

Muito Além do Jardim do Bem e do Mal: Um ensaio sobre o medo, a mídia e a cidade

Cláudio Cardoso de Paiva *

Índice

1	Introdução	1
2	Por que tanto medo?	3
3	Estilhaços do cotidiano na idade mídia	4
4	O medo e a ironia hipermidiática	6
5	Os clichês do fim do mundo na te- levisão	8
6	Alteridades do medo no cinema e na televisão	9
7	Perversidades e perplexidades do mundo	10
8	As torres fulminadas na aldeia global	11
9	A inversão do medo no país do carnaval	13
10	O medo tupiniquim e a ira antro- pofágica	14
11	O som e a fúria e das massas no cotidiano da cidade	15
12	Estado da arte tecnológica sobre o medo	19
13	Referências Bibliográficas	20

Resumo

Um estudo sobre o medo e a cidade no contexto da mídia é pertinente por várias razões:

*Professor adjunto do Departamento de Comunicação - UFPB

Cria a oportunidade de atualizarmos uma reflexão acerca do modo como os meios de comunicação estruturam o imaginário. Leva a pensar porque as imagens e figuras do social não cessam de estruturar a imaginação midiática. Sinaliza os caminhos para um debate sobre o simbolismo das sensações, afetos e sentimentos, que irradiam uma estética do medo no século XXI. Instiga a discutirmos como os atores sociais (e suas tribos) encontram modos de identificação face às imagens e figuras do medo. E alerta para as alteridades do medo, pela via da coragem e da esperança, mas também do humor e da ironia. Tudo isso se exhibe fartamente nas mídias impressas, visuais e sonoras, exigindo o rigor de novas leituras e interpretações.

1 Introdução

O título deste texto deve funcionar como uma espécie de epígrafe, cujas idéias gerais se desdobram em várias referências do cinema, televisão, artes e invenções do cotidiano.

Inicialmente, fazemos uma alusão ao filme norte-americano *O videota, Muito além do jardim* (Hal Ashby, 1979), que coloca em cena, um jardineiro solitário (na pele do ator Peter Sellers). As suas formas de contato

com o mundo real se fazem por meio da televisão, a sua experiência social é quase nula e o seu repertório lingüístico e imaginário se organiza a partir do universo limitado do jardim em que trabalha. Após um acidente, por acaso, as suas idéias servirão como ferramentas de consultoria para os políticos profissionais, ligados ao Presidente dos Estados Unidos. *O videota* tem traços psicológicos do personagem do romance *O Idiota*, de Dostoiévsky, sua impureza é dissonante em meio à trama social de Nova Iorque e elabora suas idéias sobre política, de modo pouco convencional. Isto impressiona um amigo do Presidente, que perde o medo da morte quando passa a encarar a vida por uma outra perspectiva. O filme interessa na medida em que as suas imagens instigam a uma leitura da condição humana na civilização pós-industrial. Ali se inscreve um estilo de vida intimista e se exibem as formas de estranhamento do Ser numa polis que assume as aparências hostis de um labirinto. *O videota* nos serve de pretexto para a sustentação de um argumento - a partir de registros inusitados - sobre a solidão, a mídia e o medo na cidade.

Em seguida, relembramos uma análise crítica da televisão, no livro *Muito Além do Jardim Botânico*, de Carlos Eduardo Lins da Silva (1985). O autor, com o pretexto de estudar a audiência do Jornal Nacional da Rede Globo, composta pelos trabalhadores rurais, mostra como o Brasil real é mais complexo do que aquele simulado pelo telejornal da Rede Globo, cuja sede se situa no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. O livro de Lins da Silva mostra os diferentes tipos de mediação das mensagens realizadas pelos habitantes de uma pequena cidade do interior paulista. Seu texto é pertinente porque remete a uma outra visão da cidade (e do

país) no contexto da “aldeia global” e discute o modo como interagem os indivíduos e grupos, longe da realidade forjada pela indústria cultural do Jardim Botânico.

Encontramos inspiração para o nosso tema no filme *Meia noite no jardim do bem e do mal* (Jim Williams, 1997), uma película que assume a forma de alegoria para descrever uma cidade no sul dos Estados Unidos, habitada pelos personagens de um contexto que beira o realismo fantástico. Um jornalista chega a cidade para cobrir a tradicional festa de natal na mansão de um milionário, mas as coisas tomam um rumo diferente quando o anfitrião (na pele de Kevin Spacey), mata o seu amante no calor da noite. O filme, animado por uma estética da cultura pop, serve de pretexto para uma contemplação do cotidiano dos indivíduos, cujo imaginário se organiza a partir de um código de moralidade alternativa. Ali se inscrevem formas estranhas de subjetividade e de tribalização, num universo marcado pela excentricidade. Neste ambiente, um transeunte passeia no parque com a coleira do seu cão imaginário, um outro circula feliz pela cidade acompanhado pelas suas moscas de estimação. Travestis, debutantes e feiticeiras se confraternizam, exercendo suas liberdades individuais e o direito à diferença, num mundo que parece de cabeça para baixo. Espantando o medo e a melancolia, o segredo da narrativa consiste em fisgar a atenção do espectador pelo viés do absurdo, da ironia e da carnavalescação, como uma estratégia de negação do medo da morte e afirmação da vida.

Finalmente, a acepção nietzscheana explícita na obra *Para além do bem e do mal* (Nietzsche, 1885/86) parece-nos aqui estimulante e provocante como um “insight” para refletirmos sobre os códigos de conver-

sação e de conduta, os tipos de exclusão e interação social e os estilos prevalentes de moralidade, numa civilização cujos procedimentos éticos se esgarçaram e já não podem garantir a segurança, o conforto e a tranqüilidade dos cidadãos.

Um olhar apressado, não percebe afinidades entre esses diferentes tipos de narrativas que enunciamos. Entretanto, partindo de um recurso aparentemente aleatório, percebemos uma certa regularidade discursiva entre elementos que se mostram díspares, mas que nos levam a pensar sobre os níveis de alienação, retraimento e exclusão dos atores sociais em meio à desordem do mundo atual. A aproximação entre as instâncias aparentemente incongruentes nos alerta para percebermos os estilos de existência e de vinculação comunitária numa paisagem insólita, marcada pela injustiça e segregação. A justaposição dessas experiências recolhidas “ao acaso” incita-nos a observarmos como funcionam - por meio de diferentes registros - as estratégias de sobrevivência, comunicação e sociabilidade, num ambiente minado pela solidão, insegurança geral, violência urbana e medo globalizado.

2 Por que tanto medo?

O desafio que se impõe aqui é examinar as formas que o medo assume na era das culturas neoliberais ou globalizadas. E em tempo, relembramos que tratando das questões do sexo, o filósofo Michel Foucault, no livro *A ordem do discurso* (1971), dizia que quando falamos demais sobre alguma coisa é porque a coisa não está mais lá. Neste sentido, parece de bom agouro dedicar uma argumentação sobre o medo, senão para esconjurá-lo ou exorcizá-lo, mas para explorar as suas

modulações, suas alteridades, os seus níveis de contágio e de irradiação, ou ainda para perceber os seus efeitos afirmativos e regressivos.

Este texto originalmente consiste na versão escrita e atualizada de uma fala articulada no colóquio intitulado *O medo e a cultura*, realizado no primeiro semestre de 2003, pela Faculdade de Comunicação da UFPB, por iniciativa do sociólogo Wellington Pereira. Tal iniciativa se mostrava então provocante e apropriada, quando a nossa tragédia cotidiana aparecia amenizada pela propagação dos discursos de esperança, na esteira dos novos processos de gestão na Presidência da República, após a eleição de um representante das classes trabalhadoras.

Sem pessimismo, nem ressentimento, mas ao contrário, examinando as dobras do lado de dentro e do lado de fora do medo, um debate sobre *O medo e a cultura* é oportuno na partilha de idéias e argumentações, que em última instância podem servir para aproximar um pouco as nossas fronteiras, de olho nas frestas do amor ao próximo, do altruísmo e da solidariedade.

Coincidentemente, o projeto de Ricardo Freitas e Rafael Nacif (professores-pesquisadores da UERJ), empenhado em apreciar os temas referentes à *Comunicação e Cidade*, numa perspectiva multidisciplinar, constitui uma estratégia inteligente por vários motivos:

Primeiramente porque sinaliza novas direções e estratégias para compreendermos a forma e o sentido das subjetividades e sociabilidades experimentadas pelos indivíduos e tribos no ambiente das cidades no século XXI, que se caracterizam pelas marcas de um passado recente - dos militares a Colômbia - pleno de crises, contradições e resistên-

cias. O presente é marcado pela emergência de novos acontecimentos locais e globais que desenham uma imagem assustadora do futuro. Mas é interessante perceber nesse contexto, que historicamente todos os sustos e surtos cotidianos sempre foram, assistematicamente, driblados pelas multidões solitárias que souberam reinventar engenhosamente as suas experiências vivenciais.

