava, na surpresa do inesperado —, a ponte para a transição que transforma.

Essa transição pode ser mais ou menos estimulada de acordo com as rupturas que o sentido obtuso provoca, conforme os cortes que ele produz junto à linearidade das percepções:

(...) o sentido obtuso é a própria contranarrativa: disseminado, reversível, preso à sua própria duração, pode apenas inaugurar outro corte, diferente daquele dos planos, seqüências e sintagmas (técnicos ou narrativos): um corte desconhecido, antilógico e, no entanto, “verdadeiro” (BARTHES, 1990, p. 56).

Graças aos cortes que são próprios do sentido obtuso, podem ser proporcionadas diferentes formas de olhar, necessárias, tendo em vista que, de modo geral, o olhar das pessoas tem um alcance reduzido, ou fortemente conduzido. Dentre as muitas explicações que podem dar conta dessa problemática de nossa insuficiente ou incompleta percepção, algumas podem ser associadas à avalanche de imagens própria da cultura de massa à qual estamos condicionados. Preocupadas com uma resposta normalmente associada ao consumo ou à identificação com suas propostas e interesses, as imagens publicitárias, televisivas e mesmo jornalísticas demonstram um grande esforço para minimizar as diferenças entre as pessoas, para criar desejos e idéias comuns a todas elas, para unificá-las em torno de necessidades e vontades coletivas:

São essas imagens (ainda quando sejam construídas com palavras) que apelam a um conjunto indiferenciado de pessoas, anulando as diferenças pela via das identificações e apagando o lugar e as condições de sua anunciação. Imagens enunciadas por “ninguém” e dirigidas a “todos” são hoje o principal produto da cultura de massas (KEHL, 2005, p. 237).

Mesmo podendo não ser exatamente o principal produto da cultura de massas, as imagens que apelam a um conjunto indiferenciado de pessoas, cujas características pessoais, cujos desejos próprios e cujas particularidades históricas e culturais são desconsideradas, conseguem esconder o local de onde são produzidas, bem como as razões principais pelas quais são veiculadas. Como consequência, as pessoas podem ter uma visão rápida e fragmentada do contexto sócio-cultural em que vivem, percebido através de imagens que requerem respostas dinâmicas e imediatas, comumente traduzidas sob forma de consumo, quando não de vocabulários, posturas e respostas, padronizados e isentos de marcas de singularidade.

Essa padronização, inserida no conjunto de traços dos quais a televisão não pode abrir mão, como estratégia para manter seu diálogo com o público, não impede, no entanto, que diferenças e peculiaridades possam ser mostradas ou que formas distintas e não-convencionais de apresentar e discutir a realidade consigam ser desenvolvidas em sua programação. Claro que uma maior liberdade de criação e de experimentação nesse sentido encontra limites, uma vez que as pessoas esperam determinados procedimentos e certos relatos, cujo afastamento excessivo pode se configurar como um risco, tendo em vista que a televisão sobrevive muito em função de uma certa previsibilidade:

(...) os conflitos enfrentam forças morais e psicológicas cuja previsibilidade só é interrompida pela complicação

da peripécia que, por um lado, recorre aos tópicos clássicos, e, por outro, os atualiza com pacotes de referências imediatas que trazem para a teledramaturgia os assuntos em pauta nos programas noticiosos (SARLO, 1997a, p. 64-65).

O equilíbrio, nem sempre possível ou buscado, entre os assuntos em pauta nos programas noticiosos e os tópicos clássicos, em função dos quais sobrevive a teledramaturgia, reflete um grau de flexibilidade próprio da televisão, cautelosa demais para ousar muito além do que já foi testado com sucesso. Exemplo disso pode ser encontrado em *Duas Caras*⁴, atual telenovela da Rede Globo, em cuja história há uma preocupação em se mostrar uma favela estruturada de maneira diferenciada, numa tentativa de talvez desmistificar a periferia como um espaço desorganizado, como um ambiente de crime ou como um local de degradação moral e social.

Tudo bem, a Portelinha é uma fantasia utópica criada nos estúdios do Projac. Mas consegue ter cheiro de realidade. Na Portelinha tem pobre bom e pobre ruim. Pobre ambicioso e pobre acomodado. Pobre batalhador e pobre vagabundo. Pobre estudioso e pobre ignorante. Pobre fino e pobre cafajeste. Assim é o povo real, diversificado, como os ricos e os remediados (MARQUEZI, 2008, p.23).

A visibilidade de um povo real, diversificado, parece estar ganhando novos espaços na mídia, uma vez que é possível perceber a emergência das camadas mais populares na TV. Nesse sentido, ao analisar o programa *Cidade dos Homens*, Schwertner (2005, p. 118), destaca que “podemos argumentar que a mídia televisiva responde a uma urgência do nosso tempo ao construir uma trama de visibilidades e de enunciabilidades sobre jovens negros e pobres, moradores da periferia”.

No entanto, se por um lado há um esforço em fugir dos estereótipos típicos das favelas e em aproximar a narrativa ficcional do cotidiano das pessoas que nelas residem, por outro a telenovela reproduz os clichês do gênero, na abordagem da classe rica, com encontros entre personagens que se reduzem a cafés da manhã suntuosos, e com rotinas e ambientes focados em carros de luxo, excesso de serviços e ausência de elementos cotidianos, como o mundo do trabalho, os serviços de saúde ou as questões sócio-políticas do país.

⁴ Telenovela da Rede Globo de Televisão, escrita por Aguinaldo Silva, que estreou em 1º de outubro de 2007 no horário das 21h. Tendo como um dos principais cenários a fictícia favela da Portelinha, a novela se propõe a discutir assuntos como política, desigualdades sociais, preconceito racial, homossexualidade e alcoolismo.

Felizmente há na telenovela alguns momentos que rompem a linearidade própria dos clichês do gênero, como o diálogo apresentado no capítulo 101, quando a socialite Gioconda, personagem que vem sofrendo um processo de transformação, ao ser colocada em contato com realidades diferentes daquelas nas quais viveu a maior parte de sua vida, visita a filha Júlia. Expulsa de casa pelo pai por estar grávida de um rapaz negro, Júlia se muda para a favela e passa a morar com ele, em condições absolutamente distintas do ambiente de riqueza e de facilidades no qual vivia até então. Vendo a filha lavar suas próprias roupas e discutir com um vizinho que a espiava, Gioconda questiona Júlia, ao mesmo tempo que não deixa de questionar a cada telespectador e ao país como um todo:

“Júlia, olha bem pra essa situação, minha filha. Você, nesse estado, aqui, sob esse calor, lavando roupa, tocando pedra em tarado, colocando em risco a sua gravidez, e eu aqui, com a minha bolsa de croco de mil e duzentos euros. Você acha que isso está certo? Alguma coisa está errada nessa situação, Júlia, eu não sei o quê, mas algo está errado aqui”.

De qualquer maneira, com um maior ou menor apego aos clichês, as imagens de moradores de favelas ou de habitantes das zonas nobres, de trabalhadores que acordam cedo e necessitam pegar um ônibus até o trabalho ou de patrões cujo deslocamento é feito com ajuda de um motorista particular, encontram maior ou menor semelhança com as imagens que as pessoas têm de si próprias e dos demais cidadãos do nosso país, e contribuem para que novas imagens sejam construídas.

Tornadas públicas em maior intensidade e frequência pela televisão, as imagens — não apenas as de origem e interesse ficcional, as preocupadas em divulgar produtos e serviços ou aquelas que incentivam compras e aquisições específicas — inserem-se no cotidiano das pessoas de forma muito intensa tanto quanto sutil, uma vez que as mesmas se utilizam de discursos atraentes, aparentemente despretensiosos e absolutamente convincentes em suas formas de interpelação. Em função disso, os telespectadores, de forma mais ou menos consciente, acabam manifestando em suas ações e reações do dia-a-dia parte do que é construção audiovisual, a qual pode ou não minimizar ou transformar idéias e desejos próprios, de acordo com as habilidades que cada pessoa desenvolve ao lidar com essa construção.

E é em função dessa habilidade individual de lidar com as imagens, sejam elas visuais ou sonoras, com fins comerciais ou artísticos, de caráter jornalístico ou de

entretenimento, com todas as relações entre elas que se fazem possíveis, que vai se configurar a formação estética de cada pessoa:

De fato, a experiência estética produz-se em meio a essas imagens e discursos, e de nosso exercício diário com eles. Nossa experiência estética constitui-se do conjunto de aprendizagens sensíveis e conscientes das que lançamos mão, ainda que sem dar-nos conta, para ver e responder ao que nos acontece (FARINA, 2006, p.47).

Pode-se dizer que é a ação das imagens do cotidiano sobre as maneiras de ver e viver as coisas, bem como sobre os modos de interpretá-las e reproduzi-las, que vai constituir a formação estética de cada indivíduo, uma vez que essa formação se constrói a partir das relações entre a imagem que é percebida e a maneira como essa percepção se traduz em comportamento, em atitude, em simples assimilação automática ou em fruição densa e abrangente. Além disso, as imagens são grandes mediadoras de particularidades que costumam fugir aos olhares mais superficiais, e em função disso a estética se constitui como possibilidade de oferecer às pessoas o plural e o diferente, o estranho e o inovador:

A estética aparece associada à possibilidade de reter particularidades que são irredutíveis ao pensamento racional, oferecendo refúgio à pluralidade, à diferença, ao estranho e ao inovador, influenciando na criação de novos modos de vida e de novas orientações para o agir (HERMANN, 2005a, p. 40).

A criação de novos modos de vida e de novas orientações para o agir pode ser encontrada já no início da estética, quando, ao ser criada como disciplina filosófica, ela representa a conquista de uma autonomia do sensível, na “invenção de um mundo do qual o divino se retira cada vez mais para dar lugar ao humano” (FERRY, 1994, p. 39), em oposição a uma filosofia religiosa que, de acordo com Jimenez (1999, p. 35), “até os tempos modernos, no despontar do século XIX, antes que se imponham as concepções de Kant e Hegel, (...) continua a negar ao homem o poder de criar”.

Nesse sentido, o surgimento da estética se dá em um contexto de transformações sociais, políticas e culturais, podendo a sua fundação como ciência ser apontada como: “o resultado de um longo processo de emancipação que, pelo menos no Ocidente, concerne ao conjunto da atividade espiritual, intelectual, filosófica e artística, sobretudo a partir da Renascença” (JIMENEZ, 1999, p. 32), de maneira que ela pode ser identificada como:

(...) o sinal mais seguro do advento dos Tempos Modernos. O próprio termo aparece pela primeira vez no título de uma obra filosófica de 1750. Nessa data, um discípulo de Leibniz e de Wolff, Alexander Gottlieb Baumgarten, redige em latim as seiscentas páginas da *Aesthetica* (FERRY, 1994, p. 36).

Preocupada com a construção de conhecimentos através dos sentidos, a estética surge fazendo uma distinção entre arte e racionalidade, que até então não conseguia ser pensada em função da supremacia do mundo inteligível sobre o sensível:

(...) *Aesthesis* é expressão grega, cuja significação refere-se à esfera senso-perceptiva humana, que indica a capacidade de construir o conhecimento através dos sentidos. O termo *Estética* foi o substantivo introduzido por Baumgarten, no *Aesthetica*, em meados do século XVIII, para designar a doutrina do conhecimento sensível, distinguindo-se, assim, os objetos sensíveis (artísticos) dos conceituais (racionais) (AMORIM, 2007, p. 75/76).

Essa distinção entre objetos sensíveis e conceituais se dá num momento em que um “retraimento do ponto de vista divino em proveito do ponto de vista do homem” (FERRY, 1994, p. 48) constitui a autonomia da sensibilidade, junto à qual a beleza encontra sua expressão própria. Nesse sentido, a história da estética pode ser apontada, de acordo com Jimenez (1999, p. 25), como: “a história da sensibilidade, do imaginário e dos discursos que procuraram valorizar o conhecimento sensível, dito inferior, como contraponto ao privilégio concedido, na civilização ocidental, ao conhecimento racional”.

Preocupada com o conceito do belo e com os desdobramentos advindos dele, a estética direcionou suas investigações para as relações entre individualidade e coletividade, entre o objetivo e o subjetivo, entre a transcendência e a imanência, para aquilo que é, segundo Ferry (1994, p. 45) o problema central da modernidade: “como pensar o liame (social, é claro, mas não somente social) numa sociedade que pretende partir dos indivíduos para reconstruir o coletivo?”

A reconstrução do coletivo como uma das indagações iniciais da estética demonstra seu caráter reflexivo, bem como uma tendência à valorização da experiência à qual o ser humano é submetido em contato com o belo e com a arte:

A estética é filosofia justamente porque é a reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda a experiência que tenha a ver com o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do

historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza (PAREYSON, 1997, p. 05).

A experiência tanto do artista quanto do apreciador da arte reflete uma nova compreensão através da qual ela deixa de ser entendida apenas como uma mimesis da realidade e passa ter seu processo criativo, pensado a partir da ação dos artistas sobre a natureza, a qual eles adicionam elementos de sensibilidade. Na antiguidade, a estética era estudada associada à lógica e à ética, estando o bom, o belo e o verdadeiro congregados com a obra de arte, numa dependência que passou a ser repensada apenas a partir do século XVIII.

Com o tempo esse caráter dogmático da estética foi transformado em uma filosofia da arte, prática pela qual se procuram analisar as regras da arte, seus desdobramentos sociais e culturais bem como as ações humanas e os contextos junto aos quais determinadas ações acabam por ser tidas ou não como artísticas.

Mais do que uma filosofia da arte, a Estética pode ser apontada como uma filosofia da beleza, e é essa definição que nos traz Ariano Suassuna, em sua obra *Iniciação à Estética*, que, publicada pela primeira vez em 1972, reúne algumas das principais reflexões resultantes dos anos em que o autor paraibano lecionou Estética no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco:

(...) definimos a Estética como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a beleza algo que, como o estético dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o romântico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico – todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente (SUASSUNA, 2007, p.25).

Ao trabalhar com uma definição ampla e complexa de beleza, Ariano Suassuna retoma conceitos e reflexões que vão desde a antiguidade grega, passando pelos idealistas alemães até os pensadores franceses contemporâneos. Nesse sentido, ele destaca tanto a contribuição de Plotino, para quem, conforme a idéia platônica de esplendor e de brilho da Beleza, “a Beleza não é uma harmonia, é uma luz que dança sobre a harmonia” (SUASSUNA, 2007, p. 67), quanto a de Kant, para quem:

“(...) a Beleza, ou melhor, “a satisfação determinada pelo juízo de gosto” – que é como ele preferia chamar a Beleza - é, em primeiro lugar e antes de mais nada, “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, ou seja, “um universal sem conceito” (SUASSUNA, 2007, p. 71).

Para Kant, a estética está relacionada a uma capacidade de fruição, que independe da aquisição de conhecimentos, de modo que para contemplar o belo o ser humano não precisa das capacidades cognitivas. Nesse sentido, o filósofo concebe o juízo estético como resultado da liberdade do intelecto e da imaginação, que se manifesta de maneira autônoma:

Desse modo, Kant estabelece, além da função teórica da razão de conhecer (aquilo que é) e da função prática da razão (aquilo que deve ser), uma terceira função – a do gosto estético – inteiramente autônoma, não dependente de critérios lógicos nem das normas da vontade (HERMANN, 2005b, p. 35).

Seguindo próximo da órbita kantiana, mas manifestando algumas diferenças conceituais, Schiller, que além de poeta e dramaturgo foi um grande pensador da estética, entendia a beleza tanto como um objeto quanto como um estado do sujeito, à luz da sua teoria da aparência estética, de acordo com a qual “a realidade é obra das coisas, a aparência (estética) é obra dos homens”, diz ele, acrescentando que “o homem é civilizado na proporção em que aprende a valorizar a aparência por cima da realidade prática corrente” (SUASSUNA, 2007, p. 81).

Já para Hegel, considerado por Ariano Suassuna (2007) o maior pensador idealista alemão do século XIX, a beleza podia ser definida como a manifestação sensível da Idéia, e o objeto da estética seria o belo artístico, criado pelo homem como necessidade de transformar a si próprio e ao seu mundo. De acordo com Hegel, a criação artística tem como finalidade a expressão da consciência que o homem tem de si mesmo, sendo a arte “a manifestação sensível, perceptível, do que os homens, os povos, as civilizações conceberam graças a seus espíritos e exprimiram graças à criação de obras de arte concretas” (JIMENEZ, 1999, p. 167-168).

Ao longo do seu amplo trabalho de análise e reflexão das principais correntes filosóficas que marcam a evolução da estética, bem como das mais importantes definições a ela relacionadas, Ariano Suassuna se preocupa em deixar claro que nenhuma teorização nem qualquer estudo pode legislar sobre a criação da Arte, uma

vez que a livre invenção dos artistas excede sempre todos os esquemas que os teóricos tenham a pretensão de ditar:

A Estética, além de não ser uma Crítica de Arte, não pode nem poderia legislar sobre a Arte, porque é somente uma *atividade reflexiva* efetuada sobre os primeiros princípios do campo estético; sobre o geral da Beleza e da Arte, e não sobre o particular e concreto (SUASSUNA, 2007, p. 39).

A preocupação de Suassuna encontra respaldo na definição dada por Jimenez (1999, p. 370), para quem “a estética é antes de tudo o universo da sensibilidade, das emoções, da intuição, da sensualidade, das paixões, domínio em que reina uma ambivalência irreduzível a símbolos e a um sistema de notação”.

A ambivalência da qual fala Marc Jimenez exige justamente a atividade reflexiva da qual fala Suassuna, que, direcionada para os primeiros princípios do campo estético, demonstra o quanto, ao longo do tempo, foi transformada a compreensão e a conceituação da estética. Da mesma forma, grandes foram as contribuições analíticas, teóricas e reflexivas a ela direcionadas, de modo que seu conceito foi sendo modificado, alcançando uma pluralidade de definições.

Algumas dessas definições destacam o caráter pedagógico da experiência estética, conforme reflete Quintás (1992), para quem o ser humano pode evoluir em direção a uma atitude menos objetivista e mais humanizada:

A estética pode desempenhar um papel decisivo nesta difícil tarefa pedagógica. Se se analisar com finura metodológica a articulação interna da experiência artística, descobre-se nela uma trama fecunda de apelações e respostas, e se adivinha o nexo que existe entre a entrega a instâncias valiosas e o ascenso ao melhor de si mesmo (QUINTÁS, 1992, p. 16).

O ascenso ao melhor de si mesmo como forma de libertação de uma atitude objetivista que, segundo Quintás (1992, p. 16), “tende a considerar todos os seres como objetos domináveis, possuíveis e desfrutáveis”, encontra afinidade com a estética da existência postulada por Michel Foucault, a qual pode ser apontada como uma das mais recentes e interessantes abordagens a respeito da estética.

De acordo com Nadja Hermann, a estética da existência, produzida naquela que é por muitos apontada como a terceira e última fase⁵ do trabalho de Foucault:

(...) se reporta à recusa da filosofia moderna da subjetividade em que o sujeito constituiria a moral e o conhecimento, através da consciência e de seus conteúdos representacionais, para afirmar um estudo de práticas concretas, pelas quais os indivíduos se produzem na imanência de determinadas condições (HERMANN, 2005b, p. 85-86).

As condições determinadas das quais fala Foucault remetem aos contextos práticos cotidianos, que passam a ocupar um espaço anteriormente marcado por ser o lugar das teorias e de suas deduções normativas. Nesse sentido, o pensamento de Foucault acompanha as idéias de Nietzsche, através das quais se percebe uma ruptura com a metafísica e a dissolução da ética na estética, numa radicalização do papel da estética e da arte:

Enquanto Schiller parte da experiência estética para compreender a essência humana fundamentalmente moral, Nietzsche parte da desconstrução da moral como um caminho errado, para afirmar a vida esteticamente. Sem as bases metafísicas do idealismo, Nietzsche deixa eclodir as forças da indeterminação e radicaliza o papel da estética e da arte (HERMANN, 2005b, p. 73).

Pode-se dizer que essa radicalização da estética e da arte encontra afinidade com o projeto de Foucault, ao conceber a estética da existência, segundo a qual ele “defende que a arte não esteja relacionada apenas com os objetos e sim com a vida dos indivíduos” (HERMANN, 2005b, p. 85). Essa defesa da arte como constituinte da vida torna-se mais clara quando Foucault é questionado sobre que tipo de ética podemos construir hoje em dia:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos nós se transformar numa obra de arte?

⁵ O terceiro Foucault é conhecido como “(...) aquele que decide mudar o rumo de suas pesquisas na história da sexualidade até a formação, na Antiguidade, do que denominava “hermenêutica de si” ou, em outras palavras, “jogos de verdade”, através dos quais foi se constituindo uma certa experiência de si” (KOHAN, 2004, p.127), conforme salienta Loponte (2003, p. 75): “Nos últimos textos de Foucault (livros e entrevistas), ética e estética são mais importantes, ainda que ao longo de toda a sua obra o sujeito e as relações com os jogos de verdade que os constituem tenham sempre sido colocados em evidência”.

Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Para Michel Foucault, a transformação da vida numa obra de arte está diretamente ligada à construção estilizada do sujeito ético, a qual “não se dá através de regras morais categóricas, mas de acordo com uma arte de viver que parte da escolha de práticas e fórmulas ideais já conhecidas socialmente” (HERMANN, 2005b, p. 89). A escolha dessas práticas e fórmulas já conhecidas socialmente está relacionada ao que Deleuze (2005, p. 108) chama de “regra facultativa do homem livre”, ao citar a “existência estética”, e está diretamente ligada às práticas de liberdade:

Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através de práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antigüidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (FOUCAULT, 2004, p. 291).

As práticas de liberdade destacadas por Foucault, constituídas a partir de regras e convenções, servem como uma alternativa ao poder disciplinador moderno, uma vez que, através da elaboração de uma relação não normatizada consigo próprio, o sujeito pode alcançar uma “subjetividade como decisão ético-estética, como cuidado de si, e não como objeto de um poder “des-cuidante”, conforme destaca Ortega (1999, p. 23). Cabe lembrar também que, para Foucault (2004, p. 270), “ser livre significa não ser escravo de si mesmo nem dos seus apetites, o que implica estabelecer consigo mesmo uma certa relação de domínio, de controle, chamada de *arché* – poder, comando”, relação essa cuja origem pode ser encontrada na Grécia antiga, uma vez que “foram os gregos que inventaram esse modo de existência estético – o cuidado de si, que necessariamente também é o cuidado dos outros. Para governar os outros é preciso antes governar a si mesmo”, conforme lembra Loponte (2003, p.76).

As relações que precisam ser estabelecidas dos sujeitos para consigo próprios — não apenas de domínio ou de controle —, são as relações que, ao se constituírem como práticas de liberdade, também se configuram como exercícios de convívio e de interação social:

Na ética de si grega, uma forma de exercer essas práticas de liberdade é a busca por uma existência mais bela, uma estética da existência baseada no cuidado de si, que não se constitui numa prática isolada, num individualismo exacerbado ou num puro exercício de

solidão, mas sim numa prática social (LOPONTE, 2003, p. 76).

Exercidas como práticas sociais, as atividades do cuidado de si e da busca de uma estética da existência, a qual, de acordo com Loponte (2003, p. 79), “não é um ato solitário, mas é, em certa medida, um ato solidário”, também podem se tornar uma reflexão prática e crítica sobre os limites e as ultrapassagens às quais os seres humanos são submetidos em seu cotidiano:

É preciso considerar a ontologia crítica de nós mesmos não certamente como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo como um corpo permanente de saber que se acumula; é preciso concebê-la como uma atitude, um *êthos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível (FOUCAULT, 2000, p. 351).

Essa ultrapassagem possível dos limites que são impostos aos seres humanos, da qual fala Foucault, está atrelada à dimensão subjetiva, já que “a relação consigo não pára de renascer, em outros lugares e em outras formas” (DELEUZE, 2005, p. 111) e que pode se dar através da busca de uma estética da existência, conforme destaca Loureiro (sd, p. 8). Para a autora, “a expressão “estética da existência” talvez pudesse ser reduzida, sem grandes distorções, a duas formulações básicas e intercambiáveis: *construir a própria vida como uma obra de arte e/ou construir uma vida bela*”.

Nesse sentido, construir a própria vida como uma obra de arte ou como uma vida bela significa encontrar alternativas de ultrapassagem diante de uma modernidade que, de acordo com Foucault (2000, p.344), “não liberta o homem em seu ser próprio; ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo”, o que somente se torna possível através da busca de:

(...) práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 1994, p.15).

A transformação de si mesmo como obra de arte, portadora de certos valores, da qual fala Foucault, vai ser resultado de uma experiência que “constitui uma práxis espiritual ou ascética, ou seja, as transformações que deve experimentar o sujeito para alcançar outra forma de ser” (ORTEGA, 1999, p. 43); experiência essa na qual a

presença do outro é fundamental, uma vez que, segundo Loureiro (sd, p. 11-12), “a noção de arte abriga, necessariamente, uma menção ao “outro” – ainda que implícita ou imaginariamente, na forma de interlocutor ou destinatário; tal referência à alteridade é imprescindível para que a arte possa se estabelecer e consolidar como parâmetro norteador de uma nova ética”.

Essa noção de arte como constituída pela alteridade, e ao mesmo tempo constituinte de uma relação com o outro, pode ser entendida como uma das dimensões da arte a qual Foucault se refere ao conceber a estética da existência, pensada como espaço de liberdade e de imaginação, de ação e de interação capazes de mudar as pessoas e a vida. Em relação a isso Ortega (1999, p. 20) lembra que “mudar a vida, disse Foucault, implica mudar a si mesmo”, em consonância com a concepção de arte como espaço de formação, já que “o processo formativo é um processo artístico, é por ele que os seres humanos fazem a si e ao mundo como obra de arte” (ZATTI, 2007, p. 90).

Mudar a si mesmo parece ser o grande imperativo dos estudos de Foucault ao tratar da estética da existência, a qual, mesmo defendendo uma liberdade como prática de auto-transformação, não desconsidera os contextos sócio-culturais nem as condições históricas atreladas às quais essa transformação pode ser alcançada:

Essencialmente criadora, a estética da existência é uma defesa irrestrita da liberdade e da auto-imaginação. Não um estudo sistemático dos fundamentos da liberdade, mas a busca de excelência do obrar, uma liberdade entendida como prática, circunscrita àquilo que é historicamente contingente (HERMANN, 2005b, p. 91).

