

Ficção Televisiva e Experiência Estética

Ângela Cristina Salgueiro Marques*

Resumo:

Este artigo pretende evidenciar como os recursos simbólicos presentes nas produções culturais ditas “de massa” podem promover passagens para o acontecimento da experiência estética. Através da análise de diálogos entre personagens homossexuais em duas telenovelas brasileiras, *A Próxima Vítima* (Rede Globo, 1995) e *Torre de Babel* (Rede Globo, 1998-99), busca-se revelar como as representações ficcionais televisivas podem nos fornecer algumas chaves de acesso a quatro dimensões essenciais da experiência estética: a) a auto-compreensão dos sujeitos; b) a experiência da relação com o outro; c) os vínculos com a cultura e com os enunciados que constroem a relação social; e d) o projeto de auto-construção e de construção cultural a longo prazo.

Palavras-Chave: experiência estética, narrativas ficcionais, mudança social.

Abstract:

This article aims to evince how symbolic resources presented by cultural mass productions can promote forms of access to the aesthetic experience. Through the analysis of dialogues between homosexuals personages in two Brazilian soap operas, *A Próxima Vítima* (Globo Net, 1995) and *Torre de Babel* (Globo Net, 1998-99), we search to disclose how televising fictional representations can give us some interpretive keys to four essential dimensions of the aesthetic experience: a) the self-understanding of the citizens; b) the experience of the relation with the other; c) the bonds with the culture and the statements that construct the social relation; e d) the long run project of self-construction and cultural construction.

Keywords: aesthetic experience, fictional narratives, social change.

* Ângela C. S. Marques é doutora em Comunicação Social pela UFMG. Atualmente realiza um estágio pós-doutoral junto ao Groupe de Recherche sur les Enjeux de la Communication (GRESEC), na Université Stendhal Grenoble III. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

1. Introdução

Pesquisas recentes desenvolvidas na área da comunicação têm apostado em uma perspectiva que busca aproximar a arte da vida cotidiana de maneira a revelar como a experiência pode ser pensada a partir das estratégias de ação dos sujeitos diante do mundo e do outro (Guimarães e França, 2006; Guimarães e Leal, 2007). Acreditamos que uma aproximação entre a estética e a Comunicação deve privilegiar o aspecto relacional que caracteriza a ambas. A significância atribuída a uma obra de arte, ou a um produto comunicacional deriva da possibilidade que oferecem à troca e ao compartilhamento das impressões vividas pelos sujeitos. Nesse sentido, uma estética da comunicação não se reduz aos meios ou a seus produtos, mas procura evidenciar como os enunciados mediados estabelecem um diálogo com a sociedade, articulando discursos e colocando experiências em contato (Lopes, 2006).

Chamamos de experiência,¹ não uma trajetória de vida linear e previamente determinada, mas sim um conjunto de descobertas e acontecimentos que vão se articulando de forma coerente, e que possa ser narrativizado. A experiência de um indivíduo contém as fragilidades, as contingências e as alterações pelas quais ele passa ao longo de seu contato com o mundo, consigo mesmo e com os outros. O objetivo da experiência é fazer com que o indivíduo, ao passar por ela, não seja mais o mesmo (Quéré e Ogien, 2005). Sendo assim, as experiências compõem uma história que nos possibilita entender os devires de nossas identidades. Ou seja, as experiências exprimem um processo transformativo que culmina numa outra forma de ser (ou em um vir a ser) e, por isso, elas

... provocam rupturas nos aspectos rotinizados e inquestionáveis da vida e se constituem como uma fonte de contingências. As experiências frustram expectativas, correm contra modos habituais de percepção, trazem surpresas, nos tornam conscientes de novas coisas. Experiências são sempre novas e provêm um contra-peso a tudo aquilo que tornou-se familiar (Habermas, 1998, p.236).

A experiência proporciona uma constante reinvenção de si e das relações que travamos com os outros e, portanto, deve ser interpretada como uma “forma de compartilhar, uma possibilidade de diálogo e comunicação” (Lopes, 2002, p.249). A experiência age, assim, como uma mediação que auxilia os sujeitos a terem acesso a um entendimento produzido sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo

em que vivem. Contudo, não é a experiência em sua forma “pura” que conecta os processos comunicativos às práticas sociais, mas a experiência narrativizada, ou seja, as formas narrativas empregadas na construção relacional das identidades e do conhecimento sobre o mundo. Nesse sentido, o estudo da experiência estética, enquanto processo comunicativo que envolve o auto-descobrimento e a revelação do universo do outro, confere importância e destaque às mediações que estruturam nossas experiências pessoais, nossas relações com os outros, com o mundo concreto e com o universo ficcional, sobretudo aquele ligado à ficção televisiva (Guimarães e França, 2006; Marques, 2007) . Afinal, as telenovelas, minisséries e *sitcoms*, dentre outros, narram situações e modos de vida ancorados em nossas práticas comunicativas mais rotineiras e comuns. Com isso, as narrativas ficcionais articulam-se às narrativas sociais e identitárias de modo a tecer saberes acerca do mundo, conferindo densidade às experiências e alargando seus horizontes.