Uma mirada sobre *a comunicação e a cidade*, é relevante porque cria a oportunidade de definirmos os termos de um debate acerca dos atos de fala, enunciados e ações, como formações discursivas e processos de significação, que abrem espaços para uma interpretação das práticas sociais, políticas e culturais, com tudo que elas têm de provisório, nômade e transitório. Faz-se necessária a eleição de categorias mais modestas (e dinâmicas) para uma investigação do cotidiano - e nessa direção - a *cidade* aparece como uma categoria que talvez possa, mesmo provisoriamente, indicar as pistas, indícios e sinais para uma apreensão do sentido de uma história do cotidiano. Suspeitamos que essa pode ser uma estratégia inteligente para deciframos a alma atômica dos indivíduos e tribos dispersos na imensidão das cartografias urbanas.

Desde o período colonial, passando pelo Brasil Imperial e pela República até os nossos dias, considerando-se as tensões e conflitos urbanos, são inúmeras as formas de resistência e enfrentamento das crises. Passando pela revoltas coloniais, Conjuração Mineira, Palmares, Canudos e os diversos modos de resistência ao autoritarismo até hoje, no Movimento dos Sem Terra, encontramos modos inéditos de lutas sociais, formas distintas de desterritorialização e reterritorialização que definem os estilos de nossa urbanidade e mo-

dernização. Tudo isso se presta a um enfoque que se nutre das experiências triviais do cotidiano, ou seja, dos fatos corriqueiros que, em sua aparente banalidade nos permitem descrever os domínios de uma comunicação em interface com uma antropologia urbana (isto é, com o homem, seus modos de vida, trabalho, linguagem e sua condição nos espaços da grande cidade). Logo, seguimos as pistas deixadas historicamente pelas experiências urbanas e as contextualizamos no campo formado pelos meios de comunicação, colocando em perspectiva o homem, a cidade e a luta.

Um eixo temático abrangendo a *Comunicação e a Cidade* instaura a oportunidade para atualizarmos as noções de região, território, nação, identidade, cidadania entre outras, que podem ser rediscutidas no contexto dos processos midiáticos e comunicacionais.

Quando a mídia fabrica o acontecimento, redefinindo o que é público e o que é privado, mostra-se estratégico reterritorializar as noções de cidade (e de cidadania) e isto - de saída - implica um novo tipo de politização e participação nas ações do cotidiano. Na chamada Idade Mídia, presenciamos a interpenetração das histórias reais e histórias ficcionais. Isto traduz um hibridismo que exprime a conjugação do simbolismo das “cidades urbanas” (em sua concretude histórica com sangue, calor e vitalidade) e das “cidades imaginárias” (virtualizadas pelo rádio, cinema, televisão e internet).

Em suma, assistimos a emergência de uma hiperrealidade cotidiana que apresenta novos desafios, exigindo novas interpretações. Neste “novo mundo”, a realidade histórica e a realidade simbólica interagem de maneira dinâmica, assinalando uma ruptura de sentido no que concerne ao imaginário social

contemporâneo, que se mostra bem distinto do imaginário de pelo menos duas ou três gerações que nos precederam. Diante disso, cumpre examinar os tipos possíveis de identificação e participação dos indivíduos e grupos humanos. Mudou o sentido da taba, mudou também o sentido da oca: na dita “era da comunicação” (Vattimo, 1991), novas estratégias de ação (e de intervenção) são experimentadas no plano da vida pública e da vida privada.

3 Estilhaços do cotidiano na idade mídia

Apostamos num *princípio dialógico* (Todorov, 1981) cuja dinâmica pode favorecer uma apreciação crítica do medo, da mídia e da cidade. Examinamos como as mensagens da mídia, contextualizadas, podem gerar intervenções coletivas, colocando em cheque o medo cotidiano.

Pressupomos que a mídia, genericamente, derrapa no desconcerto global, fazendo o jogo das estratégias de marketing, e assim fica presa aos esquemas de produção massiva e do consumo globalizado. Mas é preciso reconhecer que os melhores talentos no campo da criação estão também na mídia. Logo, convém aceitar o fato de que grande parte das nossas artes, sensivelmente e inteligentemente, passa pelo crivo dos processos midiáticos e comunicacionais.

As nossas melhores ficções seriadas - incluindo as telenovelas e minisséries - têm um papel importante na formação do imaginário coletivo. Em suas versões cômicas, épicas ou trágicas a teledramaturgia coloca em cena as experiências vivenciais dos atores sociais e suas tribos. A televisão nos faculta uma

certa visão de cidade e nos permite perceber muito além da sua mera visibilidade material. Mostra-nos a dimensão orgânica, sensível e vitalista do coletivo com toda a sua porção de dor e sofrimento, mas também de alegria e felicidade.

Tudo isso aparece, em diversas modulações, por exemplo, em telenovelas como *O Fim do Mundo* (Dias Gomes, 1996), *Torre de Babel* (Hugo de Abreu, 1998/99), *O Clone* (Glória Perez, 2001), *Porto dos Milagres* (Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, 2001) e *Esperança* (Benedito Ruy Barbosa, 2002/2003) e, nas minisséries *Hilda Furacão* (Glória Perez, 1998), *Chiquinha Gonzaga* (Lauro César Muniz, 1999), *O Auto da Compadecida* (Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão, 1999), *Aquarela do Brasil* (Lauro César Muniz, 2000) e *Presença de Anita* (Manoel Carlos, 2001) entre outras.

Por sua vez, a ressurreição do cinema nacional no Brasil, com o fim da política cultural do Governo Collor, é profícua também porque se realiza se debruçando sobre as chagas e flores do nosso cotidiano. Encontramos produções cinematográficas que registram a sua importância pelo fato de redimensionar os pequenos detalhes afetivos e sentimentais das pessoas simples, na complexidade de suas atitudes perversas e generosas, gerando narrativas e oralidades que nos fazem redescobrir a organicidade do Brasil contemporâneo. A articulação e intertextualidade das imagens e sons do cinema têm favorecido um desaprisionamento de falas, discursos e ações entre os indivíduos e tribos urbanas, sem precedentes na vida cultural, gerando uma pedagogia eficiente por meio dos audiovisuais.

A título de exemplificação, citaríamos algumas dessas produções: *Central do Bra-*

sil (Walter Salles, 1998), *Bicho de Sete Cabeças* (Lais Bodanzky, 2000), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Copacabana* (Carla Camurati, 2001), *Domésticas* (Nando Olival e Fernando Meirelles, 2001), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Abril despedaçado* (W. Salles 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). São produtos da novíssima safra do cinema, cujas imagens e sons se prestam aqui para um debate sobre o medo, a mídia e a cidade. São importantes principalmente porque têm a coragem de tocar nas feridas do Brasil, transformando o grotesco em sublime e instigando à formação de uma nova consciência estética e afetiva do Brasil.

4 O medo e a ironia hipermídiatica

Verificamos que diversas experiências culturais na era da informação têm se processado com agilidade e em profusão, solicitando o rigor de olhar mais detido. Tais fatos têm modificado consideravelmente o contexto das tramas da realidade histórica, simbolicamente e nos diferentes níveis da ação pragmática. As noções de tempo, espaço, beleza, justiça, transcendência, ação e participação social hoje têm um sentido distinto daquelas que vigoraram há duas ou três décadas, o que exige uma reflexão mais apurada.

O regime dos afetos, as formas da ira, simpatia, rebeldia e participação se projetam nas narrativas dos audiovisuais, do cinema contemporâneo e da televisão, enunciando uma nova estética da cidade, que demanda a ado-

ção de uma razão sensível a essas formas emergentes.

Para desvelarmos o sentido das novas experiências que afloram na materialidade do cotidiano, convém recorrer a alguns autores, cujas noções e conceitos podem nos ajudar na fundamentação dos nossos discursos e argumentações sobre a nova configuração sócio-cultural.