Defensora da auto-imaginação e da liberdade, a estética da existência tem encontrado variadas formas de expressão e de interpretação junto a pensadores que destacam seu caráter criador e inventivo, como é o caso de uma dimensão estética da cura, de acordo com a qual se busca a produção de um estilo pessoal que tenha como parâmetro:

(...) o humor e a possibilidade de rir de si mesmo, o superego mais benevolente, a reinvenção do erotismo, a aceitação do outro em sua dimensão alteritária, as produções sublimatórias, um uso poético da linguagem; um sujeito “mais inventivo, mais arteiro, capaz de criar seu próprio estilo” (LOUREIRO, sd, p. 6).

O sujeito “mais inventivo e mais arteiro”, expressões que Ines Loureiro tomou emprestadas de Maria Rita Kehl, pode ser compreendido como o sujeito ao qual Foucault (1995, p. 262) se refere, ao dizer que “temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte”, reforçando a idéia de uma transformação capaz de “inventar o si mesmo, permitindo uma relação mais frouxa e flexível em relação às regras de conduta e deixando um espaço aberto para a imaginação criativa”, conforme lembra Hermann (2005b, p. 93).

A imaginação criativa é uma das grandes aliadas do conceito de uma estética da existência, postulado por Michel Foucault, cujas idéias e reflexões encontram eco em outros pensadores que analisam a importância e as implicações de uma formação estética para a vida das pessoas, como é o caso de Schiller:

A educação estética é a educação para a liberdade, para a autonomia, porque beleza é liberdade. Então, para Schiller a formação estética está de mãos dadas à formação moral, na medida em que a primeira engloba a segunda. Por isso, o pleno desenvolvimento do impulso lúdico, o cumprimento do imperativo que é “age esteticamente”, abre a possibilidade de ser espontaneamente moral e também autônomo (ZATTI, 2007, p. 89).

Claro que, embora Schiller e Foucault manifestem semelhanças em suas formas de pensar a importância da estética para a formação das pessoas, há diferenças significativas no entendimento que ambos têm de sujeito e de sociedade, inclusive porque suas inspirações são distintas. Schiller, na esteira do pensamento kantiano, acredita que “a experiência estética é uma condição para o desenvolvimento da autonomia moral, e, desse modo, formula um ideal educativo que busca conduzir o homem ao aperfeiçoamento moral” (HERMANN, 2005b, p. 70), defendendo um sujeito cuja maior finalidade é a formação moral e que independe das experiências. Já para Foucault, é justamente mediante as diferentes experiências de si que se forma o sujeito, livre de modelos universais de formação humana:

Se me interessei pela Antiguidade foi porque, por toda uma série de razões, a idéia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência (FOUCAULT, 2004, p. 290).

Apesar das diferentes concepções e dos distintos contextos nos quais Schiller e Foucault produziram suas concepções de formação estética e de estética da existência, ambos parecem defender a importância do imperativo de agir esteticamente. Diante desse imperativo, atrelado à possibilidade de um maior alcance da autonomia e da espontaneidade, capazes de tornar os indivíduos mais livres, evidencia-se a importância da fruição estética como ponte para os exercícios de uma nova percepção das coisas, através da qual se façam possíveis novas formas de ser e de agir e de diferentes meios de conduzir-se a própria existência.

No entanto, o incentivo a essa fruição, cujo alcance e intensidade dependem justamente de um repertório de aprendizagens sensíveis e conscientes, das quais as pessoas podem lançar mão, não pode ser apontada, por exemplo, como uma obrigação da televisão, nem como preocupação do conjunto de estratégias que tornam públicas e palatáveis imagens de todo tipo. A maior ou menor possibilidade de perceber uma imagem, com toda a riqueza de leituras e de discursos que ela traz consigo, depende de uma formação estética ampla e diversificada, cujo processo não se dá de forma isolada ou independente, já que carece da intermediação crítica e reflexiva de outrem, para se fazer visível e possível.

Por essa razão, o papel da educação, não apenas da formal e entendida em seus aspectos institucionais, se torna de fundamental importância, uma vez que seria próprio do fazer pedagógico crítico problematizar a realidade apresentada pela imagem, a realidade comunicada por olhares específicos e que muitas vezes desconsidera as possibilidades de enxergar de outras formas; a realidade que é construção ética e política, e também resultado das ações e intervenções de cada pessoa, a partir dos seus dispositivos críticos e sensíveis:

Através do caráter ético e político da experiência estética chega-se à problematização da percepção entendida como ação política. Pois a percepção é a matéria mesma e o meio através do qual se compõem as imagens e discursos que formam a sensibilidade e a consciência com as que intervimos na realidade. A percepção constitui os modos de ver, escutar e tocar o que nos afeta sensitiva e intelectualmente, e de produzir conhecimento com eles (FARINA, 2006, p.48).

Entendendo a percepção como essa capacidade de produzir conhecimento a partir dos modos de ver, de escutar e de tocar o que nos afeta, sensitiva e intelectualmente, pode-se perceber a necessidade de uma formação estética direcionada

ao olhar que os telespectadores costumam dedicar às linguagens audiovisuais, por natureza complexas. A capacidade de intervenção na realidade e de comunicação equilibrada e questionadora com os produtos da mídia em geral depende de uma percepção que seja resultado da multiplicidade de olhares e de interpretações possíveis, sempre na interação com o outro.

Mesmo que a fruição estética se dê de forma individual, como resultado do acúmulo de experiências artísticas, intelectuais e sensíveis absolutamente diferentes de uma pessoa para a outra, sua riqueza e amplitude dependem da contribuição coletiva, numa relação na qual a alteridade se faz peça fundamental.

Nesse sentido, pensar a alteridade em relação à fruição estética requer a compreensão de que ela se dá também em uma dimensão social e política, a partir da qual uma espécie de sociabilidade se produz, em função da educação dos sentidos:

Hoje a educação estética também se relaciona de algum modo com a organização social, propõe um modo de conhecimento que ajuda a reduzir a dicotomia entre a razão e o imaginário, integrando parâmetros como a emoção, a aparência, os sentidos; provocando uma sinergia maior entre o pensamento e o sensível (ORMEZZANO, 2005, p.111).

No entanto, independentemente da relação com os indivíduos em geral, sem a qual a experiência estética pode ser empobrecida, é na relação consigo próprio que o indivíduo alcança um grau de contemplação e de sensibilidade intensos o suficiente para permitir que ele perceba as múltiplas e variadas faces de um mundo que, num primeiro momento, pode parecer limitado, uma vez que “na formação humanística, como na experiência estética, a relação com a matéria de estudo é de tal natureza que, nela, alguém se volta para si mesmo, alguém é levado para si mesmo” (Larrosa, 2003, p. 52).

Nesse sentido, para que consigam ser levadas para si próprias, faz-se necessário que as pessoas se coloquem em estado estético e contemplem o mundo de forma livre, libertas de uma identidade que as prende a um único universo, quando há outros para serem percebidos:

Em seu primeiro estado físico, o homem capta o mundo sensível de maneira puramente passiva, apenas sente, sendo plenamente uno com ele, e justamente por ser o próprio homem apenas mundo, não há ainda mundo para ele. Somente quando, em estado estético, ele o coloca fora de si ou o *contempla*, sua personalidade se descola dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele (SCHILLER, 1995, p.129).

A experiência estética, então, torna-se importante para que sejamos capazes de ampliar nossas percepções para além do mundo que nos cerca, caracterizado por vezes como um espaço delimitado pelas imagens televisivas e publicitárias, com formas de comunicação unidirecionais, com excesso de sons e apelos visuais, a impedirem o contato com a pluralidade de opiniões, de desejos e de idéias.

O contato com essa pluralidade também passa pela percepção de como as pessoas tratam e recriam o próprio corpo, cuja diversidade de sentidos e de formas de experimentação tem sido gritante, numa realidade que o altera de maneira cirúrgica, estética, tecnológica, sexual, configurando um conjunto de intrigantes transformações.

Nós nos debatemos na complexidade dessas transformações e em seus efeitos desorientadores sobre nossa experiência estética. Essa complexidade aturde nossa capacidade de compreensão do que nos acontece. E isso nos remete a um problema de produção de saber. O conhecimento é também um assunto dos usos da percepção e a arte atual é um campo privilegiado para questionar tanto esses usos, como os conjuntos de saberes que promovem (FARINA, 2006, p.49).

Os usos da percepção que temos do corpo bem como o conjunto de saberes que promovem os conhecimentos ou desconhecimentos relacionados às transformações pelas quais ele tem passado exige a consciência de que o corpo é um enigma, conforme reflete Marilena Chauí:

Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver – é vidente. (...) Entre as coisas tácteis, o corpo é um táctil, mas dotado do poder de tocar – é tocante. (...) Entre as coisas móveis, o corpo é móvel, mas dotado do poder de mover – é movente. Móvel movente, o corpo tem o poder de mover-se movendo – é móvel movente para si mesmo. O corpo é sensível para si (CHAUÍ, 1994, p. 482).

Sendo o corpo sensível para si — vidente, movente e tocante —, a relação que com ele se estabelece passa pela necessidade de compreensão do que acontece com ele como um enigma do qual fazemos parte como seres humanos que somos e do qual nos distanciamos como espectadores, muitas vezes inaptos para abarcar a complexidade de suas transformações.

Não apenas em relação às formas com as quais o corpo tem sido alterado, mas também em função das diversas maneiras através das quais as relações humanas têm sido conduzidas, a arte pode ser apontada como espaço para discutir as alterações sociais e culturais, como produtos e produtoras de saberes diversos. Há toda uma grandeza de conhecimentos que se manifesta no cotidiano dos encontros das pessoas consigo próprias, com seus corpos, com suas idéias, com suas convicções e dúvidas, com suas limitações e potencialidades cognitivas, que talvez apenas a arte consiga explorar de forma particular e inventiva.

Muitas vezes, esse encontro das pessoas consigo próprias é dificultado em razão dos meios nos quais elas se encontram envolvidas, em cujas práticas ficam nítidos discursos moralistas e portadores de verdades únicas, ou tidas como superiores a outras que se mostrem possíveis. Comumente, a sociedade reproduz idéias e procedimentos, estabelecendo rotinas com base em um conjunto de práticas sobre cujas possibilidades de modificação e de troca não costuma refletir com seriedade. No entanto, uma reflexão sobre os discursos nos quais as pessoas estão imersas é fundamental:

Estamos imersos nesse jogo de palavras, de discursos. Talvez, tenhamos que dizer de novo, perguntar de outra forma, desconfiar da naturalidade destes discursos, olhar outra vez para esta superfície cheia de saliências e descontinuidades (LOPONTE, 2005, p. 18).

Para alcançar dimensões reflexivas que costumam não encontrar espaços de expressão no cotidiano das pessoas, a arte parece se apresentar como mediadora privilegiada de saberes. Nesse sentido, a arte pode se constituir como uma particular ferramenta educativa, principalmente por estar menos presa a conceitos e estratégias padronizadas de reprodução de conhecimentos.

Há uma dimensão pedagógica que vive na arte. A capacidade de afetar e mudar de algum modo aos que nos colocamos em relação a ela, denuncia-a. A dimensão pedagógica das práticas estéticas atuais interfere sobre nossa percepção, sobre nosso corpo e nossas formas de entender o que nos acontece (FARINA, 2006, p.50)

Não há, certamente, apenas uma forma de entender o que acontece às pessoas, muito menos estratégias amplas o suficiente para compreender os processos de transformação pelos quais elas passam, ao longo das múltiplas experiências que vivem pela vida afora. No entanto, há possibilidades variadas de se qualificar idéias e

convicções, atitudes e posturas, em função das conseqüências de se colocar um indivíduo, em contato com práticas artísticas diversas, e essa possibilidade de aproximação entre o homem e a arte tem papel fundamental no processo de transformação humana.

Esse trabalho sobre si mesmo se configura como mais abrangente se pensado a partir da possibilidade de escolhas pessoais, postulada pela estética da existência de Foucault, segundo o qual as pessoas podem considerar a própria vida como uma obra de arte, como uma construção em aberto, que pode se desenvolver de forma livre mesmo diante das construções normativas e dos domínios de saber e poder dos quais não se pode fugir.

Mesmo como seres historicamente determinados pelo conjunto de normas, de saberes e poderes, junto aos quais nos constituímos, somos também sujeitos das transformações que tensionam essas normas e saberes, alcançando, não como resultado e sim como processo, uma mudança sobre nós mesmos, uma alteração nos modos de ser e agir, processo em que a arte tem papel fundamental:

A arte educa o sensível, parte adormecida do homem. Assim, a arte seria uma provocadora de sentimentos, na medida em que age sobre os sentidos humanos, e, desta maneira, portanto, seria educadora. Porque possibilitaria ao sujeito conhecer as nuances das coisas cotidianas, através de seu próprio corpo, *encarnando* a experiência, *incorporando* os sentidos, fazendo da vida algo contextual, parte de si (AMORIM, 2007, p. 93).

Fazer da vida algo contextual e parte de si pode ser entendido, mais do que como o uso do próprio corpo para o auto-conhecimento e para a experimentação de sentidos, como a transformação de idéias e de posturas, que permite a cada ser humano o encontro com novas maneiras de ser e de pensar, o encontro com algo até então pouco conhecido, a aproximação com um diferente que provoca, que inquieta, que projeta para o novo e para o futuro:

Na perspectiva estética, o sentido do presente trabalha tanto quanto o sentido de futuro, mesmo quando, nos sucessivos reordenamentos, se incluem materiais da tradição histórica: por isso, o ato estético tem certo aspecto fundador, nascido da convicção de

que não se agrega cumulativamente a um processo, mas se aspira a inaugurá-lo (SARLO, 1997b, p.56).

Inaugurar um processo remete à idéia de abrir espaço para o que ainda não se constitui, para o que ainda está por construir-se, para o que pode se apresentar para além das sínteses, dos acúmulos ou das simplificações. O ato estético tem um aspecto fundador justamente porque a arte educa o sensível, desperta-o e o coloca em movimento, o faz trabalhar junto ao terceiro espaço, no entre-lugar por onde as pessoas não são ensinadas a caminhar, no cerne de uma construção a qual pode-se dar o nome de cultura:

A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e suplementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação (BHABHA, 1998, p. 245).

A cultura como um momento de prazer, esclarecimento ou libertação pode se tornar prática mais ou menos comum e possível, se a ela estiver associada a formação estética que educa, não apenas o olhar do homem, mas que o educa como sujeito integral capaz de transformar a si mesmo e assim transformar os espaços pelos quais transita. Essa transformação, que se dá como resultado do embate entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado, e é resultado não da síntese resultante dessas aproximações e sim das novas estruturas e iniciativas que delas podem surgir, vai se configurar como educadora, por agir sobre os sentidos humanos e deles exigir todas as possibilidades criativas e reflexivas.

Pode-se dizer que essa transformação torna-se mais densa à medida que o homem se entrega à fruição artística e encontra nela elementos de indagação e de fascinação, capazes de balançar suas certezas e seus julgamentos, de propor novas respostas para velhas ou diferentes perguntas, para respostas já há muito tidas como “adequadas”. Entregar-se à fruição da arte como construção em aberto, como produção multifacetada ou como conjunção de olhares e gestualidades plurais, permite ao homem maiores possibilidades de conhecer e de escolher seus próprios caminhos e assim alcançar um dinamismo fundamental para o alcance da sua autonomia:

Se nos entregamos, entretanto, à fruição da beleza autêntica, somos senhores, a um tempo e em grau idêntico, de nossas forças passivas e ativas, e com igual facilidade nos voltaremos para a seriedade e para o jogo, para o repouso e para o movimento, para a brandura e para a resistência, para o pensamento abstrato ou para a intuição (SCHILLER, 1995, p.114).

Ampliando as possibilidades de relações do homem com o seu universo e consigo próprio, a arte torna-o capaz de compreender com maior clareza uma humanidade repleta de complexidades e de contradições, no seio da qual se desenvolvem os grandes conflitos que aproximam as pessoas, pelo seu caráter universal. Mas para que essa compreensão se faça possível e para que todas as possibilidades de entendimento que a partir dela podem ser desencadeadas estejam ao alcance do olhar das pessoas, é preciso que elas aceitem o desafio de mergulhar na obra de arte, de ativar seu sentidos, de deixarem-se ser conduzidas pela sensibilidade de palavras e gestos, de imagens e de sons, tão intensos e ricos, a ponto de se transformarem em outra coisa, na medida em que transformam também quem com eles entra em contato:

Se o idioma da arte é do campo universal, só pode ser captado/partilhado à medida que a pessoa aceita o convite para entrar na obra, ativando seus sentidos, não deixando apenas a razão sobrepor-se, para permitir que também a emoção apareça e corra livre. O espaço da arte é o espaço do ser humano – tornar-se humano (OSTETTO, 2006, p.32).

Diante da compreensão de que a arte é o espaço do ser humano, de como ele se constitui humano, de como ele se torna o que ele é ou de como ele se torna capaz de ser o que ainda não é, pesquisar a arte produzida pela teledramaturgia brasileira em minisséries pode ser um exercício de muitas descobertas e de grande pertinência para os estudos de educação, mídia e subjetividade, como o NEMES, Núcleo de Estudos da FACED/UFRGS, tem desenvolvido em suas investigações.

3 Televisão e teledramaturgia: protagonistas de uma história de sucesso

Desde o seu advento, a televisão brasileira, especialmente a TV Globo, vem conquistando o público com uma qualidade técnica de alto nível e com uma programação que prioriza o entretenimento. Entre as produções de maior audiência, as telenovelas e as minisséries adquiriram uma identidade própria, cujas características de produção, de tratamento formal e estético, de desenvolvimento de tramas e personagens garantem sucesso tanto no Brasil quanto no exterior.

3.1 A televisão no Brasil

Os brasileiros não vivem sem a televisão, constatação facilmente comprovada pela quantidade de aparelhos de televisão que existem nos muitos lares do nosso País. Segundo dados do último censo do IBGE, de 2001, há televisores em cerca de 87% (38.906.707) dos domicílios brasileiros. Sem contar os inúmeros aparelhos que são encontrados em empresas e locais de trabalho e lazer, através dos quais as pessoas que não possuem televisor em casa podem usufruir das vantagens e comodidades desse fantástico veículo de comunicação.

São 170 milhões de telespectadores. A partir do início da década de 1950, o Brasil tornou-se o país da televisão, num processo de conquista que começou quando as câmeras da PRF3 – TV, a extinta Tupi de São Paulo, deram início à sedução. O país abraçou com gosto o eletrodoméstico, que determina padrões estéticos, modifica a linguagem popular, dita comportamentos, oferece entretenimento fácil e, no fundo, não quer ser nada mais que uma luminosa e colorida vitrine para a venda de produtos e serviços (REVISTA CULT, 2007, p. 40).

Nascida oficialmente a 18 de setembro de 1950, em São Paulo, com o nome de PRF-3 TV Tupi-Difusora, Canal 3, a TV Tupi foi a primeira emissora de televisão brasileira, e também a primeira da América Latina. A TV Tupi fazia parte dos Diários e Emissoras Associados, de Assis Chateaubriand, os quais se constituíram num império da comunicação que chegou a compreender quase 100 empresas entre jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão, além de uma editora, de duas agências de notícia entre outros empreendimentos.

Na noite histórica da primeira transmissão oficial, um *show* de variedades foi transmitido para pouco mais de 200 televisores, contrabandeados e distribuídos pelo lendário Assis Chateaubriand para políticos, empresários e amigos. Um ano e alguns meses depois (Simões, *apud* Reimão, 2000), o Brasil já fabricava seus próprios aparelhos de televisão – os televisores Invictus, e calcula-se que já existiam no País cerca de sete mil aparelhos.

Nos primeiros anos de televisão no Brasil, eram exibidos teleteatros, telefilmes, seriados estrangeiros, *shows* que copiavam modelos radiofônicos e alguns programas inspirados em produções da TV americana, a qual já funcionava desde 1941. Nessa época, a televisão ainda era um produto que somente as classes abastadas possuíam condições de comprar, e a própria programação das emissoras refletia o poder aquisitivo dos telespectadores:

A programação da TV brasileira em seus primeiros anos é considerada como tendo sido “elitista” devido à apresentação, em teleteatros, de textos de teatro clássico e de vanguarda, e por apresentar também alguns programas de música erudita. Nestes primeiros anos, o próprio aparelho de TV era um objeto apenas possuído por uma elite (REIMÃO, 2000, p.69).

Essa percepção de que a televisão tenha surgido como um produto elitista, no entanto, pode ser questionada diante de dados que dão conta de como as primeiras exibições foram abertas ao público nas grandes lojas, ou do quanto era comum as pessoas que não dispunham de aparelho de TV se reunirem na casa de vizinhos e amigos, para assistirem a telenovelas ou a programas de auditório.

Além disso, há que se ter um certo cuidado com o uso da expressão elitismo ao se falar de televisão, tanto em função do quanto seu consumo se ampliou e se popularizou com o tempo quanto devido ao caráter quase imensurável que caracteriza seu alcance Brasil afora:

A verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de “elitismo” fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais “difícil”, mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa. A mais baixa audiência de televisão é, ainda assim, uma audiência de várias centenas de milhares de telespectadores, e, portanto, muito superior a mais massiva audiência de qualquer outro meio, equivalente à *performance* comercial de um *best seller* na área da literatura (MACHADO, 2001, p. 30).

Segundo Reimão (2000), de 1950 a 1964 a TV concentrava-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a partir de 1964 ela começa a se expandir por todo o território nacional. Apesar do maior alcance geográfico da televisão, a programação passou a ter sua produção concentrada nas grandes cidades, principalmente a partir do surgimento das gravações em videotape. Se de 1950 a 1964 havia duas grandes emissoras que concorriam pela conquista da audiência — TV Tupi e TV Record —, a partir da metade da década de 70 a Rede Globo de Televisão alcançou o primeiro lugar na preferência dos telespectadores, conseguindo assim uma hegemonia no campo da comunicação brasileira, até hoje mantida.

Com o passar do tempo, a televisão se tornou utensílio indispensável para a grande maioria das pessoas, as quais inclusive já estabeleceram uma relação de dependência com esse eletrodoméstico que ocupa lugar de destaque nas residências. Pelo menos uma vez ao dia, em algum momento de folga ou de intervalo entre as atividades, as pessoas ligam a televisão, mesmo que seja para dar uma “passada” geral por vários canais, sem se deter em nenhum.

No entanto, essa prática, comumente chamada de *zapping*, vem modificando a relação do público com a TV e com a própria concepção de televisão, não mais essencialmente constituída apenas pela imagem, mas também pelo ritmo e pela diversidade de suas imagens.

Os alarmados executivos de emissoras e agências de publicidade vêem no *zapping* um atentado à lealdade que os espectadores deveriam continuar cultivando. Contudo, seria razoável aceitarem o fato de que hoje, sem o *zapping*, ninguém mais assistiria à televisão. O que até quase meio século era uma atração baseada na imagem converteu-se numa atração sustentada na velocidade (SARLO, 1997a, p. 58).

De qualquer maneira, mesmo sendo a televisão uma atração que se sustenta na velocidade — e talvez justamente por fazer uso do dinamismo que é inerente a essa velocidade —, o contato que ela estabelece com o telespectador segue sendo intenso, uma vez que, mesmo dividindo espaço com outras formas de comunicação, ela continua imbuída de um poder imensurável de informar e entreter as pessoas.

A importância que foi sendo dada à televisão como espaço privilegiado para a informação e o entretenimento fez com que ela alcançasse, no Brasil, a audiência expressiva que mantém até hoje. Em função disso, pode-se dizer que, para se tornar pública e chegar até as pessoas, uma informação, por exemplo, tem que ser noticiada

pela TV, caso contrário corre o risco de ser ignorada ou ter sua credibilidade questionada:

A televisão penetrou tão profundamente na vida política das nações, espetacularizou de tal forma o corpo social, que nada mais lhe pode ser “exterior”, pois tudo o que acontece de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece portanto *para a tevê*. Aquilo que não passa pela mídia eletrônica torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo (MACHADO, 1990, p.8).

Diante dessas reflexões, percebe-se que ao homem contemporâneo tornam-se mais ou menos conhecidos, mais ou menos próximos e cotidianos os assuntos dos quais trata a televisão, uma vez que ela, de acordo com Sarlo (1997a, p. 83), “faz circular tudo o que pode ser convertido em assunto: desde os costumes sexuais até a política. E também reduz à poeira do esquecimento os assuntos de que não trata: desde os costumes sexuais até a política”.

Diante dessas noções de circulação e de esquecimento de determinados assuntos, é possível afirmar que o homem contemporâneo brasileiro conta com a presença de mais de 50 anos, em crescente ampliação, do domínio da televisão. Muito do que sabemos de nós mesmos, do País e do mundo nos foi informado e revelado através dos telejornais, dos programas jornalísticos, dos filmes, das telenovelas e seriados apresentados pela TV. Rosa Maria Bueno Fischer ressalta o quanto os modos de conhecer o mundo e de se relacionar com a vida do homem estão ligados à produção, veiculação e consumo intermediados pela televisão:

Pode-se dizer que a TV, ou seja, todo esse complexo aparato cultural e econômico – de produção, veiculação e consumo de imagens e sons, informação, publicidade e divertimento, com uma linguagem própria – é parte integrante e fundamental de processos de produção e circulação de significações e sentidos, os quais, por sua vez estão relacionados a modos de ser, a modos de pensar, a modos de conhecer o mundo, de se relacionar com a vida (FISCHER, 2001, p.15).

Conflitos como a Guerra do Golfo ou a recente Guerra do Iraque, por exemplo, os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos EUA ou o acidente com o avião da TAM ocorrido no Brasil em julho de 2007, jamais teriam os mesmos efeitos, em nível de informação e comoção, se não tivessem tido seus sons e imagens acompanhados quase que simultaneamente por milhões de pessoas, em todas as partes do mundo. A transmissão praticamente imediata dessas tragédias humanas, bem como a

divulgação de possíveis causas e culpados envolvidos nesses conflitos, fornece aos telespectadores idéias e percepções específicas, quando não incentiva julgamentos e conclusões equivocadas.

Pode-se dizer que são os sons e as imagens os principais responsáveis pelo domínio e encantamento da televisão sobre as pessoas, uma vez que eles revestem fatos e circunstâncias de forte apelo dramático, extrema visibilidade e uma sedutora aura de magia e emotividade.