Nossas histórias, nossas conversas estão presentes tanto nas narrativas formais da mídia, na reportagem factual e na representação ficcional como em nossos contos do dia a dia: a fofoca, os boatos e interações casuais nos fornecem maneiras de nos fixar no espaço e no tempo e, sobretudo, de nos fixar em nossas inter-relações, conectando e separando, compartilhando e negando de modo individual e coletivo. Nossas vidas são administráveis na medida em que existe um mínimo de ordem. Tanto a estrutura como o conteúdo das narrativas da mídia e das narrativas de nossos discursos cotidianos são interdependentes e que, juntos, eles nos permitem moldar e avaliar a experiência (Silverstone, 2002, p.30 e 31).

Se tomarmos a experiência estética como aquela que nos possibilita a renovação e a transformação de nós mesmos, de nossas relações intersubjetivas e objetivas, da cultura e dos outros, torna-se extremamente complicado pensar de que maneira seria possível os produtos da comunicação de massa nos proporcionarem esse tipo de experiência. É preciso, então, buscar um outro viés de análise, o qual nos permita encontrar nos recursos simbólicos das produções culturais ditas “de massa” passagens para o acontecimento da experiência estética. Para tanto, servimo-nos do argumento de que os produtos simbólicos da Indústria Cultural tiveram sua função redimensionada. De meros duplos do real eles passaram ao patamar de fonte de fragmentos discursivos para uma possível orientação identitária, comunicativa e relacional dos indivíduos (Thompson, 1998; Giddens, 1991; Barker, 2003).

Este artigo encontra-se estruturado em três partes. Na primeira parte, apresentamos o conceito de experiência estética relacionando-o à comunicação

social. Na segunda parte, procuramos estabelecer algumas articulações entre a ficção seriada televisiva e a experiência estética através da construção de indicadores capazes de evidenciar pontos de aproximação entre a experiência mediada e o potencial de transformação presente na experiência estética. Na terceira parte, construímos uma análise empírica baseada na análise de conteúdo de duas telenovelas brasileiras que abordaram a temática do vínculo homoerótico, *A Próxima Vítima* (Globo, 1995)² e *Torre de Babel* (Globo, 1998-1999)³. O objetivo desta análise é o de utilizar os indicadores apresentados na segunda parte do artigo de modo a apresentar, de um lado, as formas ficcionais de narrar as experiências, e, de outro lado, as possibilidades por elas instauradas para acessar o universo das experiências reais do espectador.

2. Duas formas de apreensão da experiência estética: a construção ficcional de relatos midiáticos e sua implicação nos “modos de ver” do espectador

A experiência estética não pode ser concebida separadamente da experiência em geral, como algo que privilegia a apreciação de objetos artísticos. Argumentamos aqui a favor de uma noção de estética que não se limita ao belo ou ao juízo do gosto⁴, mas que valorize a experiência que se processa através dos objetos culturais, considerando-os para além de seu suporte material. Ainda que seja imediata na percepção, a experiência tem seu acontecimento marcado por uma história, ou seja, uma série de vivências mediadas por discursos sociais que provocam transformações em nossos modos de sentir, de perceber o mundo e de sermos por ele atingidos (Valverde, 1997; Lopes, 2006). Como afirmam Louis Quéré e Albert Ogien (2005), a experiência é relacional, ela marca maneiras e possibilidades de compartilhar, de dialogar e de instaurar “passagens” entre diferenças e outros modos de experimentar o mundo. Denilson Lopes (2006) e Jean Caune (1997) afirmam que a experiência estética é da ordem da transformação, uma vez que ela modifica o sujeito, suas relações com mundo, com a cultura e com os outros através de uma constante recomposição de narrativas e códigos culturais.

Considerando-se que os fluxos comunicativos contemporâneos se estabelecem no entrecruzamento de narrativas complexas, podemos imaginar o encontro das narrativas mediáticas com as narrativas experienciais individuais e coletivas sob a

constante tensão das forças do mercado e das forças interpretativas que indagam e desafiam padrões de representação e fabricação do real. Sob esse aspecto, é importante salientar que os meios de comunicação e seus produtos não funcionam como um circuito fechado e autopoietico de produção de signos e enunciados para sua pronta apreensão ou utilização. Os recursos simbólicos midiáticos se ancoram nas práticas reais, reelaborando a gramática dos significados compartilhados que regem as práticas intersubjetivas e que compõem a memória social. Segundo César Guimarães (2002), o modo como as pessoas experimentam as narrativas em seu cotidiano revela dois movimentos principais: a) a identificação das representações, imagens, valores e signos trazidos por diferentes narrativas e b) a compreensão de que o conteúdo dessas narrativas, em um contexto interativo, interpela os sujeitos e, ao mesmo tempo, é por eles ativado.