A reconstrução da história pelo viés das alegorias (Benjamin, 1985), a atenção para com as formas emergentes, a mulher, a ecologia, a cidade (Simmel, 1989), o imaginário dotado de materialidade simbólica (Bachelard, 1990), as raízes, os rizomas e os territórios da cultura (Deleuze, 1985 e Guattari, 1991/92), as aventuras e invenções do cotidiano (Maffesoli, 1996 e Certeau, 1993), as formas da oralidade e da visibilidade (Barbéro, 2001) e os hibridismos culturais (Canclini, 1989) nos aparecem como pistas para decifrar uma história do cotidiano que pode ser captada pela estética dos meios de massa. Embora situados num plano de abstração teórica mais rigorosa, suas releituras podem ser úteis na compreensão das práticas culturais emergentes. Mesmo partindo de vertentes distintas nos campos da filosofia, da sociologia, ou da psicologia, podem fornecer novos aportes para o diálogo intertextual e intersemiótico no campo da comunicação e suas interfaces pedagógicas, políticas e sócio-culturais.

Escapando dos modelos etnocêntricos, metafísicos e positivistas, o século XX, deixou-nos o legado de uma contribuição muito rica em termos de “filosofia da vida cotidiana”, preocupada no ativismo de uma “ciência com consciência”, em moldes de crítica e autocrítica dos saberes e das suas

aplicabilidades, como escreve Edgar Morin (1998).

Os meios analógicos e digitais criaram um cenário hipermidiático, caracterizado pelas novas redes de comunicação, que propiciam o refinamento estético na criação das formas e uma nova dinâmica no campo de recepção dos bens culturais. A nova interconexão dos meios de comunicação nos leva a experimentar outros níveis de percepção, decifração e intervenção na realidade histórica. Este cenário, formado pelos impressos, audiovisuais e meios interativos, nos remete a compreender os indivíduos, enquanto cidadãos que se reconhecem e se identificam nas representações e simulacros gerados por essas novas redes de comunicar.

Quando a cidade sente medo e se tranca tristemente em seus interiores, a interconexão entre os discursos e narrativas da televisão, do cinema e da internet podem levar os sujeitos formarem uma consciência crítica e descobrirem novos meios de participação da realidade objetiva. Por esse viés, na cidade assolada pelo medo se abrem espaços para a proliferação das formas sábias de autonomia, descontração e liberdade.

Prestando atenção à polifonia da televisão encontramos formas equivocadas de informação, mas também formas lúcidas de representação das visões de mundo e experiências existenciais (Bakhtin, 1981). Para evitar mal-entendidos conviria aqui distinguir o sentido do simplesmente midiático e o comunicacional. Um processo simplesmente midiático se expressa através dos programas espetaculares e sensacionalistas, mais ligado à lógica das atividades publicitárias e mercadológicas que sustentam a mídia. Enquanto isso, o processo comunicacional, em sua dimensão “lato sensu” derivado de “communi-

tas” (Sodré, 2002). Implica em ações pragmáticas que traduzem os vínculos afetivos, sensoriais e lingüísticos entre homens, grupos e máquinas. Mas aceitamos os termos designados pelos processos midiáticos, abrangendo a criação dos autores, a performance dos meios e as estratégias de mediação pelos usuários: assim, assumimos os riscos de situar a mídia num posto nobre onde se realiza a “economia de trocas simbólicas” (Bourdieu, 1974), como espaço de territorialidade que traduz uma versão atualizada da “esfera pública” (Habermas, 1984) e como extensão de nossas corporeidades orgânicas, sensoriais e simbólicas (McLuhan, 1974). O que está em jogo aqui é detectar os níveis de comunicabilidade e de sociabilidade dos indivíduos e grupos.

No contexto do “apartheid cultural” do Brasil, persiste uma divisão absurda que segrega os consumidores dos programas das TVs pagas e das TVs abertas, em segmentos diferentes. Mas, conviria salientar que genericamente vivenciamos o império de uma “estética do grotesco” (Sodré; Paiva, 2002), em ambas as modalidades televisivas. São processos midiáticos cujos agentes, de maneira populista, assumem o papel de justiceiros, mas reforçam as atitudes de segregação, violência e medo na cidade. Nessa classificação incluiríamos o *Programa do Ratinho* (SBT), *Brasil Urgente* (RECORD) e *Linha Direta* (Rede Globo), como exemplos de uma pedagogia às avessas, reespaldando as atitudes anômicas e excludentes.

Num sentido totalmente oposto, encontramos os processos comunicacionais que se distinguem pela contextualização histórica dos acontecimentos. Oportunamente, assinalamos alguns programas de TV, exibidos pela Rede Cultura, que têm provado ser

possível criar vida inteligente na televisão. Neste sentido, destacaríamos os programas *Vitrine*, *Provocações*, *Roda Viva*, *Arte com Sérgio Britto* e *Observatório da Imprensa* (em versão analógica e digital). São propostas televisuais, em diferentes formatos, que - como diria Arlindo Machado (2001) - mostram que a televisão deve ser levada a sério. O debate, a interatividade, a crítica e a auto-crítica, característicos nestes tipos de programas, asseguram a otimização de uma agenda comunicativa de qualidade e principalmente instigam a coragem de criar num ambiente saturado pelas repetições e atemorizado pela queda dos índices no IBOPE.

Conviria estender aqui o sentido da comunicação em suas interfaces com os procedimentos educacionais, apoiados nos princípios dialógicos e comunitários. E neste fim, uma das estratégias eficazes rumo a uma comunicação educativa consiste em fazer recorrência aos processos intertextuais: o livro, o rádio, o vídeo, a internet e o DVD entram aqui como suportes que - em interconexão simultânea - podem fazer proliferar experiências muito ricas.

Num tempo marcado pelas complexidades, surge (dentro e fora dos espaços midiáticos) uma diversidade importante de afetos, sensações e sentimentos (nem sempre bem vindos), que nos autorizam a falar de uma estética do medo. Este sentimento aparece cotidianamente nos contextos dos telejornais, telenovelas, filmes, vídeos e sites que movidos pela função de informar, muitas vezes deformam a realidade através de uma hipertrofia dos acontecimentos.

Logo, é necessário problematizar as maneiras como os meios de comunicação (em seus diversos formatos) assimilam, reelaboram e irradiam a estesia do medo que se

espraia pela cidade. É pertinente observar como se inscrevem as formas do medo que afloram na “sociedade em rede”, no terceiro milênio, em níveis globais e locais.

5 Os clichês do fim do mundo na televisão

Ocorre-nos lembrar que o medo no começo do novo século e do novo milênio se intensificou bastante por meio da imagem arquetípica do Apocalipse (e do fim do mundo). É fato que as comunidades crentes - em todos os seus matizes - geralmente se assombram durante a virada do tempo. Mas, em verdade, as mídias globais se incumbiram de especular, redimensionar e hiperbolizar este medo ancestral, que se intensifica sob a égide dos décimos, no fim de século e fim de milênio. Contudo, os efeitos do Apocalipse evanesceram sintomaticamente no contexto amnésico da cultura sensacionalista e espetacular forjado pela mídia. Relembramos que as imagens do medo - na estranha cronologia midiática - se fizeram sentir outra vez com a explosão das torres gêmeas, e numa outra modulação, reapareceram sob o efeito tecnológico, militar e midiático, na guerra no Iraque. Persiste a sensação de que aguardamos os próximos capítulos de uma guerra anunciada nas remotas regiões do planeta: na Síria, Coreia do Norte, Irã, América do Sul...

É interessante notar que a produção dos discursos no contexto dos meios de comunicação, apesar dos efeitos de autismo e tautologia (Sfez, 1992), desrealização da história (Baudrillard, 1981) e intensificação das camadas narcisistas (Muniz Sodré, 1984), no entrecruzamento intertextual e semiótico que propiciam, os processos midiáticos nos le-

vam a aprender a rir dos nossos medos e contradições. Esta é uma dimensão positiva da mídia.

Mas num ambiente que se tornou hiper-midiático, as surpresas se fazem também como válvulas de escape para as tensões diárias. Assim, há programas humorísticos que “distraidamente” têm invertido os sentido da agenda oficial, familiar, política e social, destravando os sentimentos de medo e as sensações de mal-estar. Por meio de uma estética do riso, satirizam as estruturas mecânicas da vida cotidiana, desarticulando os discursos opressivos e excludentes. São importantes ainda porque promovem a uma autocritica do jornalismo, da indústria cultural e do culto às celebridades. Como exemplo, citamos os programas *Comédia da Vida Privada*, *TV Pirata*, *Casseta e Planeta* e *Os normais*, que caracterizam o chamado “humor inteligente”, exibido pela Rede Globo, desde a década de 1990.