Os sons e as imagens também participam do processo de construção da identidade das pessoas e participam de sua constituição subjetiva, de modo que os brasileiros podem ser definidos em grande parte a partir do que costumam assistir na televisão, nesse mais de meio século de programação. Segundo Rosa Fischer, trata-se de

(...) modos de existência narrados através de sons e imagens que, a meu ver, têm uma participação significativa na vida das pessoas, uma vez que de algum modo pautam, orientam, interpelam o cotidiano de milhões de cidadãos brasileiros – ou seja, participam da produção de sua identidade individual e cultural e operam sobre a constituição de sua subjetividade (FISCHER, 2001, p.16).

Levando-se em consideração que, desde muito cedo, a televisão brasileira ofereceu uma incrível variedade de produções ficcionais, capazes de mobilizarem o interesse de um público surpreendente, como no caso da telenovela *Selva de Pedra* (1972), cujo capítulo 152 atingiu 100% de audiência dos televisores ligados, fica evidente a participação da teledramaturgia brasileira na rotina das pessoas e no desenvolvimento de sua identidade. Mais do que servir como distração ou mero instrumento de descanso mental, após um dia árduo de serviço, as telenovelas e minisséries contribuem para práticas de interlocução dos telespectadores. Estes, mesmo sem conversarem com a pessoa ao seu lado, partilham idéias, emoções e posturas com os demais telespectadores de todo o País, construindo de forma coletiva e quase imperceptível uma subjetividade comum a milhares de brasileiros.

Essa subjetividade é caracterizada por uma constante e árdua busca de compreensão e reconstrução do conflito entre razão e emoção, entre imaginário e realidade, entre o objetivo e o subjetivo. Pode-se dizer, então, que muitas produções da televisão, principalmente as telenovelas e as minisséries, têm em comum, com os demais textos culturais produzidos pela sociedade, a importância de participarem de formas de reelaborar esse conflito:

Nascem, então, as narrativas míticas, que partem como resposta ao eterno conflito entre bem e mal, vida e morte, herói e anti-herói; numa trama básica que vai se complexificando, normalmente, em tramas paralelas, gerando num segundo momento matrizes ternárias, quaternárias e outras (CONTRERA, 1996, p.76).

Com isso, pode-se entender um pouco mais do sucesso das telenovelas e demais histórias, representadas pela teledramaturgia brasileira, nas quais os embates entre valores sociais e culturais e as distâncias entre espaços físicos e econômicos, aspectos sempre acentuados nas peripécias dos personagens, apresentam-se como fortes ilustrações de dramas e desejos, próprios da vida de cada telespectador.

Seduzidos tanto pelo mote principal quanto pelas tramas secundárias das produções da teledramaturgia, os brasileiros têm demonstrado uma surpreendente fidelidade a esse gênero televisivo, creditando à televisão um papel importante, como instrumento de expressão e de reflexo da realidade. Qual a intensidade e a importância dessa realidade, transformada em ficção, bem como quais os elementos dessa transposição do dia-a-dia “real” para um cotidiano imaginário, que de fato falam da sociedade brasileira, são temas que precisam ser analisados e discutidos, associados, principalmente, aos constantes debates acerca da qualidade da televisão.

Muito se tem dito, praticamente desde que a televisão surgiu, a respeito de críticas aos programas televisivos e à sua suposta falta de qualidade, os problemas em relação ao excesso de violência ou de cenas de sexo, bem como acerca de abordagens muitas vezes parciais de determinadas situações. Em meio a essas polêmicas, com frequência o termo “televisão de qualidade” é usado de forma equivocada, como diz Arlindo Machado:

Ademais, a expressão *televisão de qualidade* nem sempre é utilizada no mesmo sentido por todos. Para alguns, ela pode estar servindo apenas de rótulo para designar uma televisão meramente pedagógica, segundo o modelo das televisões estatais oficialmente encarregadas da educação infanto-juvenil, enquanto para as forças mais conservadoras ela pode estar servindo também de bandeira para a defesa de valores moralistas na televisão. O público mais careta, por exemplo, que está constantemente reivindicando restrições à exploração de sexo, violência e palavrão na tela, também chama de “qualitativa” a televisão que eles querem: uma televisão asséptica, destilada dos problemas e desligada da vida real (MACHADO, 2001, p.13).

Mesmo que, por um lado, os discursos sobre uma televisão de qualidade preconizem seu caráter mais pedagógico ou uma “programação educativa”, ou que, por outro, condenem a exploração da violência, das mazelas humanas ou da vulgaridade, todos eles parecem correr o risco de defender uma televisão que, preocupada demais em ensinar ou difundir valores morais, acabe por se tornar distante da realidade e apartada de questões do cotidiano.

Nesse sentido, é importante destacar que a busca de qualidade em televisão, por mais complexo que seja esse processo, exige da programação um compromisso com a “vida real”, com as problemáticas do dia-a-dia e com todas as diversidades brasileiras de ordem social, cultural e política. Além disso, também é necessário que a televisão paut seus produtos por uma ética, por mais que esse conceito seja tensionado constantemente, conforme analisa o jornalista Eugênio Bucci:

Não há programação ideal no sentido da ética. A tensão sempre deve existir. Ela é própria da dinâmica lingüística, da dinâmica da cultura, da dinâmica dos costumes e da própria política. O ideal é que as pontes de diálogo subsistam (REVISTA CULT, 2007, p. 44).

São as pontes de diálogo que podem garantir ao ritmo próprio da televisão a reflexão sobre sua programação, de modo a manter questões como a ética e a qualidade sempre em constante reavaliação, a qual se torna fundamental, tendo em vista os inúmeros casos de invasão de privacidade, de falso moralismo ou de ausência de equidistância em batalhas eleitorais, sobre os quais reflete o filósofo Vladimir Safatle:

(...) a verdadeira questão que envolve toda a ética da comunicação de massa diz respeito à exigência de criação de espaços onde a diferença (política, religiosa, ideológica, cultural) não seja tratada de maneira estereotipada e espetacularizada (REVISTA CULT, 2007, p. 43).

A criação de espaços para as diferenças de toda ordem, bem como a abordagem dessas diferenças de maneira respeitosa e honesta, evitando a criação e a reiteração de estereótipos e a espetacularização das graças e desgraças alheias, se configura como possibilidade de alcançar uma televisão cuja programação possa se aproximar cada vez mais da idealização que se faz dela.

3.2 Teledramaturgia: a conquista da audiência

Como na grande maioria dos países latino-americanos, o Brasil também tem na teledramaturgia, principalmente nas telenovelas, o grande atrativo da programação. As telenovelas são muitas vezes as produções de maior poder de atração junto ao público, bem como as principais fontes de renda para as emissoras, seja através dos anúncios publicitários e do *merchandising*, seja devido a sua venda para outros países.

Tendo como base recursos clássicos de utilização de suspense, de encadeamento de conflitos e de exploração de emoções fortes, as telenovelas brasileiras se apóiam em recursos técnicos de última geração, para contar de formas diferentes, muitas vezes as mesmas histórias:

Essa narrativa televisiva, que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina, de um gênero que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural desses povos (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.115).

Apesar desse apego a práticas narrativas corriqueiras, muitas vezes reprodutoras de fórmulas já testadas com sucesso, no Brasil as telenovelas apresentam características bastante peculiares, que lhes conferem um grau de qualidade superior à maioria das outras produções no gênero, em outros países. Nesse sentido, a vida cultural do povo brasileiro, mesmo considerando a linearidade e a restrição dos focos condutores de muitas tramas, ainda encontra espaço de expressão e divulgação nas histórias das novelas televisivas, com aceitação em diferentes culturas, inclusive em países tão distantes como a China.

Esse espaço de expressão e de divulgação cultural depende também de um certo equilíbrio entre inovações e reiterações, por meio do qual a televisão costuma reciclar alguns de seus modos de produzir teledramaturgia sem, no entanto, distanciar-se por demais do folhetim como gênero consagrado:

O folhetim televisivo é bom quando é bom. E é ruim (não importando o alcance de sua reciclagem) quando não consegue cumprir com os requisitos mínimos do gênero: suspense, forte interdito do pessoal e do social, complicações inesperadas porém não de todo inverossímeis (porque o folhetim, se é que estamos falando do folhetim, é minimamente realista),

reiteraões para despertar a atenão e novidades para retê-la (SARLO, 1997a, p. 96).

A atenão do espectador, objetivo principal do folhetim, sem a qual tal gênero não sobreviveria, também é conquistada graças a um ideal de domínio e de controle da aparência, o qual, de acordo com Xavier (2003, p. 39), “inscreve a arte como espelho pedagógico que requer a competência tecnológica de ‘criar ilusão’ e, por essa via, atingir a sensibilidade: a passagem das trevas à luz se faz de efeitos sobre o olhar”.

Pode-se dizer que, graças à capacidade que a televisão tem de criar ilusões e de produzir efeitos sobre o olhar, as pessoas foram sendo ensinadas a assistir a suas produções de teledramaturgia e a estabelecer com elas relações de identificação, o que tem levado as telenovelas e minisséries a alcançarem o sucesso que as caracteriza, ao longo desse último meio século. Muito desse sucesso se deve também ao repertório compartilhado que as produções da teledramaturgia conseguem estabelecer na sua relação com as pessoas:

(...) a telenovela é entendida como um *construto* que ativa na audiência uma competência cultural e técnica em função da construção de um repertório comum, que passa a ser um *repertório compartilhado* de representações identitárias, seja sobre a realidade social, seja sobre o próprio indivíduo (LOPES, 2002, p. 23).

Retomando a origem do folhetim em televisão, Ortiz (1989) destaca que a origem da telenovela no Brasil está ligada diretamente ao surgimento das radionovelas em 1941, caracterizadas como adaptaões de textos latino-americanos com temática folhetinesca e melodramática e visando como público as donas-de-casa. De rápido sucesso, as radionovelas aumentaram de forma desmesurada, e as emissoras de rádio passaram a criar equipes especializadas para sua produção. Dessa maneira, logo os textos passaram a ser escritos por autores nacionais, que acabaram adquirindo grande habilidade de contar histórias para o grande público, a qual mais tarde foi aproveitada com sucesso na televisão.

A primeira telenovela, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, estreou na TV Tupi em 1951, marcando o início de um tipo de produção que permaneceu no ar até 1963, quando a telenovela passou a ser diária. Até então, as novelas eram levadas ao ar pela televisão duas vezes por semana. Durante esse período, no qual ainda não se produziam telenovelas diárias, a TV Tupi liderava a audiência:

Ao longo de seus doze anos de existência, temos que a TV Tupi se encontra claramente na liderança da produção de telenovelas; do total de textos apresentados, 68% são produzidos pelas Emissoras Associadas (Tupi + Cultura). Cabe às TVs Record e Paulista uma posição menor dentro deste quadro (ORTIZ, 1989, p.51).

No início de sua veiculação, as telenovelas encontraram uma resistência, tanto do público quanto dos produtores, principalmente devido ao sucesso do teleteatro, criado em 1950 e que, segundo Ortiz (1989, p.43), “se firma nos primeiros anos de sua existência para se consagrar como o programa de maior prestígio produzido pela televisão brasileira”. Com a valorização da dimensão teatral e cinematográfica do teleteatro, que encenava peças de autores consagrados como Shakespeare, Gorki e Somerset Maugham, as radionovelas passaram a perder aos poucos o seu prestígio. E, justamente por surgirem como uma espécie de continuidade das radionovelas, as telenovelas iniciaram sua história na televisão brasileira com uma imagem inferiorizada em relação às demais produções televisivas.

Também em função dessa resistência, para alcançar a situação de dominância que apresenta hoje, a telenovela desde sua origem vem se transformando, de acordo com as circunstâncias sócio-históricas, com as possibilidades técnicas e com as respostas do público, numa reconstrução permanente:

Ela é na verdade uma reapropriação de algo que já se encontrava na memória narrativa latino-americana e também de outros povos – primeiro como folhetim, na imprensa à época do romantismo; reapropriada pela fotografia e pelo rádio, no século XX, com as fotonovelas e as radionovelas; pela televisão, com as telenovelas, e mais recentemente pela internet, com as experiências das cibernovelas (LIMA, 2004, p.103).

Somente a partir do momento em que as telenovelas buscam uma proximidade com a dimensão nacional da cultura, a exemplo do que já vinha acontecendo com o teleteatro, que valorizava textos e autores brasileiros, é que elas passam a ser vistas com melhores olhos, dentro e fora das emissoras de televisão, conforme destaca Ortiz (1989, p.50): “Uma vez que o próprio teleteatro, seu ponto de referência, caminha nesta direção, a telenovela se volta para os escritores brasileiros, procurando se adaptar ao ritmo cultural e político da sociedade global”.

Os primeiros passos em direção a uma maior valorização da telenovela se tornam mais firmes com a criação, em 1959, da TV Excelsior, pioneira na criação de departamentos de figurino e de cenografia, bem como na organização do uso do tempo

na televisão. Até então, os programas não possuíam horários fixos, eram comuns atrasos na sua veiculação e não havia critérios específicos para a distribuição das produções dentro da grade de programação. A partir dessa organização, os telespectadores, que tinham dificuldade em acompanhar os programas das emissoras, devido à instabilidade de horários, passaram a ter uma garantia de quando seu programa preferido era exibido e assim passaram a se organizar de modo a poder assistir a ele. Criou-se assim o hábito de administrar a vida cotidiana em função das telenovelas, adiantando ou atrasando o jantar, por exemplo, para não perder a *Novela das Oito*.

A consolidação desse hábito familiar de assistir televisão pode ser mais bem percebida com a criação da Rede Globo de Televisão, em 1965. A partir de 1968, a Rede Globo organiza uma grade de programação que, segundo Borelli (2000), teve por princípio a localização de um telejornal (*o Jornal Nacional*, que estreou em 1º de setembro de 1969), entre duas telenovelas — as conhecidas e denominadas *Novela das Sete e Novela das Oito* —, o que permitiu uma interessante e eficaz *mélange* de receptores:

Cria-se o hábito de ver TV, em família, com programações e horários reforçando-se mutuamente e garantindo uma fidelidade de público e um aumento vertiginoso dos índices de audiência, nos vinte anos subsequentes: alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal enquanto aguardam a próxima telenovela (BORELLI, 2000, p. 19).

Será da Rede Globo, por sinal, o domínio da teledramaturgia nos anos 70 e 80. Com o fim da Rede Excelsior em 1969 e da TV Tupi em 1980, a Globo consolida seu quase-monopólio, produzindo, prioritariamente, telenovelas e telejornais. Com uma competência tecnológica superior a qualquer outra emissora brasileira, a Rede Globo prima pela qualidade técnica em relação a cenários, acabamento visual, figurinos, cenografia, locação, qualidade de atores e autores. Nesse sentido, segundo Borelli (2000, p.30-31), ela “preenche, assim, a demanda da audiência por excelência tecnológica, reforçando, ademais, a sensação de se possuir, no país, um padrão imbatível no trato com esse tipo de material ficcional”.

Como consequência, aos poucos a telenovela passa a ser instrumento de interação entre as pessoas, as quais passam a compartilhar idéias e impressões a partir do desenrolar das tramas, além de manifestar simpatia ou aversão por determinados personagens. O conhecimento e o acompanhamento da novela configuram-se quase

como obrigatórios, uma vez que ela direciona muitas das conversas no dia a dia dos telespectadores:

Novela é torcida. Tão importante quanto o ritual de assistir ao capítulo de todo dia, é a atividade de comentar a história com os vizinhos, os amigos, no trabalho, em casa, com o marido, as empregadas. A motivação para seguir o desenvolvimento das várias tramas está relacionada com a existência de uma verdadeira rede de especulação sobre o caráter e as ações dos personagens (HAMBURGER, 1998, p. 479).

Ainda em relação à TV Excelsior, é importante destacar que ela foi pioneira ao produzir a primeira telenovela diária da televisão brasileira, *2-5499 Ocupado*, do argentino Alberto Migré, levada ao ar em julho de 1963. Preocupada em conquistar melhores índices de audiência, uma vez que estava em quinto lugar na preferência do público, a TV Excelsior abre mão de uma programação mais sofisticada, passando a investir em programas com um maior apelo popular, como *shows* de auditório e telenovelas. A estratégia funciona e, segundo Ortiz (1989), a audiência das telenovelas da emissora, que ficava em torno de 13% em 1963, aumenta para índices que variam entre 19 e 34% em 1965, superando outros tipos de programação. Também conforme Ortiz (1989, p.63), “a telenovela torna-se o produto através do qual os canais concorrem entre si” e, preocupadas em aumentar seu faturamento e agradar ao gosto do público, “todas as emissoras tentam uma incursão pelo gênero”. Como consequência, o teleteatro, responsável por alguns dos momentos mais ricos da produção televisiva com preocupação artística e pela valorização de uma dramaturgia mais cultural, cede seu espaço para as telenovelas: “O teleteatro, que desfrutava de uma aceitação inquestionável entre os produtores, rapidamente é deixado para segundo plano, até desaparecer completamente como proposta viável para se atingir o grande público” (ORTIZ, 1989, p. 63).

Situação semelhante tem-se percebido na atualidade, uma vez que as quatro principais emissoras do País investem em teledramaturgia, com destaque para a Rede Record, que, tendo investido na contratação de profissionais oriundos da Rede Globo, passou a imitar os modos de produzir telenovelas da concorrente. Essa imitação, nas palavras do diretor de televisão Nelson Hoineff, reflete o quanto a televisão se mostra limitada:

A televisão sugere ao seu público um repertório muitíssimo limitado. Um notável indicador disso, nesse momento, é o crescimento da Record. Ela não cresceu

por oferecer ao público uma opção diferenciada, mas por conseguir clonar a Globo de uma maneira estupenda. (...) O resultado foi não apenas possibilitar o crescimento de um concorrente que conseguisse imitá-la, como também limitar suas próprias possibilidades de desenvolvimento lingüístico (REVISTA CULT, 2007, p. 42-43).

A oferta de um repertório engessado e padronizado, mais do que limitar as possibilidades de desenvolvimento lingüístico, faz com que as emissoras de televisão acentuem seus investimentos e a busca por audiência, em função de fórmulas e procedimentos que não representem risco de desagradarem ao público.

E, ao que parece, o público não tem sido desagradado. Mesmo que os números indiquem uma supremacia de audiência da emissora líder, a Record tem alcançado índices surpreendentes para quem não tem tradição na área, e seu crescimento tem preocupado os sucessores de Roberto Marinho, principalmente porque é possível ver na emissora do bispo Edir Macedo novelas tão boas ou até melhores dos que as produzidas pela Rede Globo. Em função do investimento em teledramaturgia, a Rede Record alcançou o segundo lugar na audiência das emissoras abertas:

Pela primeira vez desde que o Ibope mede a audiência em tempo real na TV aberta, em fevereiro, a Record ocupou a vice-liderança absoluta na média de um mês inteiro, com sete pontos. O número colocou o canal da Igreja Universal à frente do SBT (seis pontos), antiga vice-líder (POMPEU, 2007, p.01).

Mais do que copiar as principais fórmulas globais, as telenovelas da Rede Record têm apresentado um dinamismo, uma certa disposição em ousar e uma preocupação com questões sócio-culturais que a Rede Globo ou não demonstra ter ou aborda de maneira caricata e superficial, o que acaba servindo como diferencial no embate de forças entre as duas emissoras. Nesse sentido, a novela *Vidas Opostas*⁶ parece ser a que mais se aproxima, nas palavras de Bia Abramo, de uma abordagem dramática mais nuançada e de uma ficcionalização mais verossímil:

Isso permite que os elementos da realidade entrem no tecido da história e que o espectador possa revivê-los de forma subjetiva, ao mesmo tempo mais rica em termos emocionais e intelectuais e muito menos impositiva. Além dos procedimentos menos conservadores, Moraes

⁶ Telenovela da Rede Record de Televisão, escrita por Marcílio Moraes, veiculada no horário das 22h, de 21 de novembro de 2006 a 27 de agosto de 2007. A história tinha como tema central os conflitos provenientes das diferenças sociais, apresentando também uma favela como cenário.

acertou em cheio ao se abrir para as abordagens mais contemporâneas da violência e das relações sociais que vêm aparecendo no cinema, sobretudo, mas também na literatura mais recente (ABRAMO, 2007, p. 01).

Mesmo seguindo uma matriz convencional, em função da qual a reprodução de alguns temas e procedimentos se faz inevitável, a teledramaturgia da Rede Record parece estar disposta a fazer diferente, e na sua disposição em tirar da Globo a liderança entre as emissoras abertas do País, toda sorte de novidades e experimentações é bem-vinda, principalmente se isso representar a produção de telenovelas mais criativas e surpreendentes.

Depois de um período em que sua produção se baseava na adaptação de histórias clássicas da literatura, ou na tradução de novelas importadas de Cuba, da Argentina ou do México, as telenovelas brasileiras passaram a exibir personagens e tramas mais próximas da realidade brasileira, incorporando o modo de falar, vestir e pensar das pessoas. A novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, apresentada pela TV Tupi de 04 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, é considerada um marco da aproximação ao cotidiano e a precursora na constituição da identidade brasileira da telenovela, conforme atesta Reimão (2000, p. 71): “Linguagem coloquial, interpretação natural, diálogos ágeis, pequenas histórias do dia a dia e um protagonista que era um anti-herói – um alegre e simpático jovem atrás de um ‘golpe do baú’”.

Segundo Lima (2004), *Beto Rockfeller* representa um modelo de telenovela cujo texto perde o tom solene e as poses grandiloquentes, e que apresenta uma certa margem de improvisação, mais gravações externas e um aumento do número de tomadas e de seqüências, resultando numa ação mais rápida. De acordo com o autor, trata-se de uma experiência que ilustra de maneira marcante a renovação das telenovelas, ocorrida muito em função da revolução modernista, cujos ideais chegam aos meios de comunicação somente em meados de 1950:

Essa apropriação e reapropriação, como assinalado, trabalham então com um código oriundo de práticas literárias, sonoras ou visuais. O caminho já tinha sido aberto muito tempo antes, com a revolução modernista nas artes e nas narrativas literárias, ocorridas no país na década de 1920 (LIMA, 2004, p. 103).

As conseqüências das inovações provocadas pela novela de Bráulio Pedroso logo se tornaram evidentes nos seguintes trabalhos da teledramaturgia, os quais, mantendo elementos típicos do folhetim, como os dramas familiares e as relações

maniqueístas, passaram a fazer alusões, diretas ou indiretas, a uma brasilidade até então ausente ou distante das produções da TV:

“Beto Rockefeller” sacudiu a rede Globo e sua primeira resposta, ainda cautelosa, foi retumbante sucesso: “Irmãos Coragem” de Janete Clair. Aparecia a ambiência interiorana brasileira, um falar típico, modos de interpretação nacionais, temática social subjacente, alusões políticas indiretas ao colocar os poderosos como autoritários e autocratas, e muito folhetim com elementos típicos: paixão da moça pelo maior inimigo do pai, dupla (e no fim até tripla) personalidade da heroína; “maus” muito maus, “bons” muito bons, segundo a infalível regra do maniqueísmo indispensável ao gênero (TÁVOLA, 1996, p. 94).

Depois dessa aproximação ao cotidiano, muitas telenovelas passaram a abordar temas atuais e muitas vezes polêmicos. Uma das primeiras narrativas a buscar temas genuinamente nacionais foi *O Bem Amado*, de Dias Gomes, a primeira novela em cores da televisão brasileira, levada ao ar em 1973, que abordou relações políticas e sociais com uma trama inteligente e bem humorada que conquistou o País.

Entre 1979 e 1980, a Rede Globo levou ao ar a novela *Os Gigantes*, de Lauro César Muniz, que, com discussões sobre eutanásia e ataque a multinacionais, não conseguiu cair no gosto do público, ao contrário de *Roque Santeiro* (1985/1986), escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, que se transformou num dos maiores sucessos da teledramaturgia brasileira ao abordar religião, misticismo popular e política. Com o tempo, o leque de assuntos de interesse do público, diretamente ligados ao seu cotidiano e muitas vezes complexos e delicados, foi se ampliando com a abordagem de temas como o homossexualismo (*A Próxima Vítima*, 1995, *Torre de Babel*, 1998, *Mulheres Apaixonadas*, 2003, *Senhora do Destino*, 2004/2005) a corrupção (*Roda de Fogo*, 1986, *Vale Tudo*, 1988, *Que Rei sou Eu?*, 1989) a clonagem humana (*O Clone*, 2002) ou a Síndrome de Down (*Páginas da Vida*, 2006) todos presentes em novelas veiculadas pela Rede Globo.

Mesmo que até então as pessoas não tivessem parado para pensar sobre esses assuntos ou que os mesmos não representassem exatamente as questões que elas gostariam que fossem abordadas, a partir do momento em que as telenovelas passam a mostrar personagens envolvidos com eles, uma nova pauta está posta para discussão e os telespectadores acabam tendo que se posicionar em relação a ela:

A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que eles se

posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada (HAMBURGER, 1998, p. 443).

No entanto, segundo Reimão (2000), as abordagens de temas polêmicos e atuais nas telenovelas não podem ser consideradas como ousadas propostas de alteração social. Primeiro, porque a telenovela não cria temáticas inovadoras e sim capta um comportamento social já aceito por alguns setores da sociedade, traduzindo-o e divulgando-o para os outros segmentos. Segundo, porque as opções de escolha dos personagens são sempre estereotipadas e vinculadas a uma realidade social incapaz de permitir um maior afastamento dos padrões existentes.

A falta de ousadia e de inovação que caracteriza muitas das telenovelas brasileiras também pode ser apontada em função de uma centralização das tramas em torno de núcleos familiares e de situações mais particulares do que coletivas, o que acaba impondo ao desenrolar dos capítulos um afastamento da dimensão social dos problemas:

Mesmo com os recursos técnicos que amarram as histórias e com efeitos especiais mais sofisticados de imagem, é forte a tendência à estruturação da narrativa em cima do mesmo núcleo familiar, e as questões políticas, sociais e culturais do Brasil ficam descoladas da temática central (FIGUEIREDO, 2003, p.74).

Como consequência dessa centralização, as telenovelas vão sendo desenvolvidas com um maior apego à mera reprodução e divulgação da realidade e com uma limitação dos personagens a atitudes legitimadas pela sociedade, o que faz com que elas acabem tendo barradas maiores e melhores possibilidade de contribuição social, além de um significativo empobrecimento dos formatos narrativos e das manifestações da diversidade cultural brasileira:

O sucesso da telenovela, que foi o trampolim para a sua internacionalização – e que respondia a um movimento de ativação e reconhecimento do latino-americano nos países da região -, irá marcar também, contudo, o início de um movimento de uniformização dos formatos e de neutralização das manifestações daquela identidade plural (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 119).

Nesse sentido, após uma série de avanços em relação a uma aproximação das tramas com a realidade brasileira e a uma identificação dos personagens com os

telespectadores, muitas produções da teledramaturgia brasileira acabaram sofrendo o desgaste da produção em massa, com vistas à comercialização, em detrimento da diversificação, o que provocou uma significativa queda na variedade e qualidade de narrativas, gestualidades e imaginários, através dos quais é possível a expressão da verdadeira riqueza cultural do povo brasileiro.

Por outro lado, a teledramaturgia brasileira se diferencia em relação às demais produções similares da América Latina, por ainda manter ativas possibilidades de ultrapassar a rigidez das práticas triviais de narração e os esquemas de ritualizações, permitindo que imaginários de classe e território, de gênero e de geração ganhem espaços dentro das estruturas convencionais das telenovelas:

Os personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino e, afastando-se dos grandes símbolos, se aproximam das rotinas cotidianas e das ambigüidades da história, da diversidade das falas e dos costumes (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.121).

No entanto, essa aproximação do cotidiano, pretendida em novelas recentes como *Páginas da Vida* (2006), cujos personagens deveriam viver contradições e inquietações comuns à maioria das pessoas, ainda peca por estar fortemente presa a estereótipos e clichês, além de tratar com superficialidade questões da realidade econômica ou de legitimar algumas posturas preconceituosas, como destaca Fischer (2001, p. 42). A autora salienta que existe uma tendência das imagens de TV em fixar “determinados conceitos universais como, por exemplo, os de prostituta, de adolescência, de sexualidade jovem, de beleza feminina, de virilidade, de classe trabalhadora e assim por diante”.

Além disso, é comum as telenovelas sugerirem posturas de comodismo e resignação, principalmente por venderem uma idéia de ilusão social, como se a melhoria da qualidade de vida ou do nível sócio-financeiro dependesse de uma jogada do destino, de um golpe de sorte, ou fosse a recompensa por anos de padecimento:

A telenovela de sucesso, em regra, é o único lugar do mundo onde a Cinderela se casa com o príncipe, a maldade é castigada, a bondade recompensada, os cegos recuperam a visão e os pobres pobríssimos recebem heranças que os transformam em ricos riquíssimos. Esses *minhocões*, assim chamados por seu comprimento, criam espaços ilusórios onde as contradições sociais se dissolvem em lágrimas ou méis (GALEANO, 1999, p. 310).

Parece faltar às telenovelas brasileiras uma discussão mais consistente sobre a realidade social do País, a qual, embora talvez não seja do agrado da maioria da população, que quer chegar em casa depois de um dia de trabalho e descansar a mente, mergulhando num mundo de fantasias, é uma problemática que está mais próxima dos telespectadores do que eles imaginam. Algumas iniciativas, como a da citada *Vidas Opostas*, da Rede Record, foram testadas com relativo sucesso, mas se apresentam como ações isoladas e pontuais, incomuns à maior parte das produções do gênero. No entanto, não deixam de ser um caminho diante de uma teledramaturgia que, de acordo com Nelson Hoineff, apresenta poucos momentos criativos:

A teledramaturgia evolui por espasmos. A gente vê hoje momentos criativos conduzidos por realizadores como Luiz Fernando Carvalho ou Guel Arraes – assim como via nos anos 1970 teleteatros montados por diretores como Antunes Filho. Mas a televisão também se pasteurizou, importou modelos estéticos do cinema ou definiu modelos narrativos para atingir a massa de espectadores e os exportou para o cinema, causando um desserviço a ambos os meios (REVISTA CULT, 2007, p. 43).

No entanto, mesmo que a televisão tenha se pasteurizado, o que pode ser percebido no formato dos programas jornalísticos, no estilo dos programas de auditório, nas temáticas e narrativas da teledramaturgia, há ainda momentos criativos como os lembrados por Nelson Hoineff, ao citar os diretores de *A Pedra do Reino* e *O Auto da Compadecida*, respectivamente.

De qualquer maneira, mesmo tendo evoluído na direção de uma aproximação com as ambigüidades da história, diminuindo o caráter maniqueísta comum à grande parte das relações entre personagens, as telenovelas brasileiras poderiam abrir maiores espaços para as falas e costumes brasileiros, certamente um desafio grande, diante da diversidade e amplitude cultural do País. Ao refletir sobre a experiência afetiva da marginalidade social, Homi Bhabha destaca que é necessário pensar novos conceitos de cultura e encará-la como uma produção irregular e incompleta de sentido e de valor:

Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da “idéia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência

social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer (BHABHA, 1998, pág. 240).

Parece faltar, não apenas à teledramaturgia, mas às produções da televisão em geral, justamente a capacidade de ir além de uma estética engessada em práticas repetitivas e limitadas, principalmente tendo em vista as demandas e práticas incomensuráveis que caracterizam as manifestações da cultura. Se as produções audiovisuais conseguirem captar um pouco mais da textualidade simbólica, própria das expressões culturais, talvez seja possível o alcance, mais do que de uma aura de individualidade, de uma experiência afetiva e estética, que dê um novo sentido às práticas sociais e individuais dos diferentes grupos e realidades, no Brasil.

3.3 Minisséries: um menor que costuma ser maior

As primeiras minisséries no formato veiculado atualmente foram produzidas pela Rede Globo nos anos 80, mas algumas de suas principais características, como a curta duração, já podem ser identificadas nos primórdios das telenovelas. De acordo com Ortiz (1989), no início da veiculação das novelas era possível encontrar tanto produções com apenas 30 ou 50 capítulos, como histórias intermediárias com 150 a 200, ou até algumas extremamente longas, como *Redenção*, que, exibida pela TV Excelsior de maio de 1966 a maio de 1968, teve 596 capítulos. Segundo Borelli (2000), algumas novelas da Rede Globo, como *Helena* e *O Noviço*, ambas de 1975, tiveram apenas 20 capítulos.

O formato das minisséries é baseado justamente nessa experiência inicial da teledramaturgia brasileira, de contar uma história em um curto espaço de tempo, desenvolvida numa época em que a produção das telenovelas ainda era fortemente marcada pelo pioneirismo, pelo imprevisto e pela instabilidade das grades de programação. Quando a estrutura das telenovelas já estava sedimentada, com uma duração média já aprovada pelo público, as emissoras puderam se aventurar por outros caminhos, como o das minisséries:

As telenovelas da década de 50 podiam ter apenas 8, 10, 12 capítulos. Mas a primeira minissérie concebida como tal foi *Lampião e Maria Bonita*, com Nelson Xavier e Tânia Alves nos papéis principais. Escrita por Doc Comparato e Aguinaldo Silva, dirigida por Paulo Afonso Grisoli e Luís Antônio Piá, a saga do bando do

cangaceiro nordestino entrou no ar em 26/4/82 e durou oito capítulos, exibidos em duas semanas, na TV Globo (RIXA, 2000, p.118).

Um novo espaço para o potencial criativo dos autores e diretores da TV brasileira estava sendo construído, e “a ‘nova’ forma de fazer dramaturgia na televisão aparece, então, como um campo privilegiado para os experimentos e como saída para os desafios da produção ficcional brasileira” (Figueiredo, 2003, p. 44). Estava dado o passo inicial em direção a um produto que iria ganhar um espaço especial na grade de programação de algumas emissoras e um tratamento superior às demais obras da teledramaturgia produzidas até então, criando uma tradição e uma marca de qualidade, que se pautava por altos investimentos e por um embasamento na riqueza literária do nosso país:

Na primeira metade da década de 80, as Minisséries globais se tornam a grande novidade da TV brasileira, principalmente os seriados que foram adaptados da literatura nacional: *Morte e Vida Severina*, *Lampião e Maria Bonita*, *Grande Sertão: Veredas*, *O Tempo e o Vento*. São produções sofisticadas, caras e de qualidade indiscutível (PATERNOSTRO, 1987, p.31).

Além da duração mais curta, que tanto pode limitar uma produção a cinco capítulos, como a segunda parte de *Hoje é dia de Maria*, de 2005, quanto pode dar conta de uma trama de 54 capítulos, como a recente *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes*, de 2007, as minisséries apresentam maior liberdade temática, mais tempo de produção e maior cuidado formal, o que lhes confere uma qualidade artística bem superior às telenovelas:

Na verdade, essas são elaboradas com recursos e ritmos de trabalho que sem dúvida permitem um exercício mais livre de criatividade artística. Sua preparação começa quatro a cinco meses antes do início da gravação, sendo que nas novelas esse prazo é reduzido para dois meses. As filmagens são mais lentas, uma média de oito cenas por dia, contra 30/40 da novela (ORTIZ, 1989, p.179).

Além de facilitar um exercício de criatividade artística que a pressa e o volume de trabalho de uma telenovela não permitem, a produção de uma minissérie apresenta uma preocupação muito grande com detalhes, o que se torna inviável numa telenovela. As minisséries costumam ter um trabalho de finalização mais cuidadoso, com uma edição criteriosa e com o uso inclusive de técnicas e procedimentos

cinematográficos que em novelas somente é utilizado, comumente, nos capítulos iniciais.

As minisséries também apresentam, devido a seu potencial de experimentação, a possibilidade de contribuir com uma programação mais ágil e dinâmica, que se afaste um pouco da grade homogeneizada, característica da televisão brasileira:

A procura de formatos de comprimento diferente ao do hegemônico se insere na idéia de diversidade que assinalei, e na intenção de não homogeneizar a programação, de montar uma tela ágil. Também envolve a possibilidade de experimentar esteticamente com o ponto de vista, com outros gêneros – ciência, ficção, suspense, aventura – com formatos breves, com a hibridação de gêneros, com o destino dos relatos (MAZZIOTTI, 2002, p.223).

Além dos formatos mais breves, as minisséries podem apresentar alterações e inovações variadas, tanto de gênero quanto de estética, uma vez que produções de duração menor apresentam maior risco de oferecer ao público produtos diferentes daqueles com os quais ele já está habituado.

De acordo com Reis (2001, p.3), “as minisséries representam um esforço concentrado da nata da TV para levar ao público entretenimento um pouquinho mais sofisticado do que as tramas de linha”. Em relação a isso, é notório que as minisséries, além de receberem um tratamento mais artesanal, costumam ser encabeçadas por profissionais de larga experiência e de reconhecida capacidade artística. Como resultado, é nas minisséries que podem ser encontradas manifestações de criatividade que não costumam ser exercitadas em produções como as telenovelas, cuja longa duração e necessidade de audiência não podem ser comprometidas por inovações e desapegos aos padrões rotineiros de produção.

De acordo com Mazziotti (2002), o papel dos autores e produtores de uma novela é fundamental, porque são eles que ativam a criatividade, integrando na trama de um relato o objetivo da tomada de consciência ou do despertar da capacidade interrogativa:

A criatividade, então, não consiste apenas em saber escolher uma problemática de intencionalidade cívica, e sim de fazê-la jogar na complexidade dos relatos. Evitar que seja vinculada unicamente a determinado personagem, não recorrer ao estereótipo do personagem pensador ou reflexivo, próprio dos dramas do século

XIX, mas totalmente inoperante e distante dos requisitos dramáticos (MAZZIOTTI, 2002, p.220).

Diante disso, a criatividade depende da habilidade de apontar problemáticas, de despertar a curiosidade sobre determinado tema ou de explorar elementos que conduzam à interrogação, sem abrir mão das regras dramáticas que já conquistaram a atenção e o interesse do público. Justamente por apresentar amplas possibilidades de ousar e inovar, mantendo uma estrutura dramática muito semelhante à das telenovelas, as minisséries são um terreno dos mais propícios à criatividade, dentro da atual estrutura da televisão brasileira.

Sem se afastar demais das características que tornaram as telenovelas o sucesso de audiência que são, as minisséries vão aos poucos adquirindo uma identidade própria, fazendo uso de elementos da ficção seriada já consolidada e acrescentando elementos diversos, que conferem ao produto final uma elaboração artística superior:

A minissérie, com origem no teleromance, é como uma telenovela curta, uma obra fechada, pois ela está completamente escrita quando começam as gravações. Isso implica uma unidade que já revela uma visão de conjunto do assunto, aproximando a sua elaboração da de um filme; não só por isso, mas também pela estrutura textual que apresenta, com uma trama importante, desenvolvida ao longo de capítulos (FIGUEIREDO, 2003, p.38).

A minissérie também abre mais espaço para a participação de autores e diretores, encurtando distâncias comuns em telenovelas, cuja quantidade de trabalho dificulta um maior envolvimento e uma interação entre os responsáveis pelo conjunto da produção. Normalmente, numa minissérie, o diretor acompanha os trabalhos de sonoplastia e a trilha sonora é mais elaborada, com uma qualidade musical superior às das telenovelas, cujos repertórios musicais muitas vezes são condicionados ao mercado fonográfico.

Assim como a presença do diretor se torna mais intensa no transcórre da produção de uma minissérie, também o papel do autor se mostra mais nítido e personalizado. Ao escrever uma telenovela, o autor é com facilidade forçado a alterar perfis de personagens, rever propostas de encadeamento de tramas, adaptar situações e propor novos encaminhamentos para a história, devido à característica de obra aberta

que fortemente marca uma telenovela. Já nas minisséries o autor apresenta uma história que já vem organizada com princípio, meio e fim, com uma proposição mais clara de quais recursos e princípios irão nortear o desenrolar da trama e com a quantidade de elementos adequados ao número de capítulos propostos, evitando assim os desequilíbrios e as alterações de uma história, que precisa se manter no ar por seis ou mais meses.

A identificação de uma marca autoral na teledramaturgia brasileira, já encontrada em alguns autores de novelas como Manoel Carlos e Carlos Lombardi, com facilidade é relacionada à falta de criatividade e à repetição de enredos e personagens, prática comum a esses autores, condicionados a usarem recursos textuais já experimentados com sucesso. Por isso mesmo, ainda se está longe de uma verdadeira autoria na teledramaturgia brasileira, capaz de identificar um autor não pela sua habilidade em fazer sempre o mesmo, mas em empregar sua criatividade e competência narrativa para surpreender o público. Nesse sentido, a minissérie parece ser um solo mais fecundo para qualificar a autoria na televisão:

A longa duração das telenovelas, os agentes de interferência monitorando cada capítulo e a rapidez da produção em série deixam o escritor sem o controle necessário do processo de criação. O caminho para que se configure o autor na televisão pode se encontrar nas minisséries, as quais quem escreve detém um domínio bem maior de toda a criação e sistemática produtiva (NOGUEIRA, 1999, p.81).

Por ter duração de tempo bem menor, dificilmente uma minissérie sofre a interferência da opinião pública ou é vítima de alterações, devido a oscilações de audiência, o que é muito comum em telenovelas. A possibilidade de um texto mais coerente, mais bem acabado e propício à multiplicidade de interpretações e significações, é bem mais presente nas minisséries, elevando assim o nível criativo dessas produções. A soma desses fatores, segundo Ortiz (1989, p.179), permite que as minisséries apresentem “condições superiores de produção, e conseqüentemente a possibilidade de se obter uma obra mais sofisticada”.

Uma das fortes diferenças das minisséries em relação às telenovelas também é o horário de veiculação, uma vez que estas costumam ser exibidas geralmente após as 22 horas, quando não em torno das 23h, como aconteceu com *Presença de Anita*, em 2001. Nesse sentido, a preocupação de captar a atenção do telespectador e de garantir a audiência envolve muito mais a qualidade da história e da produção, conforme relata

Walter George Durst, responsável pelo texto da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, de 1985, adaptação da obra homônima de Guimarães Rosa e considerada uma das obras-primas da teledramaturgia brasileira:

“A minissérie como vai em outro horário, para outro público, então esse jogo de segurá-lo é muito arriscado, geralmente não é o que resolve. É completamente diferente, pois passa a existir como vital o problema da qualidade. Dá muito trabalho uma minissérie, mas eu prefiro ainda, pois afinal são 20/50 capítulos e não uma prisão de seis meses” (ORTIZ, 1989, p.180).

Nas minisséries também são perceptíveis algumas práticas de organização textual e de desenvolvimento da trama que tornam o produto final mais interessante e atrativo para o telespectador. Na minissérie, cada cena é valorizada, cada personagem tem sua importância realçada e as tramas paralelas, além de não serem muitas, são todas habilmente entrelaçadas com o núcleo da história. Já numa telenovela é comum o preenchimento do tempo com ações vazias e desconectadas, além da presença de personagens com mera função figurativa, ou que são responsáveis por ações paralelas ao enredo central, e que apenas auxiliam a atrasar os desfechos que realmente interessam ao público.

Também é possível, nesse tipo de produção, encontrar um grau maior de realismo e de compromisso com a verossimilhança, tanto em função da sua familiaridade com o resgate histórico quanto em função da flexibilidade ao lidar com a temática do melodrama. Contrariamente ao que ocorre nas telenovelas, em uma minissérie é possível que os mocinhos não sejam felizes para sempre:

O gênero, ou sub-gênero minissérie, por definição, trabalha sempre o dia a dia no interior de um contexto histórico, diferentemente da telenovela, onde predomina, com toda a força, além do melodrama, o aqui e o agora. No entanto, vez por outra, observa-se, nas minisséries, oscilações para o tratamento mais melodramático, sem o abandono do épico. Mas, mesmo nos melodramas, como a recente *A Casa das Sete Mulheres* (2003) não se observa o apego pelo “final feliz”, ou “happy end”, como costuma acontecer nas telenovelas” (LOBO, 2003, p.3).

Devido principalmente à possibilidade de melhor desenvolver um trabalho prévio de laboratório de atores, montagem de cenários e figurinos, pesquisa documental e reconstituição de época, a maioria das minisséries levadas ao ar nos últimos anos teve como pano de fundo períodos específicas do passado brasileiro. Em *A Muralha*, de

2000, o enredo se passava no Brasil do século XVII, e abordava o conflito entre os bandeirantes portugueses, que na busca de explorar o território brasileiro faziam dos índios seus escravos, e os jesuítas que se manifestavam contra essa prática servil. Já em *JK*, de 2006, a história abordava a trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek, com destaque para sua entrada na vida política ainda quando jovem e para algumas de suas grandes obras, como a construção de Brasília. Obra considerada um clássico dos anos 80, *Anos Dourados*, de 1986, abordou a época de ouro do rádio, e além de se constituir numa trama repleta de romantismo, procurou revelar toda a hipocrisia moral e a repressão sexual da década de 50.

Outra característica comum às minisséries brasileiras é a adaptação de obras literárias, através das quais é possível aproximar o público tanto da literatura quanto da história, contribuindo assim para uma percepção diferenciada do processo de desenvolvimento do país e da sociedade:

As minisséries baseadas em obras literárias se aproximam mais daquilo que reconhecemos como qualidade artística, ao reproduzirem o sentido testemunhal da literatura. Ao trabalhar temas de época, por exemplo, trazem para o telespectador os momentos significativos da História do País. (...) Os recursos técnicos da cenografia, da fotografia e da movimentação das câmaras conferem às minisséries o valor de testemunha da obra original, com o bônus de uma recriação que vai além da mera reprodução do conteúdo (FIGUEIREDO, 2003, p.53).

Ao analisar as relações entre a literatura e a teledramaturgia, Reimão (2004) destaca que, nos primórdios da produção de telenovelas, romances brasileiros escritos por José de Alencar, Machado de Assis, Jorge Amado e Érico Veríssimo foram transformados em ficção televisiva, numa tendência que durou praticamente até os anos 80, a partir de quando há uma guinada acerca das adaptações literárias para a televisão:

Na realidade, nos anos 1980 e 1990, pode-se dizer que, especialmente na TV Globo e Manchete, há uma mudança de orientação no que tange ao formato básico da ficção seriada televisiva baseada em literatura de autores nacionais – esse filão se fará presente basicamente em minisséries. Entre 1980 e 1997 a Globo, a Manchete e a Bandeirantes realizaram mais de vinte minisséries deste tipo (REIMÃO, 2004, p.28).

Enquanto que as telenovelas parecem adquirir uma independência temática, e narrativa que possivelmente dispensa ou torna menos necessária a utilização de fontes

literárias como argumento para suas histórias, as minisséries, gradativamente alçadas a um grau de cuidado e de valorização maiores, buscam na literatura formas de identidade com um Brasil multifacetado, cujas manifestações não conseguem ter a atenção necessária, quando submetidas ao ritmo e ao formato padronizado de uma telenovela.

Livres de um engessamento de tramas e personagens cuja repetição e continuidade costumam ser fundamentais para que o público assimile uma telenovela após a outra, sem maiores dificuldades, as minisséries parecem fazer uso de tramas e personagens de origem literária motivados por duas funções básicas, conforme analisa Reimão (2004):

(...) a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio (REIMÃO, 2004, p. 29/30).

Diante da preocupação e do interesse que as minisséries costumam ter de se aproximarem do cinema ou, ao menos, de se distanciarem tanto quanto possível das estruturas padronizadas de produção ficcional em televisão, os autores buscam nos personagens de origem literária conteúdo mais consistente e rico para contar uma boa e consistente história, função primeira à qual elas estão atreladas.

Além disso, são as minisséries que conseguem uma maior imersão no sistema cultural brasileiro, a fim de resgatá-lo, discuti-lo e transformá-lo em espetáculo, sem afrontar peculiaridades nem descaracterizar identidades locais e regionais de um Brasil multifacetado. Mesmo com alguns descuidos históricos, geográficos e, por vezes, apresentando problemas relacionados às gestualidades e às linguagens próprias de cada lugar, as minisséries costumam trabalhar com uma maior fidelidade à realidade – mesmo que apenas literária – que tentam ficcionalizar.

Diante desse exercício de ficcionalização, as obras literárias tanto podem ser transpostas para a tela quase que de forma fiel ao texto original, quanto costumam servir de ponto de partida para a criação de enredos diversos, que ampliam os desdobramentos do livro de forma bastante independente. *Memorial de Maria Moura*, de 1994, adaptada da obra de Rachel de Queiroz, ganhou na televisão uma profundidade dramática e um

tratamento estético que, mais do que valorizar a história na qual era baseada, ofereceu ao público um produto de indiscutível qualidade artística. Igualmente a minissérie *Os Maias*, de 2001, que foi baseada em duas obras do escritor português Eça de Queirós – *Os Maias* e *A Relíquia* – teve uma reconstituição de época minuciosa e uma produção impecável, que resultou em um dos melhores trabalhos da emissora.

Mesmo não tendo alcançado muito sucesso junto ao público, uma vez que a audiência de *Os Maias* ficou aquém do esperado, a minissérie ofereceu ao público um produto de rara qualidade artística, com um roteiro muito fiel ao texto original, com uma linguagem erudita e com uma densidade dramática somente possível após um longo e extenuante trabalho de composição artística.

A baixa audiência de *Os Maias*, inclusive, justificada em função do ritmo mais lento de sua narrativa, é sintomática das concepções engessadas que delimitam linguagens e ritmos próprios para a televisão, impedindo, muitas vezes, produções mais ousadas e criativas:

O relativo fracasso de audiência da série, que atingiu metade do público almejado pela emissora, foi atribuído à lentidão excessiva da narrativa, algo que seria justificável na literatura mas jamais na TV, sugerindo noções cristalizadas do que seria o ritmo próprio ao literário e ao televisual (GUIMARÃES, 2003, p. 110).

À frente da minissérie, o diretor Luis Fernando Carvalho, como é comum em seus trabalhos em TV, buscou dar um tratamento cinematográfico à produção, o que é prática recorrente na realização de minisséries. As minisséries são, por sinal, os produtos que, na televisão, mais se aproximam do cinema, acentuadamente devido às técnicas empregadas e à qualidade final dos trabalhos. Já na implantação das minisséries existia a preocupação em diferenciá-las das telenovelas buscando aproximá-las do cinema, conforme o relato do diretor Daniel Filho:

Minissérie. Essa foi no embalo. A agilidade dos seriados mais a experiência das novelas nos deixavam seguros para fazer esse misto-quentíssimo. Walter Avancini, Paulo Afonso Grisoli (diretor de Grande Família) e eu formamos um triunvirato para implantar esse gênero. *Lampião e Maria Bonita*, *Avenida Paulista* e *Quem ama não mata*, respectivamente, marcaram a estréia das minisséries brasileiras em 1982. Mais um estilo de dramaturgia estava incorporado à televisão. E eu atrás do cineminha (FILHO, 2000, p. 74/75).

Com o passar do tempo, as minisséries foram se aperfeiçoando e aumentando a distância em relação às telenovelas. Como consequência, o público das telenovelas ficou mais exigente, porque percebeu que é possível dar às produções da teledramaturgia um caráter mais artístico e sofisticado. Na opinião de Wolf Maia, diretor de sucessos como *Desejo*, de 1990 e *Hilda Furacão*, de 1998, as minisséries podem ser consideradas como sendo o cinema que é feito em televisão:

A carência da produção cinematográfica no Brasil foi substituída por uma produção em televisão. Ou seja, do cinema feito em televisão, que são as minisséries. São programas de alta qualidade e, de certa forma, o formato deformou um pouco a novela porque tornou mais exigente o público das classes A e B. Parece-me que houve uma dispersão dessas faixas porque as novelas tentam desesperadamente acompanhar o padrão de qualidade das minisséries, mas sem o tempo necessário de feitura (SILVA JÚNIOR, 2001, p.393).

A qualidade das minisséries fez com que elas alcançassem junto ao público um prestígio que a telenovela ainda não conseguiu conquistar, em função da incorporação de recursos e estratégias do teatro, da literatura, do cinema e do cotidiano, de maneira bem elaborada técnica e artisticamente:

A minissérie também foi buscar no cinema, do ponto de vista da sua forma, aquilo que a telenovela ainda não lhe pode dar em plenitude: o prestígio cultural nos aspectos técnicos e artísticos. A telenovela, mesmo tendo hoje um reconhecimento, não se livrou ainda de alguns estigmas (LOBO, 2000, p.121).

Diante das maiores possibilidades criativas e produtivas das minisséries, do seu caráter artístico e da sua qualidade como produto televisivo, fica evidente a exigência do público em relação às telenovelas, impossibilitadas de acompanhar os ritmos de produção de uma minissérie, bem como de explorar os mesmos recursos técnicos dos quais ela dispõe. Desse modo, mesmo que a audiência das telenovelas seja superior à das minisséries, principalmente devido ao horário no qual estas são veiculadas, fica no ar a dúvida e a reflexão acerca do futuro, tanto de uma quanto de outra, uma vez que as minisséries parecem se configurar como as substitutas ideais para as telenovelas, e estas, por sua vez, parecem buscar cada vez mais uma aproximação com as minisséries.