6 Alteridades do medo no cinema e na televisão

O medo é uma paixão que se impõe tanto pela presença quanto pela ausência de diferentes emoções, afetos e sensações que ganham corporeidade na espessura do mundo sensível. Neste sentido encontramos diversos estudos buscando entender essa geografia de sensações, em que o medo se faz presente em variadas modulações. O historiador Jean Delumeau (1978) buscou decifrar a anatomia do medo investigando o mar, a noite, a mulher, Deus, o diabo e a peste deixando-nos um repertório formidável de signos para uma reflexão. Por sua vez, na filosofia morena de Marilena Chauí (1987), encontramos uma

atualização refinada das formas do medo e suas alteridades, num ensaio que se tornou célebre. Mais recentemente o psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa (1989) não tem cessado de fustigar as dobras do medo nas esferas do cotidiano, apontando para os tipos de narcisismo e de violência numa sociedade excludente que assusta. No campo das ciências da comunicação, relembremos um autor como Henri-Pierre Jeudy, que arditosamente tem espreitado o medo com relação à mídia (1984), enfrentado o pânico (1986) e se empenhado com inteligência em decifrar a sua alteridade pelo viés da ironia (2001). Ainda no terreno da comunicologia, entre nós, um pensador como Muniz Sodré tem enfrentado o medo em várias obras, denunciando com firmeza as variações de racismo, violência e segregação (Sodré, 1984, 1992, 2002).

A sabedoria popular costuma imaginar a oposição ao medo através da bravura, coragem e valentia, mas talvez fosse preciso refinar os sentidos para compreendermos os modos distintos de desarmamento do medo por meio da astúcia, humor, ironia, sagacidade.

As instâncias do Ser e o Tempo (tão caras a Heidegger) nos aparecem fenomenologicamente como um par filosófico-conceitual eficiente para enunciar o tema do medo vinculado à questão da finitude, ou seja, o mais antigo de todos os medos, o medo da morte, um assunto investigado à exaustão por Edgar Morin, na obra *O homem e a morte* (1997).

Este tipo de medo se inscreve na sociedade de consumo em sua forma mais acabada, pois condensa uma temporalidade em que o egoísmo, o individualismo e o narcisismo se mostram de maneira mais intensa e exacerbada. Aliás, a este respeito, já dedicamos um estudo do tema tratando do nar-

cisismo infanto-juvenil, enfatizando o estilo de sensibilidade das crianças e as suas experiências face ao programa *Sítio do Picapau Amarelo* (Paiva, 2001a).

Estendendo a análise do narcisismo, numa outra oportunidade focalizamos o tema, examinando as suas formulações no programa *Malhação* (da Rede Globo). Então, verificamos que o culto do corpo, as clínicas de rejuvenescimento, as academias de ginástica traduzem de maneira saudável uma celebração da vida que exhibe a dimensão afirmativa dos sujeitos diante da existência. Mas como quase tudo em nossa idade média, a repetição, o excesso e a saturação dessa moda trazem consigo um paradoxo: a ansiedade no culto da juventude e a busca desenfreada pela longevidade conduzem a um apagamento do sentido da morte como um componente essencial na complexidade da vida. O mais grave na cultura da malhação é a lei cruel do corpo malhado como signo imprescindível, como uma senha de acesso à felicidade e a idéia de que sem ela estaríamos destinados à solidão, ao fracasso e à exclusão social, num mundo regido pelo princípio da materialidade, aceleração e eterna juventude. (Paiva, 2001b).

7 Perversidades e perplexidades do mundo

A mídia muitas vezes nos aborrece pela histeria, repetição e fabricação das notícias, mas não podemos deixar de reconhecer, podem nos abrir janelas para uma pedagogia da indignação diante das modulações horrendas da violência - mesmo que, em sua diversidade, os próprios meios de comunicação

também sejam geradores de estranhas formas de violência.

Numa perspectiva dialógica, reconhecendo o papel dos produtores, a natureza dos veículos e as estratégias dos receptores no processo da comunicação, buscamos explorar o modo como a mídia mimetiza as formas de atração dos indivíduos pelos fenômenos do horror. Notamos que, historicamente, o cinema e a televisão com astúcia e experiência encontraram meios eficazes de catalisar o medo e sua irradiação sobre os afetos sociais.

Há momentos em que a mídia revela construções sofisticadas sobre o medo, respondendo de maneira “equilibrada” às demandas da afetividade coletiva. Isto se expressa em numerosos filmes que se tornaram célebres na cidade imaginária do cinema, e aqui listaríamos alguns deles: *Nosferatu* (Murnau, 1922 e Herzog, 1979), *Psicose* (Hitchcock, 1960), *O Bebe de Rosemary* (Polansky, 1967), *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), *Carrie, a estranha* (Brian de Palma, 1976), *A Profecia* (Richard Donner, 1976), *O iluminado* (Stanley Kubric, 1980), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Drácula* (Coppola, 1992). São filmes que, movidos pela função de assustar, lançam mão dos recursos tecnológicos para operacionalizar a carga de terror das narrativas, atendendo as escolhas e desejos dos telespectadores que querem sentir o medo em diferentes configurações. Considerando o refinamento na elaboração destes produtos, que colocam a técnica a serviço do medo (e não ao contrário), reconhecemos que ali, então, o medo é positivo, pois promove a experiência de catarse dos espectadores.

Recorrendo às imagens geniais do cinema, a figura do homem como predador, como o lobo do próprio homem, pode ser con-

templada nas imagens especulares do filme *2001, Uma Odisséia no espaço* (Stanley Kubric, 1969). Há uma cena antológica na abertura desse filme, antecipando as melhores elipses do cinema, em que o primata descobre o osso como ferramenta de dominação sobre os semelhantes e inicia o processo de evolução a partir de um grotesco assassinato. Da imagem do primata pré-histórico até as imagens noturnas da violência no cotidiano de nossa condição pós-moderna (graças também aos audiovisuais) temos um farto repertório de signos que tem muito a dizer sobre o tema do medo nas sociedades e culturas.

Na história da inteligência ocidental, Homero, Dante, Shakespeare, Dostoiévsky, dentre outros homens de gênio, mostraram bem as afecções da alma, as razões e paixões dos humanos nos dias de dor e nos dias de festa. Uma arqueologia orientada pelo espírito livre e investigativo, como propunha Foucault (1966), pode encontrar nos discursos dos loucos, videntes e artistas as revelações que nos permitiriam conhecer o humano mirando a cultura de natureza selvagem que rege as estranhezas do ser. Nos interstícios de uma longa tradição, que compreende Artaud, Sade, Bataille, entre outros, achamos as pistas para um entendimento das imbricações entre o humano e as modulações do mal e da violência.

Nessa direção, Nietzsche, talvez o mais radical dos filósofos, seja esclarecedor, com sua idéia perturbadora de que o homem é movido pela vontade de poder. O pensador das alturas e profundidades, aqui nos ajuda a pensar sobre as tramas que englobam a mídia, o medo e a cultura no contexto de violência das cidades. Nietzsche ajuda, sobretudo, a refletirmos sobre o inferno do lado de fora e do lado de dentro de todos nós.

Os leitores, ouvintes, televidentes e internautas se regozijam também, na quebra da rotina diária, quando os seus anseios e preocupações se diluem durante a exibição das notícias de horror pelos diferentes processos midiáticos. Os telespectadores, como “consumidores e cidadãos”, perversamente e sadicamente também são cúmplices na exaltação do horror pelas redes de comunicação. Caberia nos questionarmos em que medida a repetição insistente das cenas de explosão das torres gêmeas em Manhattan seria causa ou consequência dos altos índices de audiência durante e após o episódio do 11 de setembro. Permanece atual o argumento de Marcondes Filho (1986) ao perguntar sobre “quem manipula quem”, para refletirmos sobre o fascínio dos iconofílicos durante à exibição das cenas de violência ao vivo e *on line*.

Apostamos na intuição de que aí impera a “lógica do pior”, ou seja, nos sentimos melhor diante do quadro de um *outro* (que nos aparece como estranho, como rival), numa situação aparentemente pior do que a nossa. Existe aí, um nível de gratificação perversa diante da dor e da desgraça do *outro*, que expressa o avesso da nossa herança iluminista, liberal e social-democrata e os seus reflexos num contexto que não pode eliminar a vaidade, o narcisismo e o individualismo excludente.

8 As torres fulminadas na aldeia global

A explosões das torres de Nova Iorque epifanizou em escala planetária as emanções do arquétipo ancestral da torre fulminada das cartas do Tarô. A utilização feita pelas tele-

visões do mundo sobre o sinistro americano hiperbolizou uma experiência que os audiovisuais realizam permanentemente, isto é, um certo controle do imaginário pelas imagens e figuras do medo.

No caso específico do Brasil, uma nação simultaneamente pacífica e à beira da guerra civil, a televisão interage junto à percepção pública modulando as formas da representação e regulando os modos de simulação das imagens do horror. Isto aparece de maneiras diferentes nas imagens e nos discursos dos telejornais, filmes, videocliques, programas de auditório, publicidade e ficções seriadas. Partimos da hipótese que a sensação de medo dos telespectadores assegura uma certa lucratividade simbólica, política e financeira.

Na antiguidade, Cerberes, o cão do inferno, as gorgonas, as fúrias, os seres fantásticos e inanimados constituíam uma rede de entidades configurando o “mal”, e isto servia para identificá-lo, mantê-lo à distância, exorcizá-lo. Outrora o medo tinha a face do Leviatã (o monstro mitológico do imaginário medieval) e assumia a corporeidade do Estado absoluto, o que num regime autoritário fazia estremecer a microfísica da vida pública e da privada.

Num “outro” registro, em nome das palavras da fé, a Igreja Católica conseguiu imprimir uma dimensão particular à fisiologia do medo: a fogueira da Inquisição, interiorizada, consumiu o espírito moralista dos fiéis, de maneira fulminante e quase irreversível, e séculos após a sua extinção, a sombra dos carrascos permaneceria no inconsciente coletivo das almas “culpadas” da América Católica. Dante Alighieri, do alto de sua mediunidade e sabedoria, reconstruiu todo um código de imagens grotescas incorporando as formas do medo da humanidade: o inferno

dantesco define um tipo de bálsamo moralista para a cristandade assombrada com a parte desconhecida do outro lado da vida. Goethe, ao seu modo, radicalizou o sentimento de medo e de impotência dos indivíduos face às leis do destino: a figura diabólica do Mefistófeles nesse sentido fixa uma imagem incontornável. O pacto maldito entre o Fausto e o mal traduz com clareza o pânico do seres humanos diante das turbulências do desejo, da falta e da finitude. Dom Quixote (e seu escudeiro Sancho Pança), em suas alucinações e utopias inscreveu um tipo de transcendência do medo, ultrapassando o gênero de narrativa de seu tempo e inaugurou um estilo de experiência, cujos matizes de ética, linguagem e sociabilidade sinalizaram novos referenciais para a compreensão do mundo em permanente estado de transformação. Dostoiévsky, por sua vez, foi incisivo na construção imaginária da culpa e do medo, na obra *Crime e Castigo* (1866): aqui encontramos os melindres de uma anatomia do sujeito, no poço profundo de suas emoções e sentimentos mais extremos. Raskonikof encarna o arquétipo do homem como pecador angustiado, assassino com remorso e amedrontado perante a lei de Deus e a lei dos homens. A polifonia dos discursos tramada pelo escritor russo, desnudando a dimensão intra-psíquica, o monólogo interior e a pluralidade de vozes, na enunciação de *Crime e Castigo*, apresenta as pistas para entendermos as ramificações do medo no dorso da cultura.

No século XX, os tiranos, como Hitler, Stalin, Mussolini, Salazar, Pinochet, Médici, atualizaram o espectro da personalidade autoritária, identificando uma concretude visível do medo dos homens face à violência e à arbitrariedade. Isso, de algum modo se re-

faz atualmente nas figuras midiáticas de Sadam Hussein e George Bush - mas talvez devêssemos aqui “dar um desconto”, percebendo que os homens políticos, na Idade Mídia, disputam os espaços da comunicação eletrônica com os comediantes do horário nobre. No Brasil, particularmente, talvez esse seja um traço fundamental em nossa cultura carnavalesca, que nos leva a rir das pequenas trapaças, tropeços e misérias do cotidiano.

Hoje, na era das máquinas de visão, o mundo real causa medo e o mundo simulado da mídia eletrônica aparece enquanto um lugar de refúgio, segurança e aparência de felicidade. Talvez aí resida o sucesso da mídia: a sua metamorfose em algo que parece tranquilo, harmônico, caloroso e que nos abriga da violência, da doença, da solidão, das dívidas, da morte, enfim, parece nos livrar do mal absoluto.

O nosso argumento se apóia na idéia de que a mídia nos olha e nos vê, assim como nós a vemos. Sendo - simultaneamente - produtos do imaginário industrial-tecnológico e social, os audiovisuais participam das tramas do consciente e do inconsciente coletivo. Os seus agentes conhecem as dimensões da razão e da paixão que os humanos experimentam. Logo, sabem da porção de medo que habita a alma e a imaginação dos homens. Reconhecemos que os audiovisuais também fabricam, ideologicamente e esteticamente, modalidades de medo que se irradiam por todas as camadas do social. Entretanto apostamos na idéia de que os espectadores, como leitores, críticos e hermeneutas em potencial, adequam as projeções das imagens do medo, de acordo com suas referências imaginárias, ou seja, sem assimilar passivamente as mensagens, pois enquanto elas têm a força

de persuasão, os receptores têm suas resistências e suas estratégias de carnavalização (Bakhtin, 1987).

9 A inversão do medo no país do carnaval

Em sua múltipla dimensão industrial, tecnológica, crítica e performativa, a comunicação se configura como um novo campo, que atinge os diferentes domínios da atividade humana. Os seus limites e níveis de abrangência são imprecisos, como em todo trabalho do conhecimento que se predispõe a perseguir a história em curso e não pode prescindir das formas intuitivas e dedutivas. Abarcando os aspectos micrológicos e macrológicos da vida vivida este novo campo se define pelo seu caráter interdisciplinar. Assim, apoiando-se na perspectiva de um saber humanístico, livre dos condicionamentos e limitações positivistas, o nosso argumento se preocupa com as sensações, emoções e sentimentos. Tais experiências emanam um tipo de estesia que nos permite enxergar os termos de uma estilística da existência.

Os processos midiáticos resultam de um conjunto de operações cuja função é instigar o fascínio da novidade, pela surpresa e pela suposta atualização permanente. Seguindo a trajetória de sua performance, encontramos os sintomas de uma displicência histórica que pode gerar efeitos amnésicos. Na construção do acontecimento pela mídia há um preço caro a ser pago pela eterna vontade de atualidade, transparência e objetividade. Na pressa em construir um discurso portador de credibilidade, legítimo e fidedigno na tradução da realidade, a mídia derrapa nos paradoxos, contradições complexidades do

real. Assim, as experiências realizadas pelos meios de informação e de comunicação sofrem também dos problemas genéricos da nossa época, ou seja, a síndrome da aceleração, ubiquidade e velocidade.

Precavendo-nos contra o esquecimento e - ao mesmo tempo - contra a tirania de um historicismo viciado no culto dos personagens ilustres, das celebridades e na oficialidade dos marcos cronológicos que excitam as narrativas midiáticas, procuramos nos orientar recuperando os modos possíveis de atualização da memória, pelo viés das reminiscências históricas atentas ao “vivo do sujeito”, na materialidade dos seus discursos, ações e sensibilidades.

Em nossa tradição brasileira (mesmo de contradição), encontramos sinais emblemáticos para tematizar os regimes de afetividade, inclusão e exclusão social, os modos de subjetividade e de intersubjetividade que equacionam os níveis das ações individuais e coletivas no cotidiano da cidade. Neste sentido, a competência comunicativa consistiria em se assegurar o poder de diálogo com as dimensões da história da cultura, respeitando a história das mentalidades, das idéias e das estratégias. Aqui, nos voltamos para uma história do cotidiano (em sua acepção pública e privada, individual e coletiva), uma história do presente, compreensiva e rigorosa em seus encadeamentos na atualização da memória.

10 O medo tupiniquim e a ira antropofágica

Uma genealogia da história do medo no Brasil poderia ser construída seguindo-se os rastros e pistas deixados pelos homens de Pin-dorama. As imagens e simulacros que nos

chegam do nosso passado colonial, por meio dos textos literários, científicos, historiográficos, dramaturgicos e midiáticos, alertam-nos para a estrutura e funcionamento do nosso medo cotidiano, ao mesmo tempo, exhibe formas vigorosas de enfrentamento das adversidades através de estratégias surpreendentes. Apostamos na idéia de que a compreensão do medo cotidiano nos espaços e tempos das cidades se viabiliza por meio de uma relação sagital com as reminiscências, ou seja, revisitando a história não como ela supostamente teria se realizado, mas como ela poderia ter se cumprido. Aprendendo com o filósofo Walter Benjamin, recuperamos o antigo para pensar o novo e, igualmente, o novo nos estimula a uma compreensão do antigo.

Assim, nos precavendo das sùmulas e dos tratados explicativos, e caminhando às avessas dos itinerários oficiais e dominantes, recuperamos as imagens provocantes do “carnibalismo” e da “antropofagia” tão caros aos modernistas, no começo do século XX. Esta recorrência estética e filosófica certamente consiste numa das maiores intervenções e transgressões construtivas na história da cultura, cujos louros são recolhidos até hoje nos diferentes modos de contemplação e reinvenção do Brasil.