De qualquer modo, novelas e minisséries se apresentam como fonte de inúmeros temas e assuntos de interesse da sociedade, os quais, apesar do potencial

pedagógico que apresentam, são pouco explorados em função de sua veiculação na TV. Mais do que um potencial pedagógico, o conjunto de obras que compõem a teledramaturgia brasileira traz consigo um vasto repertório de sentidos, cujas múltiplas formas de expressão audiovisual estabelecem um diálogo com a imaginação dos telespectadores, condição através da qual a televisão pode educar:

Educa-se por meio do posicionamento de uma câmera, da emoção de uma luz; por meio dos detalhes do figurino, do corte de um tecido, da textura, do equilíbrio das cores, da musicalidade das falas, da beleza de um texto. Tudo isso é educação, tudo isso está ligado ao equilíbrio. Procuo um diálogo entre os que sabem e os que não sabem. Um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que é adquirido e seguro para o homem de cultura média se torne também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se abandonado (CARVALHO, 2007, p. 53).

Sabendo-se que todos os tipos de diálogo, na medida em que vistos, se caracterizam como formas de aprendizado, pode-se dizer que a teledramaturgia brasileira é uma ferramenta privilegiada para o estímulo à conversação entre os iguais e entre os diferentes e ao compartilhamento de sentidos e de saberes, através das quais telespectadores de distintos meios e espaços sócio-culturais possam desenvolver formas de sensibilidade e de alteridade fundamentais para seu crescimento humano.

Muitas dessas formas de sensibilidade e de alteridade se dão à medida que se amplia uma concepção da realidade na relação dos sujeitos com dimensões de conhecimentos e de verdades, que perpassam as teias por meio das quais eles se constituem, agindo e interagindo mutuamente:

Profundamente vivida, a experiência artística – e, mais em geral, toda a experiência esteticamente relevante – nos orienta para uma concepção *relacional* da realidade, da verdade e do conhecer, porquanto nos instala numa trama móvel e dinâmica de realidades que são “nós de relações” (QUINTÁS, 1992, p. 44).

Os nós de relações que caracterizam a trama móvel e dinâmica da vida humana exigem, tanto para que sejam eles feitos ou desfeitos, a conversão das diferenças em semelhanças e o compartilhamento de saberes. Como facilitadora dessa conversação e desse compartilhamento, podemos apontar a formação estética, naquilo que ela possui de inesperado e de inovador, e que tão bem a caracteriza como uma ponte para uma ultrapassagem de olhares acerca do outro:

A educação vale-se, então, da particularidade e da pluralidade, desencadeados pelo inesperado da experiência estética, como elementos para aprendizagem e modos de lidar com a moralidade num mundo pós-metafísico. A experiência estética é uma chance para o homem perceber, num mundo contingente, que a relação com o outro é uma experiência do limite da compreensão, daquilo que é indizível, inaudito (HERMANN, 2005a, p. 44).

Nesse sentido, a educação pode fazer uso da particularidade e da pluralidade, advindas da experiência estética de forma a incentivar aprendizagens, através das quais as pessoas possam melhor perceber a infinidade de elementos, de posturas e de circunstâncias, presentes nas relações consigo próprias e com seus pares, normalmente carentes de um olhar e de uma audição abrangentes.

4 Os muitos reinos de um mesmo sertão

O sertão de Ariano Suassuna é um lugar especial, e tal afirmação não se deve apenas ao fato de ser o mesmo cenário para as incríveis peripécias de personagens marcantes, como João Grilo ou Pedro Dinis Quaderna, nem por estar ele vinculado de forma criativa e fantasiosa a particularidades sócio-geográficas, capazes de produzir uma infinidade de elementos caros à ficção, como a seca, o cangaço ou a religiosidade. O sertão é um lugar especial porque traz uma forma muito peculiar de humanidade, a partir da qual os homens e mulheres que nele vivem e constroem suas histórias alcançam um grau de universalidade raramente explorado pela ficção, seja ela literária, cinematográfica ou teledramatúrgica.

Fonte de inúmeros conflitos e de grandes embates, palco de aventureiros e de pregadores, espaço de medos e de coragens, de forças e de vulnerabilidades, o sertão como mote ficcional tem incentivado o registro de muitos enredos ao longo dos tempos, e seu potencial como propulsor de narrações está mais relacionado aos tipos humanos que por ele circulam do que aos detalhes geográficos que o constituem. Nesse sentido, ao falar do seu interesse em explorar o sertão, o diretor Luiz Fernando Carvalho destaca a cartografia da alma que se pode fazer através dele:

A cartografia que me interessa é a cartografia da alma. Estou caminhando no sentido inverso ao da idéia de folclore, até mesmo de regionalismo. Não há regionalismo, há o sertão. Ao mesmo tempo, esse sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de García Lorca, com o Mediterrâneo, com o mundo árabe. O sertão é um universo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia (CARVALHO, 2007, p. 52).

Na busca dessa cartografia da alma, seguindo os pontos cardeais que constituem uma rosa tão cheia de ventos que não há conhecimento estabelecido que a faça indicar um caminho apenas, o cinema, a literatura e a televisão têm desenvolvido inúmeras tentativas de mapear uma alma, cuja intensidade e cuja multiplicidade de faces impede qualquer simplificação. Assim, o sertão-alma que nos é apresentado pelas adaptações que a teledramaturgia faz das obras literárias que dele tanto falam é uma das

curiosidades que movem este trabalho, igualmente interessado em perceber como a transposição do sertão para a televisão pode contribuir para a formação estética do espectador, seja ele nascido em meio ao pó da caatinga, em meio aos igarapés do norte do País ou em meio às geadas do inverno gaúcho.

No entanto, mesmo que o sertão, ao ser transposto para a televisão, consiga alcançar os quatro cantos do Brasil, somente quem nele nasceu e cresceu pode falar a seu respeito com maior propriedade, e talvez seja por isso que Ariano Suassuna tão bem consiga descrever um sertão capaz de ser mais do que o lugar da seca e da miséria. Mesmo tendo nascido no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano na época em que seu pai era presidente da Paraíba, Ariano foi criado mais no sertão do que na cidade.

Foi na Vila de Taperoá, no sertão dos Cariris Velhos da Paraíba, que Ariano Suassuna passou a maior parte de sua infância, local onde ouviu pela primeira vez um desafio de viola e assistiu às primeiras peças de mamulengos. Essas experiências permitiram que o escritor entrasse em contato com uma infinidade de manifestações artísticas e culturais de um universo sertanejo e mítico, que foram contribuindo para sua formação, conforme ele destacou no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 9 de agosto de 1990:

Ainda menino, no Sertão da Paraíba, o palco mágico e festivo do Teatro, com seus violentos contrastes entre recantos sombrios, povoados de assassinatos, e zonas de luz cheias de gargalhadas, todo esse mundo me foi revelado, ao mesmo tempo, pelo Circo, onde travei conhecimento com *O terror da serra Morena* e com o palhaço Gregório; pelo auto popular *O castigo da soberba*, do Cantador paraibano Sílvio Pirauá; e pela ribalta armada, pelo ator Barreto Júnior, num velho armazém de algodão deliberadamente esvaziado para este fim (SUASSUNA *apud* VICTOR, 2007, p.34).

As criações e manifestações do teatro e do circo marcaram profundamente a vida de Suassuna, e a riqueza de temas, recursos e performances que tanto os caracterizam influenciaram toda a obra do escritor paraibano. Da mesma forma, a literatura de cordel, da qual Suassuna foi primeiro leitor e depois pesquisador, serve de inspiração para suas histórias e dá origem a muitos de seus personagens, como o João Grilo de *O Auto da Compadecida*, encontrado tanto em um cordel do poeta e editor de folhetos João Martins de Athayde, quanto no romanceiro português.

Chegados ao Brasil como uma das nossas heranças ibéricas, os folhetos de cordel, que “segundo alguns pesquisadores, eram vendidos nas barracas das feiras e dos mercados pendurados em cordões ou barbantes (...) para ficarem à vista do freguês” (VICTOR, 2007, p. 52), eram escritos em versos e muitas vezes também cantados. Além de ter uma forte ligação com a linguagem oral, a literatura de cordel apresenta uma intersecção entre artes plásticas e literárias, uma vez que seus textos costumam ser ilustrados com xilogravuras. Para Ariano Suassuna, o cordel, como representante legítimo da arte popular do nosso País, desempenha um papel tão importante quanto um clássico como *Os sertões*, de Euclides da Cunha:

Eu acho que, do ponto de vista político, por exemplo, uma manifestação da cultura popular como a Literatura de Cordel tem o seu equivalente no campo político no Arraial de Canudos. Um folheto como *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Francisco Sales Arêda, expressa uma forma de arte que é feita à margem de influências ou de deformações impostas de fora (do Brasil) ou de cima (de outras classes sociais) (SUASSUNA *apud* VICTOR, 2007, p. 52).

A preocupação de Suassuna com uma arte que seja livre de influências e de deformações se mostra presente em todas as suas obras e na aspiração de “construir uma cultura erudita baseada em elementos da cultura popular tem seu modelo original na Literatura Renascentista de Cervantes, Rabelais, Bocaccio e Shakespeare, entre outros”, conforme destaca Bezerra (2007, p.4). Nesse sentido, o escritor paraibano revela as contribuições do teatro espanhol e português em suas produções:

Quando eu pretendi fazer um teatro que despertasse meu país e meu povo, naturalmente me vi diante da literatura popular, do folheto de cordel e também por aí tive um reencontro com Cervantes. Eu tinha, por exemplo, no romanceiro popular do Nordeste folhetos como “Pedro Quengo”, “As proezas de João-Grilo” ou “Canção de Fogo” e via no teatro espanhol ou português a figura do pícaro, também chamado de gracioso, que vem da novela picaresca (SUASSUNA, 2005, p.71).

A figura do pícaro vai estar presente em muitas obras de Ariano Suassuna, especialmente nos personagens como João Grilo e Pedro Dinis Quaderna, protagonistas, respectivamente de *O Auto da Compadecida* e de *A Pedra do Reino*. Com algumas

diferenças entre si, ambos manifestam algumas das principais características que fazem do pícaro:

(...) originalmente ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa. “Ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos que vão rolando pela vida. Um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizado que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada” (OROFINO, 2006, p. 31).

O picaresco, bem como o universo mágico e maravilhoso da literatura de cordel ou os simbolismos e crenças do imaginário popular, perpassam as produções de Ariano Suassuna, o qual, mesmo criando laços de identificação com obras e autores ibéricos, manifesta uma grande preocupação com a arte nacional e com a defesa das raízes culturais brasileiras.

Tendo em vista essa preocupação, Suassuna foi um dos fundadores do Movimento Armorial, o qual, de acordo com Bezerra (2007, p. 01), “reúne artistas das mais diversas áreas e promove fusões inusitadas entre arte popular e erudita, mesclando-as numa recriação eruditizada”. De acordo com Victor (2007, p. 76), “a idéia central era, e é até hoje, criar uma arte brasileira erudita baseada nas raízes populares da nossa cultura”, e segundo a autora:

A palavra “armorial” é, originalmente, um substantivo – o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos de nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto desses símbolos, ensina-nos o dicionário. Mas Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial, explicaria no programa distribuído no concerto de 1970: “Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas” (VICTOR, 2007, p. 76).

Mesmo compreendido de forma mais simplificada como “uma estética nacional-popular que rejeita a contaminação com o que vem de fora, sobretudo os norteamericanos”, como definiu Azevedo (1998, p. 01), o Movimento Armorial busca um resgate e uma afirmação da cultura nacional, equilibrando a arte popular e a arte erudita,

segundo “as idéias de Suassuna de como deve ser produzida uma obra de arte, ou seja, recorrendo a conteúdos populares e enquadrando-os em uma estética erudita, que sirva de suporte à construção de uma arte genuinamente nacional” (BEZERRA, 2007, p.4).

A construção dessa arte genuinamente nacional depende de uma busca das origens culturais do Brasil, bem como de um novo olhar acerca das inúmeras manifestações populares que se dão em todo o País, de variadas formas e em distintos contextos, como explica Suassuna:

Descobri que o nome “Armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII (SUASSUNA *apud* VICTOR, 2007, p. 76).

Para o escritor paraibano, se o termo “Armorial” era usado para definir um conjunto de insígnias e bandeiras de um determinado povo, no Brasil essa expressão só poderia refletir uma arte popular, um conjunto de manifestações capaz de criar uma unidade nacional:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata (...) Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (SUASSUNA *apud* VICTOR, 2007, p. 76-78).

A percepção de que há arte sendo produzida em todo o Brasil e de que suas inúmeras formas de se constituírem como expressão das realidades distintas devem ser acolhidas, demonstram a amplitude do Movimento Armorial, embora este não tenha conseguido se espalhar pelo Brasil como desejavam seus idealizadores. Segundo Suassuna (2005, p.72), isso aconteceu porque, mesmo com manifestações do Movimento no Rio de Janeiro, no Ceará, em Minas e no Pará, “não há uma repercussão maior porque é um movimento criado e realizado à margem dos meios de comunicação de massa”.

Depois de quatro anos como Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, Ariano Suassuna passa a escrever, a partir de 1999, uma coluna semanal para a *Folha de S. Paulo*, na qual tratava de temas da cultura brasileira. Batizada a partir do segundo ano como Almanaque Armorial, a coluna serviu para Suassuna “criticar a modernidade e a cultura de massa, defendendo uma concepção unificadora do mundo que se contrapõe à fragmentação imposta pela crescente especialização e racionalização contemporâneas”, como destaca Bezerra (2007, p. 2).

Temendo que o sentido original da arte popular se modifique ou se degenera em função das práticas culturais próprias da modernidade, que costumam desconsiderar a multiplicidade e limitar as manifestações, enquadrando-as em escalas de valor e importância, Suassuna reforça os ideais do Movimento Armorial:

“A grande força da arte popular é que ela expressa aquilo que o povo vê e o que o povo sente”, diz Ariano, e faz questão de ressaltar: “A arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular.” (VICTOR, 2007, p. 82-83).

E é uma interessante e peculiar junção entre o erudito e o popular que será percebida nas duas produções para a televisão baseadas na obra de Suassuna, ambas repletas de elementos que recorrem ao arcaico e fazem do sertão um palco da herança ibérica medieval, explorando a vertente criativa de Suassuna, célebre por aliar o espontâneo ao elaborado, o mamulengo à metafísica, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal, como destaca Magaldi (1998).

4.1 Um auto visto por todo mundo

A minissérie *O Auto da Compadecida* foi ao ar pela Rede Globo de Televisão entre os dias 5 e 8 de janeiro de 1999, no horário das 22h às 23h, numa adaptação roteirizada pelo diretor Guel Arraes, com a colaboração de Adriana Falcão e João Falcão, e que alcançou estrondosos 39 pontos de audiência, batendo inclusive a novela das oito, *Suave Veneno*, que estreou na mesma semana.

Com um texto ágil, cômico e protagonizado por personagens com grande personalidade e desenvoltura, a minissérie agradou aos telespectadores, tanto que a adaptação da versão para a televisão que o diretor levou ao cinema no ano seguinte atingiu recorde de bilheteria. Sem esquecer toda a divulgação que a Rede Globo fez para incentivar o público a ver o filme, o fato de um produto praticamente igual ter tido grande aceitação, tanto na televisão quanto no cinema, permite uma série de leituras acerca dos interesses e motivações das pessoas em relação à produção audiovisual.

De qualquer maneira, a minissérie caiu no gosto do público, e muito desse sucesso pode ser atribuído ao texto de Ariano Suassuna, cuja essência não se perdeu com a adaptação para a televisão, a qual, inclusive, demonstrou uma grande fidelidade ao original. Com um tom burlesco, irônico e dinâmico, a minissérie encontrou uma resposta positiva do público, por conseguir dialogar tanto com os gostos mais populares quanto com os refinados:

Auto da *Compadecida* talvez venha de um texto de origem mais adaptável ao gosto nacional. Deve-se isso, com toda probabilidade, ao tom pícaro, tomado da farsa medieval, e reciclado no nordeste do País pelo talento imenso de Ariano Suassuna. Texto enxuto, engraçado, mordaz, no qual Ariano atinge aquele ponto ideal (rarissimamente alcançado) que agrada tanto ao gosto popular quanto ao refinado (ORICCHIO, 2001, p.02).

A peça homônima de Suassuna na qual a minissérie se baseou — ou a qual a minissérie transpôs para a tela, se pensarmos na manutenção absoluta de muitos diálogos e situações — nasceu da junção de três folhetos de cordel: *O enterro do cachorro*, *O cavalo que defecava dinheiro* e *O castigo da soberba*. De acordo com OROFINO (2006, p. 31), “uma das características da dramaturgia de Ariano Suassuna, e que está presente nesta peça também, é aproximar o nordeste brasileiro à Península Ibérica renascentista. Suassuna trabalha tanto com fontes populares quanto com forte inspiração erudita”. Nesse sentido, *O Auto da Compadecida* apresenta desde elementos da literatura de cordel, do teatro medieval, da *commedia dell’arte*, até manifestações culturais como o auto do bumba-meu-boi pernambucano, cujos personagens principais, Matheus e Bastião, parecem ter inspirado os protagonistas da minissérie, conforme aponta Bezerra (2004).

Os elementos de caráter medieval e armorial, típicos da obra de Ariano Suassuna, foram identificados pela equipe de produção da minissérie, como destacou o produtor de arte Moa Batsow:

Você vai no nordeste hoje, aí isso a gente constatou indo nas cidadezinhas, no interior, no sertão e tal, você se sente num lugar completamente medieval. Aquelas pessoas, as roupas, a música, a cultura popular. Tudo. Então, esse foi um traço que a gente identificou. O armorial e completamente medieval (OROFINO, 2006, p. 171).

Como personagem principal, *O Auto da Compadecida* apresenta o pícaro João Grilo, um sertanejo pobre e desajeitado, que usa de esperteza e perspicácia para sobreviver numa sociedade marcada pela corrupção, pela hipocrisia e pela ausência de ordem e de princípios. Tendo ao seu lado o fiel companheiro Chicó, que por ser menos esperto e corajoso acaba se deixando envolver pelas artimanhas do amigo, João Grilo inventa histórias mirabolantes e explicações geralmente infundadas, mas que, apresentadas de forma enfática e sedutora, conseguem enganar a cidade inteira.

Chicó: Ô de casa!

Padeiro: Ô de fora, quem é?

Chicó: Sou eu, é, sou eu mesmo. Ouvi dizer que o senhor tá precisando de ajudante.

Padeiro: Por que, vocês querem ajudar, é?

Chicó: Sim...

Padeiro: Pois podem ajudar, ajuda e dinheiro são duas coisas que não se enjeitam.

Chicó: Quanto o senhor paga?

Padeiro: Eu estou fazendo o favor de deixar você me ajudar, você quer mais o quê?

João Grilo: Não disse que você tinha cara de besta?...

Dora: Você tá parado, é?

Chicó: Parado, esfomeado e *aperreado*....

João Grilo: E doido pra ajudar...

Dora: Pois o emprego é seu.

Padeiro: Tudo bem, o emprego é seu.

João Grilo: E quanto é o salário?

Dora: Salário é pouco.

Padeiro: Mas em compensação, o serviço é muito.

João Grilo: Serviço muito tem que ter dois ajudantes.

Padeiro: Só se for pelo preço de um.

João Grilo: E quanto é o preço de um?

Padeiro (consultando a esposa): E quanto é?

Dora: Cinco tostões.

Padeiro: Cinco tostões.

João Grilo: Cinco tostões, tá bom pra tu Chicó?

Chicó: Pra mim tá.

João Grilo: Então vamos fazer essas contas. Chicó trabalha por dois, ganha cinco tostões que é o preço de um...

Chicó: E eu vou dar conta de tudo sozinho, é?

João Grilo: Claro que não, né, Chicó. Mas da metade você dá conta, não dá?

Chicó: É, da metade, vá lá...

João Grilo: Está arranjado. Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um e dá conta da metade do serviço. Eu trabalho por mais dois, ganho o preço de outro e dou conta da outra metade.

Padeiro: Nada disso, eu falei dois pelo preço de um.

João Grilo: Mas o senhor está ganhando quatro pelo preço de dois, que vem a dar no mesmo, patrão!

Padeiro: E é?

Dora: É, não sabe fazer conta?

Padeiro: Então tá fechado!

A cumplicidade entre João Grilo e Chicó acompanha as principais tramas da minissérie, e é através das mentiras e armações dos dois, misturadas aos seus medos e desejos, às suas frustrações e aos seus feitos, à sua humildade e à sua inteligência que a história ganha ritmo e dinamismo. Ao analisar a semelhança dos protagonistas da minissérie aos personagens irrequietos e maliciosos do bumba-meu-boi pernambucano, Bezerra (2004) destaca os movimentos intensos, a oralidade excessiva, a inflexão de voz e os gestos expansivos, características que compõem uma atuação cujo humor, espontaneidade e rapidez conseguem manter o interesse do público.

Apresentando um texto de falas curtas e de diálogos rápidos, a minissérie *O Auto da Compadecida* é caracterizada pelas constantes interações entre os personagens, sempre colocados em lados aparentemente opostos, numa espécie de disputa por algum tipo de benefício, regalia ou absolvição. Nesse sentido, é comum a inversão de posições, através da qual o domínio da situação se modifica frequentemente, como no diálogo entre o Padre João e João Grilo sobre o enterro da cachorra:

João Grilo: Padre João!

Padre João: Que foi?

João Grilo: A patroa mandou buscar essa vaquinha que ela lhe emprestou.

Padre João (entregando a corda da vaca): Ô mulher desalmada. Se eu pudesse eu enterrava o cachorro, o gato, o diabo! Mas o bispo está aí.

João Grilo (afastando-se com a vaca): Esse povo é todo doido, padre. Eles pensam que bicho é gente. A cachorra tinha até um testamento em que ela deixava uma parte do dinheiro para o padre...

Padre João: Que é isso, que é isso? Cachorro com testamento?!

João Grilo: Bolinha era uma cachorra inteligente. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava os olhos bem compridos, toda vez que o sino batia. Até que meu patrão entendeu que ela queria ser enterrada como cristã. E o patrão teve que prometer que, em troca do enterro,

acrescentaria no testamento dela três contos de réis pro padre.

Padre João (emocionado): Que animal inteligente, que sentimento nobre!

João Grilo (afastando-se novamente): Mas infelizmente não foi possível fazer o enterro, de modo que vai ser difícil cumprir o testamento nessa parte. E agora a cachorrinha vai ser comida pelos urubus.

Padre João: Comida, ela, de jeito nenhum! E o testamento, onde está?

João Grilo (devolvendo a corda da vaca ao padre): Foi passado em cartório, coisa garantida.

Padre João: Uma cachorra dessas não pode ser comida pelos urubus.

João Grilo: Apoiado!

Padre João: Eu só estou com medo de estar cometendo um sacrilégio...

João Grilo: Que sacrilégio, eu não vejo mal nenhum nisso.

Padre João: É, você não vê, mas quem garante que o bispo também não vê?

João Grilo: O bispo?

Padre João: É, o bispo, um grande administrador, uma águia a quem nada escapa.

João Grilo: Pode deixar tudo por minha conta que eu garanto.

Padre João: Você garante, João?

João Grilo: Garanto, com esses grandes administradores eu me entendo que é uma beleza....

Além de demonstrar o jogo de forças que ocorre ao longo da minissérie, o diálogo acima trata particularmente da subserviência da Igreja ao poder econômico e político. Antes ainda de aceitar enterrar a cachorra, tendo em vista o “nobre gesto” de deixar como testamento uma quantia em dinheiro para a paróquia, Padre João havia se disposto a benzê-la, achando, erroneamente, que se tratava da cachorra do Major Antonio Moraes e não do animal de estimação de Dora, a mulher do padeiro.

A mulher do padeiro, inclusive, é um dos personagens que melhor identifica a teatralidade do texto da minissérie, uma vez que sua fala é sempre alta e rápida, permeada por uma expressividade que explora o corpo e a voz com um tom de exagero, que dá a tônica de quase todos os diálogos. Manipulando o esposo, que costuma repetir o que ela diz e se apoiar em suas decisões, Dora sempre tem o domínio das situações:

(Padre João, Dora, o padeiro, João Grilo e Chicó diante da cachorra morta, na cama).

Padre João: Todos devem se resignar...

Dora (chorosa): Se o senhor tivesse benzido a bichinha, a essas horas ainda tava viva!

Padre João: Qual, qual, quem sou eu...

Dora: Mas tem uma coisa, padre. Agora o senhor vai enterrar a cachorra!

Padre João: Enterrar a cachorra?!

Dora: Vai enterrar, e tem que ser em latim, de outro jeito não serve, não é?

Padeiro: É, em latim não serve.

Dora: Em latim é que serve!

Padeiro: É, em latim é que serve!

Padre João: Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum!

Dora: Está cortado o rendimento da Irmandade!

Padre João: Não enterro!

Padeiro: Está cortado o rendimento da Irmandade!

Padre João: Não enterro!

Dora: Meu marido considera-se demitido da presidência!

Padre João: Não enterro!

Padeiro: Eu me considero demitido da presidência!

Padre João: Não enterro!

Dora: A vaquinha, vai sair da Igreja imediatamente!

Padre João: Ô mulher sem coração...

Dora: Sem coração? Sem coração porque não quero ver a minha cachorra ser comida pelos urubus? Enterra ou não enterra?

Padre João: Se fosse pela lei de Deus, a gente dava um jeito, mas com o bispo não tem conversa...

O episódio da morte da cachorra é uma dos momentos da minissérie que melhor expressa a ironia do texto, principalmente em função das diferentes posições do padre e do bispo diante da idéia do enterro em latim, uma vez que, inicialmente contra essa possibilidade, eles passam a apoiá-la ao saberem dos valores destinados à Igreja no testamento do “generoso animal”. Para justificar tal atitude, acabam recorrendo ao “Código Canônico, parágrafo 936, artigo terceiro, letra C”, como a reforçar a existência e a necessidade de leis e regras, das quais ninguém ousa duvidar ou acerca das quais não há maiores questionamentos.

A importância dada ao uso do latim para se fazer o enterro de uma cachorra também mostra, mais do que a aproximação entre o popular e o erudito, uma provocação acerca dos valores aceitos como mais ou menos importantes na sociedade. Tido como idioma sagrado e restrito a rituais de grande importância, o latim acaba sendo menosprezado, devido a fatores de ordem financeira, mostrando que, na verdade, regras e conceitos, como os do próprio Código Canônico, são flexíveis diante de relações sociais que se estabelecem em pólos de opostos.