No imaginário antropofágico (com Oswald e principalmente Mário de Andrade) prevalecem uma ética e estética da inversão (Teles, 1976). A alegoria de uma cultura que devora antes de ser devorada é fundamental no simbolismo modernista e traduz um instante de auto-afirmação do ethos brasileiro. Simbolicamente a metáfora da “antropofagia” inscreve os termos de uma auto-estima sem precedentes no campo da imaginação criadora dos trópicos.

A recorrência às nossas raízes, ao estilo de vida dos tupiniquins é um recurso que pode ser conseqüente. Existe algo de provocante na construção conceitual dos modernistas que evidentemente se nutre do pavor dos europeus. Mas a chave de sentido que pulsa mais forte no movimento antropofágico reside no seu poder de transformação radical dos valores estéticos, morais e lingüísticos, libertando a consciência cultural de sua condição colonizada.

Desdobrando a idéia antropofágica, encontramos a imagem especular do índio brasileiro, como elemento forte e corajoso, no filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês* (1971). O cineasta livra a imagens do Brasil da zona sombreada pela colonização ocidental e as ilumina no fogo restaurador das lentes e câmeras do cinema a serviço da beleza, autonomia e liberdade.

O tema do canibalismo amoroso, estético e cultural é revisitado mais recentemente, pela estética da Rede Globo, sob a direção de Guel Arraes, em *Caramuru, A Invenção do Brasil* (2000). Numa sintaxe bem humorada e afinada com a linguagem do seu tempo, Arraes leva o espectador a rir da tragédia causada pela colonização, evocando o espírito altivo, nobre e destemido dos antepassados. É uma produção muito rica pelo uso de diferentes suportes midiáticos (livro, filme, minissérie de TV, CD ROM e DVD); mas, sobretudo, é “revolucionário” pela postura minimalista como celebra a antropofagia estética

Outras configurações dramáticas ganham relevo no repertório de ficções seriadas da Rede Globo e surpreendentemente, aqui nos aparecem como empiricidades que instigam reflexões sobre as interações en-

tre os processos historiográficos e os processos informativo-comunicacionais. Na serialidade dinâmica que caracteriza as adaptações dos textos literários para a televisão, podemos apreender as gêneses do medo, da ira, da indignação e revolta numa formação sócio-cultural marcada pela exploração, violência e aviltamento.

Este é o caso da versão do livro *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, adaptada para a linguagem do vídeo e DVD, por Maria Adelaide Amaral (2000). Por essa via, encontramos as formas da graça, malícia e astúcia, estratégias que mostram como permanentemente foram superadas as situações de medo e de pânico. Os homens no Brasil, no passado, encontraram - em meio ao caos - as chances e oportunidades para a reversão das adversidades. De algum modo isto nos reaparece hoje, pelos recursos intermediários (e intersemióticos), como dispositivos pedagógicos, para a compreensão, intervenção e participação nos negócios da vida pública.

Na história da teledramaturgia brasileira, encontramos diversas ficções que funcionam como tipos de experimentações historiográficas, que busca, por meio de suas formas de oralidade, visibilidade e sonoridades, resgatar e reconstruir a memória. Nesta perspectiva se inscrevem narrativas diferenciadas como *As Minas de Prata* (Ivani Ribeiro, 1966/67), *Fogo sobre Terra* (Janete Clair, 1974/75), *Aritana* (I. Ribeiro, 1978/79), *Pantanal* (Wilson Aguiar Filho, 1990), *O Tempo e o Vento* (Doc Comparato, 1985), *O Rei do Gado* (Benedito Ruy Barbosa, 1996/97). Estas narrativas, tendo sido formatadas em diversos suportes, que incluem o gênero televisivo, o cinema, o vídeo-cassete, o CD ROM e o DVD, além

de se constituir em fontes de informação histórica e em dispositivos eficazes de educação estética, consistem em instrumentos vigorosos e competentes também para as atividades lúdicas, estéticas e cognitivas.

11 O som e a fúria e das massas no cotidiano da cidade

Após 500 anos, já é possível falar nos termos de uma “*moderna tradição brasileira*” (Ortiz, 1988) e a rigor, os termos do debate cultural, incontornavelmente, passam pelo crivo dos intérpretes e explicadores do Brasil. Nessa esteira, encontramos as análises de Paulo Prado (1928), Roland Corbisier (1958), (Dante Moreira Leite (1969), que em seus diferentes registros estabeleceram os marcos para uma historiografia brasileira. As contribuições de Sérgio Buarque de Holanda (1936), Caio Prado Júnior (1942) e Gilberto Freyre (1933) se inscrevem como os arcanos maiores na construção de uma história da cultura. Outros estudos têm se redimensionado e encontramos novas perspectivas dialógicas, que inserem autores clássicos, recentes e veteranos. Nesse filão, Florestan Fernandes (1975), Antonio Cândido (1975), Alfredo Bosi (1992), Darcy Ribeiro (1980) aparecem multiplicando a diversidade de prismas criando a possibilidade de apreciarmos as “nervuras do real”, pelos enfoques históricos, sociológicos, literários e antropológicos. A perspectiva de se construir uma releitura intertextual, a partir dos diferentes discursos sobre o Brasil, desenha-se com vigor na conexão de textos dos escritores barrocos (como Gregório de Matos), românticos (como José de Alencar), realistas (como Machado de Assis) e naturalistas

(como Lima Barreto). Este expediente mostra-se fecundo também na revisitação “pós-moderna”, que pode agregar diferentes autores como Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e os modernistas (como Oswald e Mário de Andrade) e contextualizá-los numa iluminação do presente, desvelando novas significações.

Após tantas sínteses, balanços, reconstruções e redescobertas, temos avançado consideravelmente e apostamos na idéia de que as gerações mais recentes têm sabido reinterpretar e reinventar o Brasil a partir de diferentes modalidades discursivas e apoiando-se em distintos suportes de informação e comunicação (Cf. Mota, 1977; Machado, 1996; Madeira & Veloso, 2001). Partindo do pressuposto de que cada um dos intérpretes e historiadores se empenhou - de algum modo - numa explicação global, o desafio que se apresenta é recolher as sombras e sobras do legado modernista e na materialidade das construções históricas, apreciar do micro, do residual, do emergente e do provisório.

Num balanço dos balanços encontramos lacunas sintomáticas que revelam um certo purismo dos intelectuais na apreciação das culturas populares (Canclini, 1989). Os meios de comunicação de massa - há mais de meio século - evidenciaram a expansão de uma cultura de massa que confere um outro sentido ao contexto brasileiro. No concerto geral das culturas globalizadas, as totalizações - no fim das contas - terminaram por reativar o interesse pelos saberes locais (Geertz, 1997). Há um novo desenho na cartografia contemporânea em que ferve a dita “cultura das mídias” (Santaella, 1996) e suas conseqüências não podem ser ignoradas. Pressupomos que, no contexto histórico

atual, o rádio, o cinema, a televisão e a internet conectados intermediaticamente, têm colocado em cena os homens comuns, suas formas de medo e de coragem, o que se expressa na modulação das imagens, oralidades e sonoridades (Barbéro; Réy, 2001).

Diante desse quadro, o campo interdisciplinar constituído pela Comunicação se mostra apto para uma abordagem competente. O domínio composto pelos saberes que informam o campo da comunicação, em suas interfaces com a história, sociedade, economia, cultura e política, presta-se enquanto uma área do conhecimento conexo que pode compreender, interpretar e descrever as estruturas elementares da vida cotidiana. Sem querermos prolongar um argumento que pode ser recuperado posteriormente, apontaríamos aqui alguns elementos que podem servir de base para um estudo mais rigoroso sobre a comunicação e o cotidiano, e que ora enunciaremos sob a forma do diálogo entre a comunicação e a cidade.

Sendo preciso delimitar o nosso argumento e em se tratando de um tema específico que busca discutir a mídia, o medo e a cidade, situamos um lugar de fala que se ocupa em perceber as imagens e sons irradiados pelos meios de comunicação. Particularmente, dedicamos-nos a contemplar e compreender as visibilidades e sonoridades brasileiras, em suas diferentes modalidades e configurações, prestando atenção para a maneira como as imagens, sons, ritmos e musicalidades participam da estesia irradiada nos diversos espaços e tempos da cidade.

Exploramos aqui o medo, as suas formas de negação e de afirmação, assim como exploramos as formas do bem e do mal na vida cotidiana, e daí, parece ser apropriado resgatar o adágio popular que alerta para o fato

de que “quem canta seus males espanta”. Buscamos vislumbrar as modalidades sonoras, rítmicas, tácteis e musicais que concedem forma e conteúdo aos aspectos híbridos, mestiços, dionisíacos, barrocos da nossa formação cultural.

É interessante observar como as corporeidades e sonoridades nos através dos africanos, com as danças, os jogos de capoeira, os rituais do candomblé. Por essa via são abolidos os sentimentos de saudade, tristeza e melancolia. Assim são exorcizados as sensações, emoções e sentimentos avizinados do medo, mesmo porque este não é o nosso signo dominante.

A sonoridade brasileira consiste num tipo de expressão estética e afetiva que absorve a riqueza e exuberância dos trópicos, sendo responsável também pelo entusiasmo e espontaneidade que revitalizam a organicidade das experiências cotidianas no Brasil. E, pensando no imaginário coletivo brasileiro, aludimos também às imagens acústicas que animam as corporeidades do país e das cidades, em seus diversos recortes locais.

No Brasil do século XXI, os estratos populares, em suas diferentes modulações mestiças, nômades e migratórias redefinem os níveis de urbanidade, contaminando a estética cotidiana com as diversidades de sons e ritmos que se nutrem das experiências populares - deslocando-se das esferas mais intimistas para a esfera pública. Neste sentido, o samba, o chorinho, os formatos do rap, house, rock, funk, pagode irrigam as vias acústicas da cidade, fortalecendo os elos de identificação com os indivíduos, cujas tribos se incumbem de reterritorializar o meio ambiente através das ondas sonoras: assim, nas trilhas da cidade se constrói uma ecologia permanentemente revigorada pelas sonorida-

des. Este expediente funciona como válvula de escape para uma realidade social à beira da guerra civil. Mas principalmente, desperta as percepções e as sensibilidades estimulando o esforço de superação da tragédia social.

O ritmo, a sonoridade, a batida deste novo gênero híbrido constituído pela música urbana, irradiam uma ética-estética que responde ao medo global. Essa nova sonoridade agenciada tanto pelo samba, quanto pelo funk e pelo pagode contém signos agressivos e provocadores. A sua assimilação é difícil para as gerações educadas por uma estética apolínea e conformista. Existe uma parcela de ira e rebeldia na música urbana, que possui sua positividade, distinguindo-se radicalmente das melodias forjadas pelo mercado fonográfico, cujo modelo se apóia no prolongamento das vogais, repetição autista dos fonemas e tendências acústicas regressivas.

Convém se apreciar a música urbana como uma nova modalidade discursiva, cujas formas e conteúdos podem exorcizar o medo em meio ao caos das cidades contemporâneas. Os estilos das novas manifestações musicais - com todas as suas mixagens e hibridações - traduzem os novos modos de subjetividade e de territorialização das tribos: como o rock dos anos 60, elas atualizam as imagens acústicas em suas versões globais e locais.

Assim, é possível entrever as frestas num cotidiano minado pelo espectro do medo e perceber como a vibrante organicidade cultural brasileira se deixa perceber através das imagens, oralidades e sonoridades. Isso é apreendido com sensibilidade e inteligência, por exemplo, nos textos de autores como Wisnick (1999), Luis Tatit (2001) Muniz So-

dré (1979), Tupã Correia (2000), Ruy Castro (1990), Caetano Veloso (1997), entre outros.

Entretanto, as imagens acústicas assumem uma corporeidade mais vibrante na medida em que se justapõem às imagens visíveis do cinema, da publicidade e da televisão. Assim, os audiovisuais têm gerado uma cultura de massa, que absorve, desmonta e ultrapassa a agonia do social, gerando uma nova forma de êxtase das massas, tal experiência redefine a estesia das cidades. Tudo isso, de um modo geral, desvela as características do cotidiano em que se mesclam as representações das cidades reais e os simulacros das cidades virtualizadas pelas redes de comunicação.

No que concerne ao medo no cotidiano do Brasil, encontramos configurações específicas se nos voltarmos para a estética das imagens e sons do cinema e da televisão, que encontram os seus estímulos na própria carnavalização coletiva (Bakhtin, 1987). No campo da teledramaturgia, talvez já seja lugar comum apontar para a estesia lacrimajante de *Escrava Isaura* (Daniel Filho, 1976), contudo a telenovela *Porto dos Milagres* (A. Silva e J. Linhares, 2001) consiste certamente num dos signos mais importantes para exemplificar os sintomas de uma educação estética que tem inverte e ironiza as representações racistas do Brasil, pelo viés da televisão. No cinema, *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) com toda a graça e estética do grotesco, ainda continha algo de reticente na figuração do medo e da condição escravocrata no Brasil colonial. E o filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) por sua vez distingue uma referência importante de alegoria no país do carnaval, com a representação dos negros e mestiços no cotidiano brasileiro, suas idiosincrasias e complexi-

dades, atualizando o mito da alma musical que rege a sensibilidade nacional. A nova estesia audiovisual propiciada por *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* (ambos exibidos em 2002), no entrecruzamento das informações midiáticas forjadas pelo cinema, televisão, internet e CDV, seguramente, elevou os termos educativos para um debate sobre os problemas relativos à mídia e o consumo, ao medo, à violência e à exclusão social. Mas, sobretudo, instiga os espectadores a refletirem sobre como se orientar no pensamento com relação aos problemas de ética, solidariedade e participação.

12 Estado da arte tecnológica sobre o medo

Nas tramas em rede do capitalismo global, constatamos a proliferação de novas imbricações coletivas, no contexto das culturas locais, que perfazem novos estilos de comunicabilidade e sociabilidade. Tele-guiadas pelas mídias visuais e sonoras, afugentando o medo e a solidão das cidades, as massas reinventam permanentemente os seus modos de tribalização. Hoje, nos espaços urbanos, ao mesmo tempo em que se expandem as redes cruéis do narcotráfico, são tecidas novas redes de solidariedade, reafirmando os laços orgânicos da comunidade (Castells, 1999).

Em suas dimensões “reais” ou virtuais os novos meios de integração se realizam pelo viés das sensações, afetos e sentimentos, isto é, por meio de uma estética cuja origem é antiga, mas se atualiza nos tempos de interação com os audiovisuais. Logo, parodiando Arlindo Machado, partimos de um olhar sobre “a mídia levada a sério”. Ou seja, por meio da intertextualidade que se

realiza entre os livros, filmes, canções, telejornais e telenovelas podemos nos garantir para uma compreensão do cotidiano, desarmando-nos dos pré-conceitos e das certezas estabelecidas. Então, podemos visualizar as figurações camufladas do medo, suas deturpações e fabricações mercadológicas. Certamente o terreno da imaginação televisiva funciona como massagem, tornando os televidentes mais dóceis e domesticados, confortavelmente assentados em suas poltronas domésticas. Por esse prisma, McLuhan mostra como “*os meios são as massagens*” (McLuhan & Quentin Fiori, 1969).

Todavia, hoje, quando se fala em “cultura das redes”, é preciso ampliar os horizontes e compreender a televisão em suas múltiplas conexões interativas. Considerando o vídeo cassetes, os satélites, as parabólicas, os DVDs e as ramificações da internet, percebemos que a tele-visão, enquanto motor de uma arte tecnológica, consiste num veículo importante de representações e simulações de nossa vida cotidiana.

Nesse contexto, as imagens e sons do medo na televisão, como expressões da “grande arte” têm modulações diferenciadas. E quando tratamos da mídia, insistimos: convém atentar para as suas mediações (porque cada telespectador assiste TV de acordo com o seu repertório).

No concerto hiperreal da ficção seriada brasileira nos deparamos com modulações diversas em que cintilam as expressões de altruísmo e de egoísmo, de exclusão e de solidariedade, de segregação e pertencimento. Em quase um meio século de exibição das telenovelas, podemos detectar algumas séries de imagens que já se tornaram clássicas pelo seu enraizamento no imaginário popular e aqui - especificamente - mostram-se opor-

tunas numa apreciação do medo, suas zonas de parentesco, semelhanças, alteridades e diferenças.

O medo das mulheres, dos escravos, dos velhos, dos gays, dos pobres, dos índios, das crianças, dos adolescentes, dos pobres, dos migrantes, dos loucos, dos ciganos, dos viciados, dos muçulmanos e dos burgueses, tudo isso faz parte das formas de segregação e exclusão social, compondo uma matéria explosiva que se projeta no universo simbólico da mídia, através dos diversos tipos de carnavalização social. O caráter dionisíaco da paisagem étnica brasileira estrutura a forma e o sentido da literatura, música, programas de rádio, cinema e televisão.