Tais oposições também aparecem na relação de enamoramento entre Chico e Rosinha, a filha do Major Antônio Morais, o qual apenas aceita como esposo da filha alguém que seja “doutor e valente”. Justamente por ser covarde e desprovido de qualquer formação convencional, Chico precisa apelar para outros tipos de conhecimentos e justifica-se para Rosinha, dizendo que é doutor em “ciências ocultas, filosofia dramática, pediatria charlatânica, biologia dogmática e astrologia eletrônica”.

Mais do que um título acadêmico e institucionalizado, ou de coragem e bravura, Chico acaba mostrando que tem a sabedoria popular, e, aliando-a à esperteza, que faz com que todos acreditem na sua inexistente valentia, ele acaba conquistando o direito de casar com Rosinha.

A ironia presente em *O Auto da Compadecida* ainda pode ser ilustrada com tiradas como a de Chicó que diz, com absoluta tranquilidade: “*I love you* quer dizer morena, em francês”, e com muitas das falas de João Grilo, como quando ele diz que “vivem querendo que pobre não tenha defeito” ou quando provoca seu patrão, o Major Antônio Moraes: “meu senhor, é tanta qualidade que exigem pra dar emprego que eu não conheço um patrão com condição de ser empregado”. Além disso, a cachorra da dona do padeiro morre justamente por ingerir a comida que havia sido dada a João Grilo e a Chicó, os quais, indignados diante da fartura servida à cachorra, resolveram trocar os pratos e ter para si uma refeição de maior qualidade. Acostumada a pratos mais sofisticados e suculentos, a cachorra morre por se alimentar da comida dos empregados, o que demonstra, além da avareza dos patrões, sua insensibilidade e desprezo, como repete João Grilo em vários momentos, inclusive ao ser julgado no Purgatório: “Lembra aquela vez quando eu fiquei doente? Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo de água me mandaram. Já a cachorra comia bife passado na manteiga. Não agüento quem gosta mais de bicho que de gente!”.

As pessoas que gostam mais de bicho que de gente, no caso do padeiro e de sua esposa, são as mesmas que só pensam em acumular bens materiais, tanto que Dora compra de João Grilo um gato que supostamente defecava dinheiro. No entanto, essas mesmas pessoas, em cujo grupo podem ser incluídos todos os personagens, são vítimas de medos e de angústias, temem a solidão e o chamado juízo final, sofrem e acreditam tanto quanto erram e se arrependem, constituindo-se como indivíduos que fogem às simples definições de bons ou maus, como fica claro no momento em que são julgados após a morte.

E é no último capítulo, durante o julgamento, que a minissérie consegue com mais intensidade, com já vinha fazendo desde seus primeiros momentos, romper com as representações maniqueístas típicas das narrativas em teledramaturgia:

O Auto da Compadecida rompe com esta estrutura de narrativa ao propor a resolução do conflito entre Jesus Cristo (representado por um negro) e o Diabo *com a presença de Nossa Senhora*. E aí é Suassuna mesmo quem rompe. Ao fazê-lo, não apenas questiona o racismo como também localiza a presença da mulher como interveniente, atuante, como negociadora política (...) É uma terceira possibilidade, uma terceira via, uma tríade (OROFINO, 2006, p. 185).

Essa terceira possibilidade, como alternativa para uma nova forma de olhar e compreender as relações entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo, acerca do divino e do humano, também é uma maneira de perceber diferentemente todas as demais construções sociais acerca das quais nossos sentidos não costumam se deter. A terceira via, que Isabel Orofino chama também de tríade, pode ser apontada como um entre-lugar (FISCHER, 2007), como um terceiro espaço (BHABHA, 1998), ou como um mover-se entre-dois (CHAUÍ, 1994), pela riqueza de desconstrução de verdades e de conceitos engessados que traz consigo. O local do negro na sociedade, os papéis ensinados ao homem e à mulher, as cargas de verdades atribuídas à Igrejas e às demais instituições são aspectos do cotidiano de todos os indivíduos sobre os quais um novo olhar deve ser direcionado. Em relação a isso, cabe lembrar, conforme Novaes (2005, 161), que “é da natureza do olhar querer mais do que ver e ser visto: ele quer e pode *fazer ver*. Fiquemos pois com a definição precisa de Jean Starobinski: o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais a faculdade de estabelecer relações”.

O Auto da Compadecida também parece *querer e fazer ver*, e ao permitir a faculdade de estabelecer relações, proporciona ao telespectador oportunidades de ampliar suas percepções, principalmente do que é comumente entendido como certo e de errado. A desconstrução desses conceitos se dá principalmente a partir do personagem de João Grilo, uma vez que ele:

Possibilita modos de reconhecimento da dimensão humana em que a pessoa se desnuda tanto em suas virtudes quanto fraquezas. Isto gera um reconhecimento social não idealizado a partir de uma figura que foge dos padrões do bem ou do mal (OROFINO, 2006, p. 187).

Tanto foge dos padrões do bem e do mal que, ao ser julgado por suas trapaças e mentiras, João Grilo assume que nunca foi nenhum santo e nem teve uma morte gloriosa como os demais companheiros, todos arrependidos de seus pecados antes

de serem mortos. Mesmo assim, e talvez por causa disso, Nossa Senhora vem em seu auxílio, intercedendo junto a Jesus Cristo:

Compadecida: Passava fome, e quando não podia mais, rezava, e quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes, que ia tentar sobreviver no litoral... Humilhado, derrotado, cheio de saudade. E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminhão de volta, animava-se de novo. Como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia a sua terra, dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço-lhe muito simplesmente que não o condene. Dê-lhe, meu filho, então, outra oportunidade. Deixe João voltar.

A maior parte desse texto é narrada em *off*, sendo o mesmo acompanhado por imagens fotográficas documentais do povo nordestino, as quais mostram dor e sofrimento. Ao abordar a condição de sonhadores e de sobreviventes dos sertanejos, não se estaria chamando a atenção para a situação de muitos brasileiros, em todo o País? E o fato de, em muitas seqüências que mostram o céu e o inferno, o áudio de fundo ser o som típico das romarias, com suas ladainhas e lamentos, não estaria reforçando, aliada à idéia de uma fé insistente, uma concepção de inferioridade e de compaixão em relação aos nordestinos?

Além disso, não seriam o padre e o bispo, assim como Dora e o padeiro ou o próprio Severino de Aracaju, que se deixou matar enganado pela idéia de encontrar o Padre Cícero, tão pobres quanto João Grilo e Chicó? Até onde essas personagens podem ser apontados como maus ou desonestos, e de que maneira suas pequenas ou grandes trapanças podem ser condenadas, uma vez que eles agem de acordo com um meio social constituído, em grande parte, pelo medo, conforme lembra a Compadecida: “Os homens começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. Medo de muitas coisas. Do sofrimento, da solidão, e no fundo de tudo, medo da morte”.

O medo da morte acompanha todos os indivíduos ao longo da vida, e, como fim único a aproximar todas as pessoas, ela é apontada por Chicó como o único mal irremediável: “Aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra. Aquele

fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num só rebanho de condenados. Porque tudo que é vivo, morre”. No entanto, apesar de ser o destino do qual não se pode fugir, a morte também é subvertida em *O Auto da Compadecida*, uma vez que João Grilo, após recorrer à intercessão de Nossa Senhora, consegue voltar à terra, gozando de uma nova oportunidade. No entanto, esse retorno, mesmo sendo precedido pela experiência do purgatório, não torna João Grilo uma pessoa melhor ou pior, ao contrário do que poderiam fazer pensar as formações moralistas que constituem nossa sociedade ocidental, marcadas pela forte ligação entre sofrimento, arrependimento e absolvição. Tanto que, no final da minissérie, quando estão reunidos João Grilo, Chicó e Rosinha, o mesmo Jesus Cristo negro que absolveu João Grilo surge diante deles como mendigo, pedindo uma esmola:

Mendigo: Uma esmola, pelo amor de Deus... É pra eu tirar a barriga da miséria...

João Grilo: O senhor vai desculpando, mas de barriga na miséria aqui já têm três!

Rosinha: Tome meu senhor (dá ao mendigo um pedaço de pão) E vá com Deus...

Mendigo: E vocês vão com Ele...

João Grilo: Danou-se, dona Rosinha, foi-se a comida quase toda!

Chicó: Deixa, ué, ele também é filho de Deus...

Rosinha: Jesus às vezes se disfarça de mendigo pra testar a bondade dos homens.

João Grilo: Pode até acontecer, mas aquele ali não era, não!

Chicó: *Ôxe*, mas como é que você sabe?

João Grilo: Jesus, pretinho daquele jeito?

Rica em referências às construções sociais que determinam papéis e posturas para ricos e pobres, brancos e negros, bons e maus, mundanos e divinos, estabelecendo relações unilaterais e colocando em extremos quase sempre opostos práticas que podem muito bem se manifestar de forma integrada, a seqüência acima é

propícia a grandes discussões. Por que não pode Jesus Cristo ser negro? Todo negro necessariamente é pobre? De que forma a bondade das pessoas é mesmo testada, e assim sendo, até que ponto um gesto de caridade é espontâneo ou forçado? Toda boa ação tem como fundamento a crença de que alguém a está observando? A recusa em partilhar o pouco que se tem pode ser apontado como gesto de egoísmo ou como necessidade de sobrevivência?

Muitos questionamentos podem ser provocados a partir das cenas e diálogos de *O Auto da Compadecida*. É a arte explorando, de maneira particular e inventiva, as relações das pessoas consigo próprias, com suas crenças e convicções, com seus pares e grupos sociais. E na figura de Rosinha, que não hesita em doar um pedaço do seu já parco pão para o mendigo, novamente a minissérie apresenta a mulher como alternativa a uma sociedade historicamente patriarcal, a exemplo do que já havia sido feito com a presença da Compadecida:

Deste modo o texto rompe com um modo dominante de representação e realiza uma mediação política ao apresentar a mulher em um nível de poder equivalente às forças em disputa (...) E coloca a mulher não como elemento coadjuvante na ação, mas como protagonista e interveniente, como agente atuante nas negociações. E a tríade de roteiristas na adaptação da trama original com a inserção de Rosinha, reitera este aspecto, *trazendo a ação humana possível do céu para a Terra com a presença da mulher que intervém*. A mulher como terceira entidade (OROFINO, 2006, p. 186).

A mulher como terceira entidade tem na minissérie função similar à de um terceiro olhar, de uma outra forma de enxergar, de um modo diferente de pensar o Homem e a Mulher, o Céu e a Terra, não apenas como pólos que se contrapõem, e sim como espaços e construções no meio dos quais há algo a ser pensado, no desdobrar dos quais sempre há novos movimentos a serem identificados.

4.2 O reino que quase ninguém conheceu

Se *O Auto da Compadecida* foi sucesso de público, não se pode dizer o mesmo de *A Pedra do Reino*, levada ao também pela Rede Globo de Televisão de 12 a 16 de junho de 2007, em torno de 23h. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho e

adaptada por ele com a colaboração de Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, a minissérie alcançou uma audiência que variou entre 9 e 12 pontos, índices significativamente baixos para uma emissora cujas produções em teledramaturgia costumam alcançar grande sucesso.

Apresentando um texto complexo, com passagens muitas vezes iguais ao texto do livro no qual ela foi baseada, *A Pedra do Reino* fez uso de recursos narrativos pouco usuais em televisão, com diálogos e falas muitas vezes recortados e escassos das simplificações e explicações que costumam os caracterizar. Com uso de figurinos de indiscutível beleza, explorando recursos artísticos que mesclavam tanto elementos de teatro e de circo quanto recursos como cantigas populares e crônicas de época, a minissérie fugiu também à linearidade com a qual os telespectadores estão acostumados, e a resposta acabou sendo uma migração para outros programas.

Como já havia feito com a minissérie *Hoje é Dia de Maria*, de 2005, o diretor Luiz Fernando Carvalho se propôs a explorar a literatura não apenas como repositório de enredos e de histórias, mas sim como fonte de infinitas possibilidades expressivas, o que acabou trazendo para a televisão a abordagem artesanal que, se primeiramente limitava-se aos cenários e figurinos, agora alcança a própria narrativa:

Agora, passou a servir de princípio ao próprio modo de narrar e à estrutura do relato, com a incorporação de colagens de cortes abruptos, da encenação feita de achados e do desempenho dos atores. Tudo cria um conjunto marcado por mudanças rítmicas que transmitem a vertiginosidade do texto (CARLOS, 2007, p. 01).

Talvez tenha sido exatamente a vertiginosidade do texto a principal responsável por afastar os telespectadores em relação à minissérie, até porque antes de sua estréia houve uma campanha de divulgação extremamente forte e insistente, associada a uma grande exposição de Ariano Suassuna na mídia. Conclui-se disso que não foi por desconhecimento que o público deixou de ver *A Pedra do Reino*, e mesmo que os horários tardios e irregulares nos quais ela foi exibida tenham a sua parcela de responsabilidade nesse processo de desprestígio, é bem provável que tenha sido a narrativa não-linear e por demais artesanal o que desagradou os telespectadores.

Além do mais, como é a proposta do Projeto Quadrante, da qual *A Pedra do Reino* foi a primeira minissérie, a escolha do elenco prioriza atores locais e artistas da própria região na qual se passa a história, o que exclui do *casting* da produção nomes conhecidos do grande público e celebridades consagradas que poderiam, talvez, servir como chamariz para os telespectadores. É bem provável, inclusive, que a escalação de atores famosos comum em outras produções do gênero acabasse por prejudicar a abordagem artesanal explorada por Luiz Fernando Carvalho, que, sem dúvida, é a grande marca da minissérie.

Além da utilização de elementos artesanais, muitos dos quais incorporados pelos atores com uma espontaneidade e desenvoltura que tensiona os limites entre ficção e realidade, entre atuação e vida, *A Pedra do Reino* explora recursos inovadores em quase todos os aspectos que conduzem uma obra de teledramaturgia, o que faz dela, mais do que desafiadora, negadora dos princípios básicos dos quais uma minissérie costuma depender:

"A Pedra do Reino" é, de fato, uma obra televisiva desafiadora, que se constitui a partir sobretudo de negativas: não-linear na condução do roteiro, não-naturalista na interpretação, não-convencional em termos de cenografia e direção de arte. Todas essas negativas se entrelaçam com uma exuberância visual e uma intensidade dramática muito raramente vistas (tendendo fácil ao "quase nunca") na TV (ABRAMO, 2007, p. 01).

Não há dúvidas que todas essas negativas, ligadas à linearidade na condução do roteiro, ao naturalismo na interpretação dos atores, aos recursos de cenografia e direção de arte compuseram uma obra incomum, com uma intensidade dramática e com uma beleza visual raramente vistas na televisão. E se, por um lado, todas essas ousadias responsáveis por um distanciamento dos produtos convencionais afastaram os telespectadores, por outro ofertaram, a quem estivesse disposto a acompanhar a história, um produto artístico de primeira grandeza, cujos elementos técnicos e tecnológicos e cujas concepções de narrativa e de conteúdo trouxeram para a TV uma adaptação literária completamente avessa a padrões e práticas corriqueiras de produção.

Logo no início do primeiro capítulo, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, em uma espécie de palco móvel no centro da vila de Taperoá, dá a tônica do que está por vir ao longo na história, declamando um texto que “soa como o convite teatral de um saltimbanco tentando captar a atenção dos transeuntes antes de que se levante o pano de um teatro de feira” (BERND, 2007, p. 592):

Quaderna: Romance enigmático de crime e sangue. No qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada no lajedo sertanejo. E a notícia da Pedra do Reino, com seu castelo enigmático cheio de sentidos ocultos. Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos: Arésio, Silvestre e Sinésio. Como seu pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens príncipes, sepultando-o numa masmorra onde penou durante anos. Caçadas e expedições heróicas nas terras do sertão. Aparições assombráticas e proféticas. Intrigas, presepadas, enigma, ódio, calúnia, amor, batalha, sensualidade e morte!

A diversidade de termos e expressões às quais o protagonista recorre indica que se trata de uma história com elementos variados, na condução da qual procurou-se “travestir Quaderna de D. Quixote, dar vazão ao medievalismo, usar na trilha menos música nordestinas e mais músicas de filmes gregos, macedônicos e orientais”, como destaca Werneck (2007, p. B1). Bem ao estilo armorial de Suassuna e explorando variadas influências culturais, *A Pedra do Reino* apresenta uma história que:

(...) começa a ser contada no final da década de 1930 (9 de outubro de 1938) e nos é narrada por Quaderna, numa ficção com um olhar para um passado real que teve o sertão como cenário, mais especificamente a divisa dos estados de Pernambuco e da Paraíba, onde estão duas enormes pedras (VICTOR, 2007, p. 94).

As duas enormes pedras, localizadas na Serra do Catolé, num lugar também conhecido como Pedra Bonita, foram o cenário de uma manifestação do Sebastianismo⁷, naquele que pode ser apontado, de acordo com Queiroz (1965, p. 200),

⁷ O rei português Dom Sebastião desapareceu durante a batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, no norte da África, fato que serviu de origem para o Movimento Sebastianista, que pregava seu retorno (VICTOR, 2007). De acordo com Queiroz (1965, p. 200) o beato João Ferreira “afirmava que o Reino só desencantaria à custa de muito sangue; mas quando D. Sebastião surgisse, as pessoas sacrificadas ‘se

como “o mais trágico dos movimentos messiânicos brasileiros”. Líder do movimento, o beato João Ferreira se proclamou rei e exigiu sacrifícios em nome de um suposto retorno de Dom Sebastião:

A história oficial conta que, para lavar as pedras com sangue e desencantar dom Sebastião, mais de 80 pessoas foram sacrificadas, entre elas 30 crianças. O sangue de animais também serviu para apressar a volta do rei. Até que a Guarda Nacional decidiu intervir. A ação resultou num massacre, com muitas outras mortes (VICTOR, 2007, p. 95).

Além de se declarar bisneto de João Ferreira, conhecido como D. João Ferreira Quaderna, o Execrável, o protagonista da minissérie se diz pretendente ao trono do Império do Brasil, e na busca desse objetivo “inventou-se um universo do qual é ele o centro na qualidade de soberano deste “Quinto Império” herança do mito sebastianista abrazeirado por seus antepassados” (BERND, 2007, p. 593).

Em função dessas idéias aparentemente subversivas e revolucionárias de se tornar rei, Quaderna é denunciado e preso, sendo também suspeito do assassinado do próprio padrinho. Quaderna também passa a ser interrogado devido às suas estranhas ligações com o Rapaz do Cavalo Branco, suposto líder comunista ligado a Luis Carlos Prestes, que teria vindo a Taperoá a fim de recuperar das mãos de Quaderna um tesouro de guerra a ser usado para financiar uma nova intentona em Pernambuco.

A história de *A Pedra do Reino* é contada em uma “narrativa em três tempos — Quaderna criança, Quaderna adulto, Quaderna velho, em uma ordenação que, lá, lembra o triunvirato camelo/leão/criança de Nietzsche⁸”, conforme lembra Werneck (2007, p. B1). Embora se concentre em grande parte no interrogatório ao qual Quaderna é submetido pelo Juiz Corregedor, a narrativa intercala trechos do protagonista ainda criança, em seus primeiros contatos com os poemas da tradição hispânica e com o *cordel* brasileiro; já com idade avançada — quando surge como o palhaço que chama a atenção do povo para suas desventuras —, e adulto, quando, na prisão, escreve aquilo que ele define como o “*romance heróico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-*

eram pretas, voltavam alvas como a lua, imortais, ricas e poderosas; e se eram velhas, vinham moças, e da mesma forma ricas, poderosas e imortais’ ”.

⁸ Alexandre Werneck se refere à passagem “Das três transformações”, presente na primeira parte da obra *Assim falou Zaratustra*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”.

Explorando o uso de adjetivos com mais de três palavras, Quaderna é a grande testemunha no inquérito contra si próprio, e, enquanto defende-se das acusações que pesam contra ele, explica também a dificuldade em se libertar de uma sina que parece o perseguir desde que soube que seu avô seria o filho de uma das esposas do Rei-profeta, decapitada quando a gravidez chegava a termo:

Quaderna: Eu só queria embaralhar os reis, os peões e as damas num jogo literário, numa epopéia de imagens risonhas, sangrentas e poéticas, mas o Rei Sertanejo de Paus e Espadas era meu bisavô e algum anjo ou demônio soprava no meu ouvido que minha herança e meu destino de ser rei do Brasil era real...

A presença constante de figuras contraditórias como anjos e demônios, associadas a narrativas que integram fantasia e realidade, constroem uma história repleta de ludicidade, como se Quaderna, ao mesmo tempo em que desse as cartas do jogo, estivesse no meio delas, completamente embaralhado. Como condutor da história, ele cria conceitos, justifica fatos, altera acontecimentos, mas também por eles é interpelado e conduzido.

Quaderna é um personagem cujas ações e reações são desencadeadas através de imagens que, conforme destacou Didi-Huberman (1998), se estruturam como um *diante-dentro*, como um limiar constituído por relações de distância e de proximidade, tensionadas o tempo todo e amplificadoras de sentidos. Nada é o que parece ser nas descrições de Quaderna, mas tudo se faz possível em seu universo peculiar de “cronista-fidalgo-rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão”.

Se em *O Auto da Compadecida*, a figura da mulher, tanto no personagem de Nossa Senhora quanto no de Rosinha, se apresentava como uma terceira entidade, em *A Pedra do Reino* é o próprio Quaderna quem se apresenta como essa marca de estar num *entre-lugar*, de provocar a abertura de novos espaços, de permitir a si e aos outros o poder de “levantar os olhos”, como destacou Didi-Huberman (1998). Quaderna, ao se

colocar entre Clemente e Samuel, propõe, mais do que a criação de um País mais glorioso, uma maneira diferente de enxergar a própria identidade brasileira:

Quaderna: O extremista de esquerda Clemente só considera brasileiros mesmo os povos tapuias, negros e descendentes dessas raças. Já para o extremista de direita Samuel, os únicos brasileiros puros são os fidalgos brancos descendentes dos portugueses. Meu monarquismo de esquerda sonha em reunir os fidalgos ibérico-brasileiros com os fidalgos brasileiros negro-vermelhos porque aí eu mostro que todos os brasileiros são fidalgos e a nossa gloriosa História do Brasil é uma Epopéia da gota-serena!

Ao mesmo tempo em que parece querer evitar os extremismos dos amigos Clemente e Samuel, Quaderna não deixa de se mostrar ele também um extremista. Ao questionar as relações sociais, as heranças culturais e as práticas institucionais e religiosas, Quaderna trabalha no que Bhabha (1998) aponta como um “trabalho fronteiro da cultura”, que tem como exigência um encontro com o novo, capaz de renovar o passado e de constituir um presente livre das repetições e nostalgias do que já foi. Nesse sentido, Pedro Beato adverte Quaderna ao lembrá-lo de um pecado: “(...) que você traz escondido. Esse desejo de criar de novo esse tempo que já passou. Onde você coloca o seu tesouro, aí estará o seu coração”.

O desejo de criar um tempo que já passou, que por vezes atormenta o protagonista, comunga com a vontade de criar o novo também, uma vez que ele acredita na possibilidade de uma nova história para o País, de uma narrativa que seja pensada a partir das raízes nacionais e que se desvencilhe das influências externas. Em razão dessas idéias, Quaderna se apresenta ao Juiz Corregedor como um *diascevasta*:

Quaderna: *Diascevistas* foram os eruditos que recolheram os cantos, as histórias dos rapsodos gregos e fizeram a *Ilíada* e a *Odisséia*, obras nacionais daquele povo ladrões de cavalos, ladrões de bode, vaqueiros, que são os gregos. Eu pretendo colecionar na minha obra os contos de todos os nossos poetas e romancistas e posso me considerar o *diascevasta* do Brasil. O único homem que traz em sua obra toda uma literatura!

Assim como questiona a importância e a supremacia da cultura grega através das divagações de Quaderna, a minissérie também faz pensar sobre a herança ibérica fortemente presente, não apenas na cultura nacional, mas em todas as organizações da sociedade e da política. Quem denuncia essas influências supostamente maléficas é o advogado Clemente, que provoca, em uma de suas aulas: “Mas que cultura foi essa que os portugueses e espanhóis nos trouxeram? Cultura renascentista da Europa em decadência? A supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada”.

No processo de desconstrução de valores e de verdades legitimadas que acompanha o desenrolar da minissérie, Quaderna também provoca seus interlocutores com a proposição de uma nova Santíssima Trindade que, ao invés de três pessoas, teria cinco: “No Catolicismo Sertanejo a Santíssima Trindade tem cinco pessoas: o Pai, o Filho, o Espírito Santo, Nossa Senhora e o Diabo”. Além de ser expulso do seminário onde estudava, as idéias de Quaderna sobre a Igreja o fizeram alcançar uma aura de heresia e de subversão:

Quaderna: O judaísmo e o cristianismo levam ao Céu, mas são religiões incômodas como o Diabo, que proíbe todas as coisas boas da vida (...) Precisamos de uma Igreja Católica Sertaneja, uma religião que leve a gente pro Céu e que deixe o homem ser guerreiro, montar a cavalo, de espada em punho, cortar a cabeça dos inimigos e depois comemorar num castelo, tomando vinho e comendo belas mulheres.

Assim como em *O Auto da Compadecida*, a religiosidade é tema presente em *A Pedra do Reino*, e em ambas as minisséries a força da fé do povo tem grande destaque, embora o mote principal de suas abordagens seja a proposição de novas formas de pensar essa fé e as construções sócio-culturais que a sustentam.

Na minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, no entanto, essa religiosidade tem mais força, apresentando-se como constituinte da própria narrativa, que, em grande parte do tempo cantada, declamada e mesmo narrada com ênfase e gestualidade, também é rezada:

O modelo usado para dar vida ao universo quixotesco macunaímico anti-modernista medievalista — contaminemo-nos pelas palavras do

autor — não é apenas o da declamação. Mais que isso, é o da oração. Todas as operações dramáticas são, no princípio, litúrgicas. Nas cenas, quando um ator fala, não fala para o outro — embora isso pareça acontecer. Fala é para o alto. Toda fala é dita como um gozo de êxtase religioso, como “um falar em línguas” bíblico, como um culto à sacralidade do poder criativo da palavra (WERNECK, 2007, p. B1).

As referências religiosas e litúrgicas em *A Pedra do Reino*, além de auxiliarem na composição do próprio texto da minissérie, também servem para conduzir a história, remetendo ações e acontecimentos ao universo bíblico. Acusado de ter assassinado o padrinho, Quaderna se diz inocente do crime justamente porque naquela hora ficou cego, tal qual São Paulo no momento de sua conversão. Além disso, foi durante a vigília de Pentecostes que a cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco apareceu na cidade, logo após Quaderna ter se coroado como Imperador, numa cerimônia em que era única testemunha:

No clímax da cerimônia, enquanto pronunciava as palavras sacramentais, em pé na pedra onde o Rei-profeta degolava as suas vítimas, “escancarou-se a boca da fornalha do Sertão, o bafo ardente e felino me crestou”. Ali, estremecido “pelo terror sagrado e epilético, num ridimuiinho de glória, inferno e realeza”, teria agüentado até sentir os lombos “consagrados” e a fronte “definitivamente selada com o Régio Selo de Deus!” (BERND, 2007, p. 593).

De acordo ainda com Bernd (2007, p. 593), “o mito sebastianista recuperou a descida do Espírito Santo em Pentecostes como referência fundamental”, de modo que a minissérie resgata essa passagem bíblica de variadas maneiras. Além disso, já no final da minissérie, quando o Juiz Corregedor, convencido de que Quaderna é doido, o absolve e o dispensa, o protagonista da minissérie arranca a camiseta num gesto de dor e libertação, e, com o peito sujo de sangue, se entrega nos braços de Dona Margarida, numa referência à *Pietà*, de Michelangelo, escultura clássica que representa Jesus Cristo, morto, nos braços da Virgem Maria.

Conciliando de forma magistral a imagem e a palavra, *A Pedra do Reino* é uma obra que, como já disse Ariano Suassuna (2007), está repleta de fagulhas, de brilhos que são, mais do que um encontro entre as almas, um reencontro. Os desvarios

de Quaderna, seus sonhos de nobreza e de heroísmo, suas construções particulares de estórias, termos, fatos e enigmas, sua entrega ao poder da palavra como força que move o mundo, estabelece um diálogo com o telespectador que grita e exige atenção, que declama e pede para ser ouvido:

O Suassuna de Carvalho é gritante. E grita porque o centro da obra do diretor é a palavra. Mais que isso, o culto religioso à palavra. Assim, tudo no programa está operado para um emolduramento da fala. A começar pela cenografia, pródiga e feliz no projeto de construir um deslugar: Taperoá não é uma cidade, é um cenário, um palco abstrato para a declamação (WERNECK, 2007, p. B1).

O emolduramento da fala acontece por meio de um uso constante de inúmeros recursos cênicos, como a exploração de luzes e sombras, passando pela exibição de uma série de danças, rituais, cantigas e ladainhas e pelo registro feito com uma câmera muitas vezes trêmula e rápida, tal qual o ritmo das divagações de Quaderna ou o dinamismo dos acontecimentos que ele narra. Painéis e cartazes são fartamente explorados, e as próprias pedras que dão origem ao nome da minissérie são mostradas pintadas em um grande pano que tremula ao vento, bem ao estilo teatral e circense, que constitui toda a narrativa. Além disso, também é comum a utilização de recursos gráficos para ilustrar cenas importantes, como as visões de Quaderna quando ele recupera a visão.

A cegueira temporária de Quaderna, que o acometeu justamente quando a cavalgada que trazia à frente o homem do Cavalo Branco chegou a Taperoá, é um grande mistério, tanto para o Juiz Corregedor, quando para o público. Em muitos momentos, Quaderna fala como se tivesse visto certas cenas acontecerem. Questionado pelo juiz, justifica-se: “a minha cegueira é uma cegueira especial, criada exclusivamente pela Providência para me favorecer como Gênio da Raça, e depois, eu estava vendo com os olhos da alma...”.

A perda da visão que vitimou Quaderna é simbólica das cegueiras da qual nos falam Evgen Bavcar (2005) e Aduino Novaes (2005), ao refletirem sobre nossa resistência em ir além do que é oferecido à primeira vista, em considerar mais do que a visão primeira e imediata como verdade, em enxergar a multiplicidade de escolhas possíveis. Arésio, primo de Quaderna, reconhece que ele, “mesmo cego, enxerga mais

que muita gente”, percebendo em seus delírios e invenções indicativos de muitas verdades que permanecem escondidas, temidas ou ignoradas pelas pessoas.

Além de provocarem a percepção dos moradores de Taperoá acerca de verdades encobertas e negligenciadas, as manifestações criativas de Quaderna também têm um compromisso com a memória, com o registro de um passado, que — glorioso ou não —, constitui a história de todos e de cada um. É novamente Bavcar (2005) que vem nos lembrar acerca da importância das imagens como única forma de resistir ao esquecimento das coisas. Para o fotógrafo, a memória, como cúmplice da imagem que é, representa a esperança de um mundo invisível além do representável. Não é à toa que, ao final da minissérie, ao ser coroado em público Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, Quaderna ouve as seguintes palavras do imortal Olavo Bilac:

Olavo Bilac: O encarcerado está fraco, prematuramente envelhecido aos 41 anos de idade. Apesar disso, escreve. Às vezes os seus olhos choram, mas sempre sua boca sorri. O prisioneiro-escritor extrai da própria miséria a honra nacional, a alegria da Pátria, a glória universal. Com sua obra, realiza a façanha de salvar da morte e do esquecimento aquele que foi o seu mundo: o sertão.

Ao salvar do esquecimento o sertão, Quaderna reforça o caráter da memória como sobrevivência da morte, como alternativa para os desaparecimentos dos quais todos somos vítimas, como indivíduos, como grupos sociais, como vilas e cidades. A presença da morte, por sinal, é tema comum e de grande importância na obra de Ariano Suassuna, tanto que, ao encerrar o último capítulo, o personagem de Quaderna envelhecido, vestido como o palhaço que saudou o público no início da minissérie, declama o poema *A Acauhan*, escrito por Suassuna em homenagem ao pai:

Quaderna: Aqui morava um Rei, quando eu menino:

Vestia de ouro e Castanho no gibão.

Pedra da Sorte sobre o meu Destino,

Pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,

Quando, ao som da Viola e do bordão,
 Cantava com voz rouca o Desatino,
 O Sangue, o riso e as mortes do Sertão.
 Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
 Eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
 Que se foi para o Sol, transfigurado.
 Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa,
 Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
 Espada de ouro em Pasto ensangüentado.

Embora as perdas e os sofrimentos ligados à morte estejam presentes em *A Pedra do Reino*, pode-se dizer que a maior parte de sua narrativa se caracterize pelo humor e pelo deboche, principalmente devido à postura atrevida e galhofa de Quaderna, que também se faz presente em outros personagens, como Clemente e Samuel. Divergentes em suas posições políticas e ideológicas, os dois se desentendem, e Samuel, defensor do Integralismo, desafia para um duelo o advogado seguidor de Luis Carlos Prestes, que aceita a proposta, com uma restrição: “Mas não vamos travar um duelo, que é coisa medieval, estrangeira. Vamos travar é um mortalho brasileiro!”. No dia do mortalho, Clemente aparece com armas inusitadas:

Samuel: Onde estão a sua espada e a sua lança para o mortalho?

Clemente: Quem falou que o nosso mortalho vai ser de espada e lança? O desafiado fui eu, quem escolhe as armas sou eu!

Malaquias: São dois penicos!

Clemente: São as nossas armas...

Samuel: Que palhaçada é essa de escolher dois objetos tão ridículos como armas de nossa disputa?

Clemente: Em primeiro lugar, a esquerda não vê nada de ridículo em objetos de uso prático. Em segundo lugar, para desmoralizar a fidalguia e mostrar como a minha luta é realmente uma luta popular. E finalmente, para desmascarar essa figura empafiada de falso fidalgo dos engenhos de Pernambuco. Hoje você morre nas minhas mãos, e vai morrer levando

pancada de penico. Duas tragédias de uma vez só. Primeiro porque a morte é sempre desagradável. Depois, porque você vai morrer de morte engraçada, de modo que vão sempre rir às suas custas!

A ironia que se faz presente em grande parte da minissérie associa-se, nessa passagem, às críticas que alguns dos personagens fazem aos estrangeirismos e a muitas das práticas e convenções sócio-culturais, herdadas de outros povos e não construídas a partir do que seria genuinamente nacional. Nesse sentido, *A Pedra do Reino* faz pensar sobre questões como as desigualdades entre brancos e negros, a propriedade privada, as mitologias populares, as crenças e dogmas de caráter religioso, os valores como a honra, a hombridade e a ideologia política, temas também presentes em *O Auto da Compadecida*.

E assim como em *O Auto da Compadecida*, a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho tenta fugir da narrativa centrada no maniqueísmo, evitando simples oposições binárias que coloquem bons e maus em lados separados, e que apontem culpados e inocentes de modo simplista ou absoluto. Bhabha (1998) chama a atenção para a necessidade de evitar o que ele define como “política da polaridade”, o que permitiria que pudéssemos emergir como os outros de nós mesmos, como diferentes junto ao que é aparentemente igual. Em relação a isso, percebe-se na narrativa de *A Pedra do Reino* um esforço em fugir das polarizações e das oposições unilaterais.

Ao ser questionado pelo Juiz Corregedor, se é ou palhaço, ou doido, ou as duas coisas juntas, Quaderna responde que “ninguém é uma coisa só”. Essa idéia de indivíduos com mais do que facetas de bons ou maus, de doidos ou de palhaços, de direitistas ou esquerdistas, de miseráveis ou afortunados, de fidalgos ou plebeus acompanha a história, e é por ela acentuada em algumas passagens, como durante a conversa entre Quaderna e Pedro Beato:

Pedro: Dinis, estão dizendo na rua que você vai ser processado pelo juiz novo que chegou. É verdade?

Quaderna: É verdade, Pedro. Me denunciaram ao Juiz Corregedor pra me liquidar.

Pedro. Assim é o mundo... Mas para mim, tudo isso que lhe aconteceu vem de muito antes. Tudo é a maldita questão da honra, Dinis. Por que é que você vive inventando essas histórias de Imperador do Divino, vestindo-se de rei, andando a cavalo pelo meio da rua de manto nas

costas e coroa na cabeça?

Quaderna: Mas que mal faz aos outros, Pedro? São coisas inocentes...

Pedro: Me perdoe, Dinis, mas não existe nada inocente no mundo...

Ao nos lembrar que não existe nada inocente no mundo, a minissérie nos recorda de que, ensinados a pensar as situações e a enxergar as pessoas de determinadas maneiras, precisamos considerar as dobras da cultura, os entre-lugares, os terceiros espaços, as manifestações não imediatas e não polarizadas, que permitem os interditos e as interações capazes de modificar nossas formas de nos vermos e de vermos os outros.

Como não há nada inocente, não há nada absoluto e não há nada evidente, é preciso ir além do que nos é dado ver de imediato, como reforça Fischer (2001), ao salientar que nosso olhar se dá a partir de pontos de vista ensinados e aprendidos. Rever pontos de vista, considerar diferentes maneiras de compreender o que nos cerca e o que acontece a nós são práticas associadas à formação estética que, conforme lembra Farina (2006), fazem da arte um campo privilegiado para questionar os usos da percepção e os conjuntos de saberes que eles promovem.

4.3 Um sertão para além dos autos e dos reinos

Diante da riqueza artística presente nas obras *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, há muito que se discutir em relação à formação estética, principalmente acerca de novas formas de trabalhar as imagens e os olhares que a partir dela se fazem possíveis. Dinâmicas em suas narrativas, inovadoras em suas formas de interpelar o público, ousadas na utilização de recursos cênicos e visuais, provocadoras na proposição de temas complexos e universais, as duas minisséries se mostram produtos diferenciados dentro do conjunto da teledramaturgia brasileira.

Ambas as produções têm o sertão como cenário, embora aos poucos esse cenário passe a se revelar bem mais do que o espaço das ações e reações dos personagens ou o local onde se dão os conflitos próprios de cada história. Como disse Olavo Bilac em seu discurso na consagração de Quaderna como Rei da Távola Redonda, o sertão era o seu mundo, e na verdade nas duas minisséries o sertão, também

recorte geográfico e cultural de marcas distintas, é um espaço que desconhece fronteiras.

Desconhece fronteiras porque se apresenta como berço de personagens que, mais do que os dramas e conflitos e desejos comuns aos homens do mundo todo, carregam consigo marcas de uma existência própria, marcas de uma existência que se apresenta como uma grande obra de arte. Tanto João Grilo quanto Pedro Dinis Ferreira Quaderna parecem ter brotado das idéias de Michel Foucault, que defende uma arte diretamente relacionada com a vida dos sujeitos sociais e individuais.

Movidos pela necessidade de sobrevivência, pela busca de um espaço de expressão de suas idéias e de seus desejos, pelo sonho de uma grandeza não associada ao poder simbólico e institucional e sim à autonomia de ser e agir de modo espontâneo, os dois personagens criam modos alternativos de existir num mundo em que sua condição social, econômica e intelectual parece não encontrar identificação alguma.

Protagonistas que são, na verdade, uma espécie de avesso da regra, João Grilo e Quaderna podem ser apontados como anti-heróis, uma vez que, de acordo com Orofino (2006, p. 187) “a figura do anti-herói é a morada da ambigüidade”. Ao mesmo tempo em que são vítimas de trapaças, de golpes, de discriminações, de acusações criminosas e de pilhérias e deboches, os protagonistas também se mostram espertos e ágeis, articuladores e mentirosos, enganadores e inconseqüentes. Dinâmicos e atrevidos, João Grilo e Quaderna são mais do que bons ou maus, culpados ou inocentes, e tanto quanto se mostram por vezes insanos e emotivos, também fazem grande uso da razão, agindo a partir de uma coerência própria, alinhada com suas maneiras particulares de reagirem diante de circunstâncias que não lhe são favoráveis.

E são, em grande, essas maneiras de reagirem diante das circunstâncias que humanizam os personagens das duas minisséries. Apresentados como anti-heróis, inseridos no centro de todos os grandes acontecimentos, colocados como testemunhas que são também sujeitos dos fatos, eles representam um encontro com novas formas de ser, diante de contextos sociais nos quais:

Há um desejo de solidariedade social que pede pelos encontros, pela visibilidade, pela irrupção de outros significantes que não aqueles da tradição. São os significantes da possibilidade da identidade

intervalar, das vidas duplas, do estranhamento, das ambivalências (...) (SCHÄFFER, 1999, p. 163).

A possibilidade da identidade intervalar, do estranhamento e das ambivalências pode ser associada aos novos modos de os sujeitos se constituírem. Em seus estudos sobre a estética da existência, Foucault destaca que a modernidade exige do homem a tarefa de elaborar a si mesmo, através, principalmente, da busca da transformação de si, da constituição de si como um ser singular, a partir de um certo número de regras, de estilos e de convenções. Os protagonistas de *O Auto da Compadecida* e de *A Pedra do Reino* não apenas constituem-se de forma livre em função das possibilidades do seu meio cultural, como acabam por modificá-lo, por construí-lo de outra maneira, por enxergá-lo diferentemente do que ele é.

Quando chega no local onde existem as célebres pedras, junto às quais seus antepassados protagonizaram sacrifícios em nome do retorno de D. Sebastião, Quaderna se frustra com o aspecto simplório que elas apresentam:

Quaderna: Euclides, eu estou meio decepcionado com essas pedras. Elas não são o que eu estava esperando...

Euclides: Que é isso, Dinis! Nós artistas temos que enfeitar um pouco...

Quaderna: Veja só essas manchas. Isso nunca foi sangue, parece mais mijo de mocó...

Euclides: A gente precisa mentir um tiquinho, precisa ajudar as pedras tortas do mundo real a brilharem em sangue vermelho e na prata. Senão, elas nunca serão introduzidas ao Reino Encantado da Literatura.

Quaderna: É, pode ser...

Euclides: Os poetas são assim. Veja o caso de Alberto de Oliveira, de Olavo Bilac. Eram dois pés-rapados, mas para onde se viravam viam jóias, ouro, prata e pedras preciosas em todo canto!

A necessidade de “enfeitar” as coisas, de dar a elas um aspecto novo e diferenciado, de conseguir enxergar no cotidiano e no convencional formas alternativas e inovadoras, está diretamente associada a uma estética da existência, a busca de modos de conhecimento que ajudem a reduzir a dicotomia entre a razão e o imaginário, a fim de provocar uma sinergia maior entre o pensamento e o sensível, como destaca Ormezzano (2005).

É a exploração vertiginosa do imaginário, por sinal, uma das maiores características dos personagens das minisséries. Pedro Dinis Quaderna, pretendendo tornar-se Imperador do Brasil Sertanejo e Gênio da Raça Brasileira, mistura fatos, recria situações e inventa histórias, a ponto de ser questionado pelo Juiz Corregedor devido ao caráter por demais duvidoso de seus depoimentos: “O senhor só conta a história desse jeito para ficar bonita, mesmo com prejuízo da verdade!”. “O meu estilo régio enriquece a verdade, ao invés de diminuí-la. Quanto mais enfeito uma história, mais verdadeira ela fica”, é a resposta que o interrogado dá ao Juiz, deixando claro que suas narrativas estão impregnadas de criatividade e de uma liberdade única.

Já em *O Auto da Compadecida*, tanto João Grilo quanto Chicó, além de inventarem mentiras evidentes com o intuito de garantirem sua sobrevivência, também contam histórias aparentemente mirabolantes. Chicó, que jura ter visto o fantasma de uma cachorra, ter tido um papagaio que benzia e ter sido pescado por um pirarucu gigante, costuma, ao ter a veracidade de suas narrativas posta em xeque, responder “não sei, só sei que foi assim”.

As mentiras contadas pelos personagens e todas as invencionices que surgem em suas falas não são apenas características que tornam suas atuações engraçadas e que enriquecem as narrativas. São, acima de tudo, estratégias de inserção numa realidade que não os acolhe, num meio social que não se equaciona com seus anseios de liberdade. Além disso, a habilidade de criar novas possibilidades de ver e de descrever o mundo se assemelha ao que Foucault (2000) defende quando pensa a estética da existência, associada à análise histórica dos limites que nos são colocados e à prova de sua ultrapassagem possível.

Essa ultrapassagem é feita com maestria por João Grilo, Chicó, Quaderna, Clemente, Samuel e outros tantos personagens que tensionam os limites a eles impostos, que questionam de forma informal e provocativa regras e convenções cujo seguimento e obediência parecem ser mantidos à revelia de sua necessidade ou importância.

Demonstrando uma das mais fortes manifestações dessas regras e convenções, as minisséries apresentam o espaço do tribunal, com suas suspeitas, seus interrogatórios e seus julgamentos, como é próprio da obra de Ariano Suassuna, que costuma explorar as relações do indivíduo com a Justiça:

Está lá no julgamento de *O Auto da Compadecida*, no inquérito de *A pena e a lei*, nas trocas de *A farsa da boa preguiça*: sempre nos deparamos com a Justiça, objeto de poder de palavra, de uma gramática que deixa falar apenas quando quer saber e que, quando permite, permite dentro de seus limites. Em oposição, Suassuna coloca sempre o jogo de cintura de um herói... tagarela (WERNECK, 2007, p. B1).

Os heróis tagarelas de Ariano Suassuna, dos quais João Grilo e Quaderna são grandes representantes, se constituem como alternativas de expressão diante de uma Justiça que não costuma deixar falar e que, quando deixa, limita e condiciona essa fala. Mais do que enfrentar a Justiça de forma direta, de criar um embate que pode gerar atritos e desgastes, os protagonistas das minisséries exploram sua veia artística, o domínio da palavra, as habilidades criativas, a própria existência, como argumentos de defesa de causas que conseguem, de certa forma, uma ultrapassagem dos limites impostos pelas regras dos tribunais.

Além dos discursos dos personagens, muitas imagens também parecem provocar essa ultrapassagem, como a do Jesus Cristo negro, a quem é dado o poder de julgar os homens e cuja presença não se restringe ao espaço divino, uma vez que ele retorna à terra como mendigo. Os limites impostos pelas regras dos tribunais também são tensionados através da figura do Juiz Corregedor, que aparece em algumas cenas coberto com um leve véu, como a demarcar uma distância, ao mesmo tempo sutil e quase invisível, embora forte e onipresente, entre a justiça e os indivíduos. Em outra cena do julgamento, Quaderna aparece sentado em uma cadeira, no centro de Taperoá, sem ninguém para vê-lo ou ouvi-lo, como se estivesse ao mesmo tempo sozinho e acompanhado, uma vez que todos (inclusive nós, espectadores), o observam atentamente. É como se a invisibilidade do público manifestada pela solidão à qual o personagem é submetido naquele momento encontrasse um contraponto no olhar de quem o observa do outro lado da televisão.

Mas mesmo solitário, Quaderna não se entrega, protagonizando uma defesa que é feita a partir da narração de sua própria vida, da revelação de segredos e de medos, do compartilhamento de seus sonhos e ambições, da manifestação de seus receios e limitações. Com desenvoltura e retórica, ele vai aos poucos driblando o Juiz Corregedor, e toda a sua fala é uma grande encenação, através da qual Quaderna revela

um jogo de cintura próprio dos anti-heróis, dos personagens que não temem a mentira, a enganação e o prejuízo da verdade quando se trata da própria liberdade.

Jogo de cintura também não falta a João Grilo, que, ao se ver diante de Jesus Cristo e do Diabo, prestes a ser condenado ao Inferno devido às armações feitas na terra, apela para Nossa Senhora, e o faz com toda simplicidade e verdade que sempre acompanharam suas ações:

João Grilo: Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré,

A vaca mansa dá leite,

A braba dá quando quer,

A mansa dá sossegada,

A braba levanta o pé,

Já fui barco, fui navio,

Agora sou escaler,

Já fui menino, fui homem,

Só me falta ser mulher,

Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré!

O embate entre uma Justiça severa e mergulhada em formalidades e sujeitos simplórios como João Grilo e Quaderna se configura como uma nova possibilidade de diálogo, como uma alternativa para relações desiguais que poderiam ser marcadas por um distanciamento crescente, caso os julgados tentassem se defender de forma convencional. Ao invés de seguir os procedimentos preconizados pela Justiça, João Grilo e Quaderna fazem uso de seus conhecimentos e de suas próprias histórias de vida para negociarem a absolvição, criando uma espécie de terceiro caminho.

A proposição de um terceiro caminho também é uma possibilidade de conhecimento e de cuidado de si alinhada com a estética da existência, uma vez que

pensar em novas maneiras de compreender o mundo e de nele agir é ação constituinte de uma formação estética, de uma formação para a liberdade. Nesse sentido, Loponte (2005) destaca que é preciso desconfiar da naturalidade de certos discursos e olhar mais de uma vez, e de novos modos, para sua superfície cheia de saliências e descontinuidades. Parece ser justamente nas saliências e descontinuidades, não apenas da Justiça, das instituições e das organizações sociais em geral, que Quaderna e João Grilo vão buscar, não só maneiras de sobreviverem, mas formas de se constituírem como sujeitos mais livres.

A constituição de sujeitos mais livres está associada à busca de mudar a si mesmo, dentro de uma perspectiva criadora, uma vez que, conforme destaca Hermann (2005b), a estética da existência é uma defesa da liberdade e da auto-imaginação. Da mesma forma Inês Loureiro defende a importância de nos tornarmos sujeitos mais inventivos e arteiros, e não há dúvidas que os personagens de Ariano Suassuna, absolutamente criativos e ousados, são grandes arteiros de sua própria vida.

As minisséries aqui estudadas, como obras de arte que são, possibilitam, por meio da exploração do universo do escrito paraibano, um mergulho em outros mundos que não exatamente o nosso, mundos em contato com os quais não apenas aprendemos mais, como também nos constituímos de maneira diferente, conforme as idéias de Marcel Proust, retomadas por Alfonso Quintás:

Graças à arte, em vez de ver um só mundo, o nosso, o vemos se multiplicar, e temos à nossa disposição tantos mundos como artistas originais há, mundos mais diferentes uns dos outros do que os mundos que giram no infinito e, muitos séculos depois de se ter apagado a luz de onde provinha, quer se chamassem Rembrandt ou Ver Meer, nos envia ainda seu raio especial (QUINTÁS, 1992, p. 221)

As obras de arte resistem ao tempo, e muito depois de terem sido criadas, continuam a enviar seus raios especiais, a iluminar os indivíduos que com elas tenham algum tipo de contato. Cabe lembrar que o próprio Ariano Suassuna acredita que exista, na arte, uma forma de conhecimento, ao qual ele se refere como um *conhecimento poético*. Espontâneo, concreto, livre das amarras científicas ou filosóficas dos saberes convencionais, o conhecimento poético permite o pensamento quase “sem esforço” sobre aquilo que se vê.

Não há como negar que tanto *O Auto da Compadecida* quanto *A Pedra do Reino* estão repletas de poesia. Há nessas minisséries a poesia dos folhetos de cordel, das cantigas populares, das ladainhas de caráter religioso, das trovas e das declamações, dos lamentos e dos delírios. Há também a poesia das narrativas espetaculosas, das histórias inverossímeis, das revelações bombásticas, dos enigmas e dos segredos, dos almanaques, dos autos e dos romances. Mas há, sobretudo, a poesia que é a própria vida, a poesia que está em cada gesto de rebeldia, de insubordinação, de deboche, de humildade, de fé. Uma poesia que confunde fantasia e realidade, que embaralha passado e presente, que aproxima e distancia o bem o mal, o certo e o errado, distribuindo-os em doses incertas e imensuráveis por entre as pessoas.

Uma poesia que é marca de uma estética da existência, que possibilita aos indivíduos buscarem formas de se constituírem de maneira mais livre, que permite às pessoas mudarem a si e ao mundo, conforme as idéias de Foucault acerca das transformações *possíveis*:

Foucault parece estabelecer um horizonte mais propício para um mundo em movimento. A busca que cada um estabelece para transformar o que é – com ou sem ajuda da filosofia – resulta também a possibilidade de que o mundo seja diferente de como é (KOHAN, 2004, p. 129).

A busca que cada um empreende a fim de se transformar, a fim de ser diferente do que é, permite que o mundo se transforme também. Nesse sentido, uma formação estética pode ser entendida como uma mediação entre a arte e o mundo, entre as formas convencionais e as formas alternativas de enxergar esse mundo, entre as possibilidades de manter-se como se é ou de transformar-se, entre uma arte que seja representada pelas produções de formas e objetos e uma arte que seja a própria vida.