As imagens e sons dos audiovisuais às vezes camuflam os medos, outras vezes os revelam. Há momentos em que os ocultam, há outros, porém, que os atravessam, transfigurando-os por meio dos recursos da licença poética. As formas de beleza, inteligência e justiça, presentes nas representações midiáticas do medo, permitem-nos em desvelar a sua anatomia, situar o seu contexto histórico e moral, e desmontar os seus mecanismos. A arte tecnológica gerada pela mídia tem a chance de instigar uma transcendência do medo, situando-o na sua contrapartida formalizada pelas imagens de coragem e esperança. E numa perspectiva nietzscheana, encontramos aí um princípio afirmativo que neutraliza as imagens e metáforas do medo pelos signos de altivez, confiança, entusiasmo e alegria.

Numa última palavra uma reflexão sobre o medo leva a pensar também sobre as relações entre a imaginação eficiente e utilitária (da ciência) e a imaginação espontânea da sabedoria popular (que inclui as mitologias); esta temática - em última instância -

remete às ligações entre a ciência e a filosofia, que transcende a metáfora do Pensamento na passagem pela caverna da especulação (em Platão), como um exercício de aprendizagem à experiência do morrer (com Montaigne) e como vigor e exaltação do milagre da vida (através de Nietzsche).

13 Referências Bibliográficas

- BACHELARD, G. (1982) *O Racionalismo Aplicado*. Zahar; __ “Devaneio e rádio”. In __ (1985) *O direito de sonhar*. DIFEL,.
- BAKHTIN, M. (1987) *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. S. Paulo: UnB/Hucitec; __ (1981) *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. S.Paulo: Fofense Universitária.
- BARBÉRO, J. M. (2001). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio: Ed. UFRJ.
- BARBÉRO, J.M; REY, G. (2001) *Os exercícios do ver; hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. S. Paulo: SENAC.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70; __ (1986) *A sombra das maiorias silenciosas*. Brasiliense; __ (1990) *A transparência do mal*. S. Paulo: Papirus.
- BENJAMIN, W. (1985) *Obras escolhidas*. Vol. I. *Magia e Técnica, Arte e Política*. S. Paulo: Brasiliense; __ (1989) *Obras Escolhidas, Vol. III, Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*.

- S. Paulo: Brasiliense; ___ (1975) *A modernidade e os modernos*. Rio: Tempo Brasileiro.
- CANCLINI, N.G. (1989) *Culturas Híbridas, Estratégias para entrar e sair da modernidade*. S.Paulo: Edusp, 1997.
- CASTELLS, M. (1999a) *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. vol.I *A Sociedade em Rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ___ (1999b) vol. II *O Poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CASTRO, R. (1990) *Chega de saudade*. S. Paulo: Cia das Letras.
- CERTEAU, M. de. (1993) *A Invenção do Cotidiano, Artes de Fazer*. Vozes: Petrópolis.
- CHAUÍ, M. "Sobre o medo". In: NOVAES, A. (1987) (org.) *Os Sentidos da Paixão*. S.Paulo: Companhia das Letras. p.35-76.
- CORRÊA, T.A. (2000) *Moda & pop music, transcendências do consumo*. S. Paulo: Inmod; CEM/Livros
- COSTA, J. F. (1989) "Narcisismo em tempo sombrios". IN: ___ *Tempo do Desejo*. Brasiliense.
- DELEUZE, G. (1985) *Cinema, imagem-tempo*. S. Paulo: Brasiliense.
- DELUMEAU, J. (2001) *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. S. Paulo: Cia das Letras.
- DUCLOS, D. *O complexo do lobisomem, O fascínio pela violência na cultura americana*, Paris: La Découverte, 1994.
- ECO, U. (1984) *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FOUCAULT, M. (1971) *A ordem do discurso*. S. Paulo: Loyola, 1996; ___ (1981) *As palavras e as coisas*. Martins Fontes.
- FREUD, S. (1978) *Mal-estar na modernidade*. IN: FREUD Col. Os Pensadores. Abril Cultural.
- GEERTZ, C. (1986) *A interpretação das culturas*. Petrópolis: Vozes; ___ (1983) *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Vozes, 1997.
- GUATTARI, F. (1991) *As três ecologias*. Campinas: Papirus; ___ (1992) *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio: Ed. 34,.
- HABERMAS, J. (1984) *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. Rio: Tempo Brasileiro.
- JEUDY, H.P. *La peur et les médias*. Paris: P.U.F. s/d; ___ *La Panique*. Paris: Galilée, s/d; ___ (2001) *A ironia da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, ___ (1994) "Pesquisador dos processos midiáticos". IN: RAMOS, S. (org.) *Mídia & Violência urbana*. Rio: FAPERJ. p. 67-78.
- JUNG, C.G. (1977) *O homem e seus símbolos*. Rio: Imago.
- LINS DA SILVA, C.E. (1985) *Muito além do Jardim Botânico*. S. Paulo: Summus.
- MACHADO, A. (2001) *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC.

- MACHADO DA SILVA, J. *Anjos da perdição, futuro e presente na cultura brasileira*. Sulina, 1996.
- MAFFESOLI, M. __ (1996) *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes; __ (1987) *O Tempo das Tribos*. Rio: Fofense Universitária.
- MARCONDES FILHO, C. (1986) *Quem manipula quem?* Petrópolis: Vozes.
- MATTELART, A. (1996) *Comunicação-Mundo, História das idéias e das estratégias*. S. Paulo: Vozes.
- MCLUHAN, M; FIORI, Q. (1969) *Os meios são as mensagens*. S. Paulo: Record.
- MCLUHAN, M. (1974) *Os meios de comunicação como extensões do homem*. S. Paulo: Cultrix.
- MELLO E SOUZA, L. (1986) *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. S. Paulo: Cia das Letras.
- MORIN, E. (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit; __ (1989) *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*, Rio: José Olympio; __ (1998) *Ciência com consciência*. Rio: Bertrand Brasil; __ (1997) *O Homem e a Morte*. Rio: Imago.
- MOTA, C. G. (1978) *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. S. Paulo: Atica.
- MUNIZ SODRÉ (1984) *Máquina de narciso*. Rio de Janeiro: Achiamé; __ (2002) *Sociedade, Mídia e Violência*. Sulina.
- MUNIZ SODRÉ; PAIVA, R. (2002) *O império do grotesco*. Rio: MAUAD; __ (1979). *Samba, o dono do corpo*. Rio: Codecri.
- NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal*. IN: NIETZSCHE (1983) Col. Os Pensadores. S. Paulo: Abril Cultural; __ (2000) *Genealogia da moral*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- ORTIZ, R. (1988) *A moderna tradição brasileira*, Cultura Brasileira e Indústria Cultural. S. Paulo: Brasiliense.
- PAIVA, C. (2002) "O campo híbrido da informação e da comunicação". IN: AQUINO, M.A. (org.) *O Campo da Ciência da Informação*. João Pessoa: Ed.UFPB, p. 165-198; __ (2001b) "O caos urbano e a poética das cidades; um estudo de mídia, cotidiano e sociabilidade". IN: Revista *FAMECOS: mídia, cultura e Tecnologia*. POA: EDIPUCRS, n° 16, dez. p. 88-100; __ "Experiência e comunicabilidade na era do virtual". IN: Revista *FAMECOS: mídia, cultura e Tecnologia*. POA: EDIPUCRS, n° 10, jun./1999. p. 104-116; __ (2001a) "Ética e estética da programação infanto-juvenil". IN: Revista *Comunicação & Educação*. S.P: ECA/USP, n° 22, set.-dez. p. 37-45; __ (2003) "Crimes de Paixão: natureza selvagem, cultura e comunicação". IN: *SIGNO*. Revista de Comunicação. Mídia e Cultura. Ed.UFPB, N° 1, vol. 1/2, jan.-jun. p. 22-30.
- SANTAELLA, L. (1996) *Cultura das Mídias*. S. Paulo: Experimento,.

- SENNET, R. (2001) *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. Cia das Letras.
- TATIT, L. “A sonoridade brasileira”, IN: MADEIRA, A; VELOSO, M. (org). *Descobertas do Brasil* Brasília: Ed.UnB, 2001.
- TELES, G. M. (1983) *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis. Vozes.
- TODOROV, T. (1981) *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil,.
- VATIMMO, G. (1991) *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70.
- VELOSO, C. (1997) *Vereda Tropical*. S. Paulo: Cia das Letras.
- WISNIK, J.M. (1999) *O som e o Sentido, uma outra história das músicas*. Cia das Letras.