Uma formação estética também pode ser compreendida como um repensar de práticas educativas, que permita aos indivíduos pensarem a si mesmos para além da máquina social de produção e reprodução na qual eles se encontram inseridos:

Na tradição ocidental, a Educação tem sido identificada com *Paidéia* (pelos gregos antigos) e como *Bildung* (pelos alemães da Modernidade), isto é, como uma forma de edificação dos sujeitos, como construção de si, como formação, numa palavra. O problema é que não raro essa formação foi construída como um processo de subjetivação externa, heterônoma, constituindo sujeitos para uma máquina

social de produção e reprodução. A inspiração foucaultiana nos desafia a pensar uma construção autônoma de si, como resultante dos jogos de poder, de saber e de verdade nos quais vamos nos constituindo social e coletivamente. Aquela “Educação de si” da qual já falava Nietzsche, na contramão da instituição formativa alemã (GALLO, 2006, p. 259).

Pensar uma construção autônoma de si, em meio aos jogos de poder, de saber e de verdades que nos constituem, é um dos desafios quando se pensa em formação estética, associada, sobretudo, a relações mais flexíveis com as regras de conduta e a construção de novos espaços para a imaginação criativa, que podem se dar a partir de uma melhor acolhida da dimensão alteritária do outro e dos usos mais amplos e poéticos da linguagem.

A dimensão alteritária do outro e o uso poético da linguagem são marcas das minisséries de Ariano Suassuna, cujos personagens se constituem a partir de uma relação com os demais sujeitos e das possibilidades de interação possíveis e necessárias, tendo em vista limitações de ordem social, política e cultural. Driblando algumas regras, ultrapassando certos limites, considerando dobras e descontinuidades, buscando construir nos entre-lugares e nos terceiros espaços, os personagens de *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino* são um misto de loucos e de gênios.

Brincando com os sonhos e com a realidade, questionando as verdades e as mentiras, apontando novos modos de pensar o bem e o mal, João Grilo e Quaderna não se contentam com o mundo no qual vivem e inventam um outro, manifestando assim características também identificadas em seu criador, Ariano Suassuna, conforme depoimento dado a Adriana Victor:

“Há duas raças de gente com as quais simpatizo: mentiroso e doido, porque eles são primos legítimos dos escritores. O que é um mentiroso? É um camarada que não se conforma com o universo comum e inventa outro. Ora, isso é um escritor. Eu também sou assim. Na minha vida não acontece nada, se eu não mentir o que é que eu vou contar?” (VICTOR, 2007, p. 122).

A invenção de novos mundos, de outras histórias, de diferentes indivíduos aproxima Ariano Suassuna de seus personagens, reforçando, além do caráter não-

maniqueísta que eles demonstram, um saudável inconformismo com a realidade, uma necessária insubordinação às regras e uma inventiva alternativa para modificá-las.

A modificação de regras e de realidades, no entanto, pede também uma modificação de nós mesmos, modificação essa que exige que nos inventemos, que nos criemos de outras maneiras, que busquemos trazer para a nossa vida modos de ser artísticos, formas de nos constituirmos para além do que já somos. Em relação a isso, cabe pensar acerca das provocações de Luciana Loponte:

Como nos inventaríamos? Como aquelas imagens que pertencem à ordem da estabilidade, do “verdadeiro”, tais como algumas óbvias naturezas mortas ou paisagens românticas? Ou nos arriscaríamos como imagens que beiram o sonho ou a própria embriaguez da pura e deliciosa aparência e ilusão? (LOPONTE, 2003, p. 78).

Reinventar a nós mesmos é um risco, exige tensionar a ordem da estabilidade, cobra de nós desconstruções de verdades e de conceitos, pede que sejamos capazes de deter nosso olhar para o invisível das imagens, para o indizível das palavras, para a terceira margem do rio. Ao caçar com seus amigos, Quaderna, medroso e mau caçador, atirou num preá e matou uma onça, o que o leva a concluir, assustado: “Mirei no que vi, acertei no que não vi”. Quem sabe seja isso que a formação estética tem a nos oferecer: a percepção de que há mais do que aquilo que vemos e a possibilidade de acertarmos novos alvos, vistos ou não.

Há muitos alvos a serem vistos e atingidos em um trabalho de formação estética, considerando a multiplicidade de temas, linguagens e imagens com as quais a teledramaturgia brasileira trabalha. Deter o olhar sobre o sertão de Ariano Suassuna pode ser o início para um tiro bem dado, principalmente se pensarmos que esse sertão, para além dos autos e dos reinos, é uma terra marcada pela arte de existir.

5 Considerações finais

O presente trabalho propôs-se a articular algumas questões da área da Educação e da Comunicação, ao analisar as minisséries brasileiras *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, tendo como fio condutor um estudo de formação estética, a partir de conceitos relacionados à Estética como uma forma de ver a mais, de ver diferente, de ver com mais liberdade. A escrita do texto se deu em meio a um processo pessoal de construção e de desconstrução de saberes e de verdades, em meio a uma busca de enxergar de outras maneiras, durante um constante aprendizado sobre as muitas percepções possíveis diante de uma obra de arte — que pode ser um livro, um poema ou uma produção da teledramaturgia brasileira.

E é o resultado desse aprendizado que passo a apresentar, mesmo que “considerações finais” possam não ser os termos mais adequados, em se tratando de produções como as aqui estudadas, uma vez que estas, pela dinâmica dos personagens que nela atuam, configuram um texto de infinitas entrelinhas. De qualquer maneira, diante das proposições que moveram essa pesquisa e das leituras que a partir dela se fizeram possíveis, arriscamo-nos a destacar alguns dos principais aprendizados feitos.

O percurso inicial do trabalho se deu em função de um fascínio pessoal pela imagem, principalmente a televisiva, uma vez que a mesma se oferece como uma rica mediadora de olhares, construção de múltiplas fontes, nascida de um conjunto de práticas sociais e culturais. Diante dessa dimensão das imagens como processo que envolve inúmeros sujeitos, as mesmas foram analisadas a partir do conceito de cultura visual, de acordo com as análises de Fernando Hernández, ao qual foram associados diversos estudos, como os de Rosa Maria Bueno Fischer, Georges Didi-Huberman, Aduino Novaes e Evgen Bavcar.

Às reflexões sobre imagem, como portadoras de movimentos que tanto quanto dão a ver exigem visibilidade, que tanto quanto permitem sair de si cobram que o mundo se volte para elas, que estabelecem um limiar de proximidade e de distanciamento, que conferem aos indivíduos o poder de levantar os olhos e assim enxergar mais, foram acrescidas análises das muitas outras formas de olhar, que ajudam a estabelecer a dinâmica dessas imagens.

O olhar, compreendido junto a cotidianos estruturados por uma infinidade de estímulos sensoriais, no transcorrer dos quais muitas imagens se banalizam e se repetem, enquanto outras permanecem invisíveis, mantendo escondidas dobras e saliências, pode ser trabalhado para ver mais e para ver melhor, desafio para o qual uma formação estética parece estar sendo convocada.

Entendida como mediadora de novos modos de ver as coisas, a formação estética pode ser associada a formas de se buscar a liberdade, pelo menos a liberdade de enxergar mais do que nos é dado a ver de imediato, de perceber mais coisas junto a imagens que passam rápidas demais, em meio a detalhes cuja visibilidade depende de um olhar mais ousado e menos comprometido com as formas costumeiras de ver. O fotógrafo cego Evgen Bavcar diz que ser livre é poder olhar de outra maneira, e é pensando nas muitas outras maneiras de ver que se aposta na formação estética.

O exercício de olhar de outra maneira começa, primeiramente, com a maneira de entender a televisão brasileira, por muito tempo e por muitas pessoas tida como uma grande “influenciadora” de modos e de comportamentos. Costumeiramente analisada de forma unilateral, tendo as programações julgadas de forma negativa e tendo muitos de seus produtos apontados por sua má qualidade, à TV já foram definidos muitos papéis, como os de manipuladora ou alienante. No entanto, Beatriz Sarlo nos lembra que a televisão e o público estabelecem uma espécie de pacto, ambos construindo-se numa relação multifacetada e co-responsável, na qual não se pode apontar simplesmente um culpado e um inocente.

Essa desconstrução da visão maniqueísta própria das análises em televisão, ainda hoje, pode ser enriquecida à luz das idéias do hindu-europeu Homi Bhabha, que entende a cultura por uma perspectiva interativa, como um processo híbrido e fluido, freqüentemente recomposto e dinamizado, que articula diferenças por meio de um terceiro espaço, de um entre-lugar, de uma possibilidade nova que não se prenda aos extremos e sim que considere a complexidade que há entre eles.

A complexidade que há nas relações entre a TV e o público, além de desmistificar as idéias sobre sua “má influência” ou sobre a alienação dos telespectadores, exige que sejam discutidos conceitos como ética e qualidade em relação às suas produções.

De fato, talvez se deva buscar, em televisão, um conceito de qualidade a tal ponto elástico e complexo, que permita valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais (velocidade e

estandardização da produção) não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais (MACHADO, 2001, p. 25).

Mais do que buscar um conceito elástico e complexo para discutir e determinar o que é qualidade em televisão, sugere-se ter uma preocupação com a inovação, com a liberdade de expressão e com a criação de alternativas que tenham presente as grandes questões nacionais e universais. Novamente, mostram-se importantes os novos olhares sobre as produções em televisão, as variadas maneiras de se perceber o que há nessas produções, tanto em sua superfície quanto nas suas dobras e descontinuidades.

Perceber as dobras e descontinuidades pode ser exercício de maiores e melhores resultados se o pensarmos a partir de uma formação estética, da formação para um olhar diferenciado, para um olhar que desconfie da naturalidade dos discursos, que seja sensível aos interditos e que nos ajude a ultrapassar as chamadas evidências, a ir além do que nos é dado ver de imediato, conforme destaca Rosa Fischer.

Ir além do que nos é dado ver de imediato exige um movimento que, muitas vezes, apenas a arte consegue mediar, principalmente porque a arte educa para o sensível, como parte adormecida do homem, como bem lembra Amorim (2007). Justamente por apresentar-se como possibilidade de educar o sensível, Farina (2006) destaca que há na arte uma dimensão pedagógica, a partir da qual nossa percepção e nossa maneira de entender o que nos acontece é transformada.

E são transformações, tanto no modo de enxergar os indivíduos e os grupos sociais, quanto na maneira de esses indivíduos constituírem-se a si mesmos, que as minisséries *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino* tornam possíveis, a partir de uma elaboração bem construída, que alia imagem e palavra, recursos cênicos e oralidade, dança e música, prosa e verso, a qual também explora uma religiosidade que excede as manifestações de fé, para se fazer constituinte da própria narrativa.

Tendo a maior parte das suas ações encabeçadas pelos anti-heróis João Grilo e Pedro Dinis Quaderna, as minisséries apresentam muitas situações nas quais o uso do humor e da ironia, a exploração de estruturas narrativas não-maniqueístas, a tematização recorrente da fé e da justiça e a construção da própria vida como uma obra

de arte configuram-se como mediadoras de novas formas de enxergar as coisas e de diferentes maneiras de se elaborar a si mesmo.

O uso do humor e da ironia é próprio dos personagens, os quais encontram no deboche e no cinismo alternativas para resolverem seus problemas, por meio das quais acabam questionando a ordem vigente, as regras e condutas sociais, o poder instituído, os conceitos e as normas cujas verdades não resistem a um olhar mais apurado. As relações desiguais entre ricos e pobres e brancos e negros, bem como a reverência às manifestações culturais herdadas dos povos ibéricos, provocam um olhar sobre a constituição da sociedade brasileira, sobre nossas raízes sociais e políticas bem como sobre as reproduções de toda ordem que mantém determinados problemas irresolvidos há muito tempo.

Nesse sentido, o próprio Ariano Suassuna destaca a importância de se enxergar o Brasil real que se esconde, ou se deixa ver menos, à sombra do Brasil oficial, condição necessária para que se encontre um novo caminho para o nosso País:

“Se queremos, mesmo, encontrar um caminho para nosso País, temos que segui-lo, levando adiante, na medida das forças de cada um, a chama iluminadora daquele que foi e continua a ser a obra fundamental para o entendimento do Brasil. A pedra angular para a futura edificação de nossa Pátria como Nação. Uma nação na qual a cisão atual seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada história, o Brasil oficial se torne a expressão do Brasil real” (VICTOR, 2007, p. 115).

Por certo, as noções de um Brasil oficial e de um Brasil real devem ser discutidas, principalmente se lembrarmos que é preciso evitar os extremismos ou as visões unilaterais. De qualquer maneira, há entre esses dois conceitos de nação apontados pelo escritor paraibano a constituição de uma identidade brasileira que merece sempre novos olhares, uma vez que ela nos constitui tanto quanto nós a ajudamos a ser como ela é ou como ela tem sido narrada.

Compreender a complexidade da identidade brasileira também exige que consigamos nos desprender das percepções maniqueístas que somos ensinados a ter, e nesse sentido, as minisséries analisadas se mostram infinitamente ricas. Tanto João Grilo quanto Quaderna, e por que não?, todos os personagens, como o cangaceiro Severino de Aracaju, o padre João ou o Juiz Corregedor, movem-se em terrenos nos quais não há como limitar suas atitudes como certas ou erradas, boas ou más, egoístas

ou solidárias. Todos agem de acordo com sonhos e desejos próprios, motivados por circunstâncias distintas, atendendo a chamados do corpo e da alma, respondendo a apelos de contextos específicos.

Muitos desses contextos referem-se à relação dos indivíduos com a fé e com a justiça, ambas apresentadas desprovidas de idealizações, ao mesmo tempo em que se mostram produtoras e dependentes dos grupos sociais, que nas mãos delas vêm ser encaminhados os rumos das suas vidas. Enquanto mostram uma Igreja cujas regras e preceitos, mesmo sendo aceitos como divinos, são produzidos pelos homens, as minisséries também tornam visível uma justiça que, priorizando o próprio discurso em detrimento das manifestações dos indivíduos, se vê driblada pela fala tagarela e astuciosa de João Grilo e de Quaderna. São os personagens de Ariano Suassuna provocando nossos olhares para outras formas de se perceber as instituições sociais e as relações que a partir delas se estabelecem.

No entanto, a maior provocação lançada por esses personagens talvez esteja relacionada à maneira como eles constroem a própria vida. Criativos e comunicativos, ousados e maliciosos, determinados e inquietos, João Grilo e Quaderna, ao longo das narrativas, vão construindo a si mesmos como arte, existências-artistas, semelhante ao que propõe Foucault. Fazendo da própria vida uma obra de arte, os personagens das minisséries buscam constituir sua vida de maneira livre, sem, no entanto, desconsiderar as convenções do meio social, a partir das quais, justamente, eles criam meios de ser mais autônomos.

Sem jamais perder a autenticidade, João Grilo e Quaderna modificam-se a si mesmos, fazendo da sua existência uma obra na qual o humor, a imaginação e a aceitação do outro, em sua dimensão alteritária, constroem novas relações deles consigo próprios e com os grupos sociais junto aos quais eles interagem. E, na medida em que vão contando as histórias que nem eles sabem como aconteceram, narrando feitos improváveis, mesclando um jeito palhaço e doido de ser, ajudando as pedras tortas do mundo real a brilharem, os personagens de *O Auto da Compadecida* e de *A Pedra do Reino* vão nos ensinando novos modos de ser, maneiras diferentes de nos constituirmos, formas distintas de explorarmos as possibilidades do nosso próprio olhar.

E são as possibilidades do olhar que uma formação estética pode explorar a partir dessas minisséries, ambas repletas de temas e situações, cujas ambigüidades e desdobramentos permitem leituras múltiplas, para além das polaridades e das

linearidades comuns aos nossos olhares já quase cegos e insensíveis a nuances e diferenças.

Além disso, analisar de forma mais ampla a estética da existência, através da qual João Grilo e Quaderna modificam-se e elaboram a si mesmo, pode ser um precioso exercício de aprendizado, principalmente se compreendermos que ambas as minisséries trazem em sua concepção uma estética que também é política. Política porque está relacionada a uma escolha — perceptível na elaboração de um conjunto que envolve desde a criação do roteiro, até o uso de recursos cênicos, a orientação dos atores e a direção de arte —, capaz de disponibilizar repertórios que podem nos afetar sensitiva e intelectualmente.

Diante de alguns caminhos vislumbrados, e em parte percorridos, nessa tarefa que aqui se encerra, ficam algumas contribuições para um estudo de formação estética e grandes desafios para se estudar a teledramaturgia brasileira, cujo conjunto diversificado de histórias de “intrigas, presepadas, enigma, ódio, calúnia, amor, batalha, sensualidade e morte”, tem muito a contribuir para o pensamento poético sobre nós mesmos e o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Bia. “*Vidas*” é Resposta Ficcional à Realidade. São Paulo: 18 de fevereiro de 2007. Folha On Line. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1802200715.htm>

ABRAMO, Bia. “*A Pedra do Reino*” e a Inefável Qualidade. São Paulo: 17 de junho de 2007. FolhaOnLine. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706200721.htm>

AMORIM, Verussi Melo de. *Por Uma Educação Estética: um Enfoque na Formação Universitária de Professores*. (Dissertação) Mestrado em Educação. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Pós-graduação em Educação. Campinas, 2007. 144 p.

ÁRIDO MOVIE. Direção de Lírio Ferreira. Roteiro de Lírio Ferreira, Hilton Lacerda e Eduardo Nunes. Distribuição Europa Filmes e M.A. Marcondes. Brasil, 115 minutos, 2006.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993

O AUTO DA COMPADECIDA. Minissérie dirigida por Guel Arraes. Roteiro de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Veiculada pela Rede Globo de Televisão de 05 a 08 de janeiro de 1999. (DVD). Globo Vídeo, 157 minutos, 2000.

AZEVEDO, Reinaldo. *As Armas do Barão Assinalado: um Perfil de Ariano Suassuna*. Revista Bravo!, São Paulo, ano 1, nº 08, maio de 1998.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERND, Zilá (org.) *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *Literatura e Almanques: Ariano Suassuna e os Modos Alternativos de Inserção do Popular e do Nacional na Mídia*. Trabalho apresentado no NP Folkcomunicação, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, Santos – SP.

BEZERRA, Cláudio. *Do Teatro ao Cinema – Três Olhares sobre O Auto da Compadecida*. Trabalho apresentado no NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 30 de agosto a 03 de setembro de 2004, PUC/RS.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel (coords.). *A Deusa Ferida: Por Que a Rede Globo não é mais a Campeã Absoluta de Audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

CANALI, Geraldo Valente. *A Ideologia no Uso do Conceito de Liberdade de Imprensa: uma Análise à Luz da Hermenêutica de Profundidade*. Porto Alegre, RS: PUCRS, 2005. 252 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2005.

CARLOS, Cássio Starling. *Minissérie Desafia os Códigos*. São Paulo: 10 de junho de 2007. FolhaOnLine. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200715.htm> Acesso em 16 de julho de 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Saga Nordestina*. Entrevista concedida a Rogério Pacheco Jordão. Revista Bravo!. São Paulo: Editora Abril, nº 117, maio de 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CONTRERA, Malena Segura. *O Mito na Mídia: a Presença de Conteúdos Arcaicos nos Meios de Comunicação*. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Três questões sobre *Seis Vezes Dois – Godard*. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, o Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FARINA, Cynthia. Pedagogia das afecções. Arte atual, corpo e sujeito. *Reflexão e Ação*. Revista do Departamento de Educação/UNISC. V. 14 – nº 01 – jan/jun. 2006. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a Invenção do Gosto na Era Democrática*. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia Brasileira: Arte ou Espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

FILHO, Daniel. Cineminha. In: OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *50 Anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Cinema e TV na Formação Ético-estética Docente*. Trabalho apresentado na Sessão Especial “A dimensão estética na formação docente”. 30ª Reunião Anual da ANPED, 2007. Cópia digitalizada.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O visível e o enunciável no dispositivo pedagógico da mídia: contribuição do pensamento de Foucault aos estudos de comunicação. In: *Verso & Reverso: revista da comunicação*. São Leopoldo, RS Vol. 19, n. 40 (1. sem. 2005)

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, Maio/Jun/Jul/Ago 2002, Nº 20.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e Educação: Fruir e Pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Adolescência em Discurso: Mídia e Produção de Subjetividade*. (Tese) Doutorado em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 1996. 297 p.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: _____. *Ética, Sexualidade, Política*. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: _____. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Ditos & Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica. Para Além do Estruturalismo e da Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1994.

GALARD, Jean. A guerra ao vivo. In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GALEANO, Eduardo. *De Pernas pro Ar - A Escola do Mundo ao Avesso*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GALLO, Sílvio. Foucault: (Re)pensar a Educação. In: RAGO, Margareth e VEIGANETO, Alfredo (orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: Pellegrini, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.04.

HERMANN, Nadja. Estetização do mundo da vida e sensibilização moral. In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre. v. 30, p. 35-47, jul./dez. 2005a.

HERMANN, Nadja. *Ética e Estética: a Relação Quase Esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005b.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual: Proposta para uma Nova Narrativa Educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. De que hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre. v. 30, p. 09-34, jul./dez. 2005.

IRREVERSÍVEL (*Irreversible*). Direção e roteiro de Gaspar Noé. Distribuição Lions Gate Films Inc. França, 95 min, 2002.

JIMENEZ, Marc. *O Que é Estética?* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1999.

JOST, François. A televisão entre a “grande arte” e a arte pop. *Revista Comunicação Midiática*: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/Universidade Estadual Paulista. Bauru/SP – Unesp. Ano 3, p. 14-32, setembro de 2006.

KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

KOHAN, Walter Omar. Sócrates e Foucault professores: entre o ensino do já sabido e a busca por ensinar diferente. In: GALLO, Silvio e SOUZA, Regina Maria de. *Educação do Preconceito: Ensaios Sobre Poder e Resistência*. Campinas, São Paulo: Editora Alínea, 2004.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: Danças, Piruetas e Mascaradas*. Tradução Alfredo Veiga-Neto. 4ª ed. 1ª impressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LIMA, Venício Artur de; CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação e Televisão: Desafios da Pós-globalização*. São Paulo: Hacker, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Para Não Esquecer*. São Paulo: Ática, 1984.

LOBO, Narciso Júlio Freire. *Ficção e Política: o Brasil nas Minisséries*. Manaus: Editora Valer, 2000.

LOBO, Narciso Júlio Freire. *Mapa da Mina Ficcional: Cenários e Emoções nas Minisséries*. Trabalho apresentado no Núcleo de Ficção Seriada, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de, BORELLI, Sílvia Helena Simões e RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a Telenovela: Mediações, Recepção, Teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência Artista: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, UFRGS, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Do Nietzsche trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência e uma ética para a docência. In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre. v. 28, p. 69-82, jul./dez. 2003.

LOUREIRO, Ines. *Arte e Beleza: Diferentes Formulações Foucaultianas Sobre a Estética da Existência*. Disponível em: www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigo/2004-1-cap3.pdf. Acesso em 15 de janeiro de 2008.

MACHADO, Arlindo. *A TV Levada a Sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARQUEZI, Dagomir. *A Grande Ousadia de Aguinaldo Silva*. Revista Época. Edição 505, 21 de janeiro de 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os Exercícios do Ver: Hegemonia e Ficção Televisiva*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MAZZIOTTI, Nora. Narrativa: os gêneros na televisão pública. In: RINCÓN, Omar (org.). *Televisão Pública: do Consumidor ao Cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem Feita: Repensar a Reforma, Reformar o Pensamento*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NOGUEIRA, Lisandro. *Cinema, Televisão e Autoria*. In: Comunicação e Informação. Volume 2, nº 1 (jan./junho 1999). Goiânia: UFG, Facomb, 1998 – semestral, p. 78-82.

NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOVAES, Adauto. Imagens impossíveis. In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NUNES, Benedito. Poética do pensamento. In: NOVAES, Adauto (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Os Maias*. "Apuro cinematográfico pode afastar telespectador", copyright *O Estado de S. Paulo*, 4/02/01. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv070220017.htm>. Acesso em 16 de julho de 2007.

ORMEZZANO, Graciela. Educacion estética: uma nueva cosmovision em la escuela. *REP – Revista Espaço Pedagógico*. Passo Fundo. v. 12, nº 1, p. 110-118, jan./jun. 2005.

OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na Produção de TV: um Estudo sobre O Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela – História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. A Arte no Itinerário da Formação de Professores: Acender Coisas por Dentro. *Reflexão e Ação*. Revista do Departamento de Educação/UNISC. V. 14 – nº 01 – jan/jun. 2006. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATERNOSTRO, Vera Íris. *O Texto na TV: Manual de Telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

A PEDRA DO REINO. Minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Veiculada pela Rede Globo de Televisão de 12 a 16 de junho de 2007. (DVD). Globo Vídeo, 230 minutos, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Passion": itinerário de uma anunciação. In: NOVAES, Aduato (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: Pellegrini, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

POMPEU, Carmen. *Vamos Bater a Globo até 2009, Diz Vice-presidente da Record*. 16 de março de 2007. Folha online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69434.shtml>

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Dominus Editora, 1965.

QUINTÁS, Alfonso López. *Estética*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: Correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

REIMÃO, Sandra (org.). *Televisão na América Latina – 7 Estudos*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000.

REIS, Leila. “Anita é uma Rodriguiana Ilegítima”. Copyright *O Estado de São Paulo*, 11/8/01. In: *Aspas – Observatório da Imprensa*. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/matérias.htm>. Acesso em 18 de novembro de 2003

REVISTA APLAUSO. *O Tamanho da Tragédia*. Porto Alegre. Ano 10. Edição 86, 2007. p. 28 – 33.

REVISTA CULT. *Dossiê TV Brasileira*. São Paulo. Ano 10. Edição 115, julho de 2007, p. 40 - 63.

RIXA. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997a.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997b.

SCHÄFFER, Margareth. Criação e invenção. In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre. V. 28, p. 117-121, jul./dez. 2003.

SCHÄFFER, Margareth. “Entre-lugares” da cultura: diversidade ou diferença? In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre. V.24, p. 161-167, jan./jul. 1999.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem Numa Série de Cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. *O Laço Fraternal em Cidade dos Homens: Articulações entre Educação, Psicanálise e Comunicação*. (Dissertação) Mestrado em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2005. 128 p.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. *País da TV: a História da Televisão Contada por--*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

SUASSUNA, Ariano. Resistência da cultura nordestina é espantosa. Entrevista a Gustavo Porpino e Racine Santos. *Preá – Revista de Cultura do Rio Grande do Norte*. Ano III, Nº 14, setembro/outubro de 2005.

TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: História, Análise e Conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.

VICTOR, Adriana e LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um Perfil Biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: _____ *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WERNECK, Alexandre. *Água Benta na Saliva*. Caderno B. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: segunda-feira, 11 de junho de 2007.

ZATTI, Vicente. *A Educação para a Autonomia em Immanuel Kant e Paulo Freire*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2007, 99 p.