Vários autores têm enfatizado o papel da narrativa na organização e produção de sentido de nossas experiências subjetivas e coletivas (Giddens, 1991; Habermas, 1987; Taylor, 1997). Como apontam Margaret Somers e Gloria Gibson, "é através da narratividade que conhecemos, entendemos e damos sentido ao mundo social, e é também por meio dela que constituímos nossas identidades sociais." (1994, p.58). Em sua *Teoria da Ação Comunicativa* (1987), Habermas define o papel da narrativa em duas vertentes: a) Em primeiro lugar, a narrativa auxilia os participantes de um debate público a alcançarem o entendimento mútuo sobre uma questão de interesse coletivo ao possibilitar que as pessoas expressem seus pontos de vista sob a forma de perspectivas coerentemente ordenadas; b) Em segundo lugar, a narrativa é a forma que as pessoas encontram de ordenar suas histórias de modo expressá-las relacionalmente diante dos outros, marcando assim, o pertencimento a uma dada coletividade:

A prática narrativa não serve somente a necessidades triviais para o mútuo entendimento entre membros que tentam coordenar seus interesses comuns; ela também funciona no auto-entendimento das pessoas. As pessoas têm que objetivar seu pertencimento ao mundo da vida ao qual, em seus papéis atuais como participantes em comunicação, elas fazem parte. Somente podem desenvolver *identidades pessoais* se reconhecerem que as seqüências de suas próprias ações formam histórias de vida apresentáveis narrativamente; elas podem desenvolver *identidades sociais* somente se reconhecerem que mantêm seu pertencimento em grupos sociais através da participação em interações, e que essas pessoas estão presas em histórias de coletividades apresentadas por meio da narrativa. (Habermas, 1987, p.136).

A perspectiva delineada por Habermas se revela promissora para percebermos como, em nosso cotidiano, organizamos de forma narrativa nossos quadros de referência, nossas experiências, nossos encontros com os outros e nossas participações em múltiplas redes de convivência. Para ele, a forma narrativa apresenta-se como a mais adequada para identificarmos, organizarmos e descrevermos o conhecimento resultante de nossas relações intersubjetivas.

(...) Na gramática das narrativas nós podemos ver como identificamos e descrevemos estados e eventos que aparecem num mundo da vida; como interligamos e organizamos seqüencialmente em complexas unidades as interações dos membros em espaços sociais e tempos históricos; como explicamos as ações dos indivíduos e os eventos em que estão envolvidos; os atos de coletividades e os destinos que elas encontram, da perspectiva de gerenciar situações (1987, p.136).

Sob esse viés, se nossas experiências individuais e intersubjetivas precisam da narrativa para adquirir sentido, também a vida social é construída através do exercício comunicativo incessante de produção de um “enredo” que conecta o privado ao público, o particular ao coletivo. A narrativa também contribui para o entendimento de processos sociais coletivos que envolvem a relação entre grupos e segmentos.⁵ Em primeiro lugar, a narrativa alimenta o entendimento entre pessoas que possuem experiências e pontos de vista diferenciados sobre questões de interesse coletivo. Em segundo lugar, a narrativa permite que questões que antes não eram consideradas dignas de receberem visibilidade ou tratamento público passem a ser consideradas como relevantes. É sob a forma narrativa que procuramos conhecer como “segmentos sociais vêem mutuamente suas ações e quais são os efeitos das políticas e ações para pessoas localizadas em diferentes posições sociais”(Young, 1996, p.132). A narrativa provém, portanto, uma explicação do motivo de uma questão particular constituir um problema de injustiça que deve ser discutido por todos. E, em terceiro lugar, uma vez que um dado problema foi caracterizado como uma injustiça, a narrativa auxilia os sujeitos em comunicação a explicarem uns aos outros suas premissas de fundo de modo a facilitar o acordo e o entendimento (Whitebrooke, 1996).

No que diz respeito ao campo da comunicação, é possível dizer que a discussão em torno da experiência focaliza frequentemente “os modos como os efeitos estéticos da experiência mediada incidem sobre a experiência geral dos sujeitos, seja permitindo-lhes se manter no limite do conhecido, seja reconfigurando suas

atitudes e formas de compreender o mundo” (Guimarães e Leal, 2007, p.1). A comunicação, em sua vertente relacional, procura não só identificar as narrativas mediáticas através dos parâmetros de gênero (formato) e dos dispositivos técnicos e discursos, mas procura sobretudo estabelecer interfaces entre os efeitos estéticos e a estrutura disposta por essas narrativas e os diferentes modos de organização das narrativas pessoais e coletivas que configuram as práticas sociais e a construção de entendimentos sobre o “eu” e sobre “o outro”; sobre o “nós” e o “eles” (Marques, 2007).

Os produtos ficcionais mediáticos apresentam enunciações que se desdobram no contexto vivido dos receptores. No contexto brasileiro especialmente, é a telenovela que se destaca como ficção televisiva capaz de estabelecer um tipo de relação com o espectador que mistura as dimensões da “fuga do real” (Balogh, 2002) e da “renovação de um real” que parecia familiar, mas que, ao projetar uma alteridade no espaço de visibilidade exige o distanciamento e a reflexão (Silverstone, 2002). Nesse sentido, a inserção da telenovela na vida social vai além da socialização do sensível (o vibrar-em-comum de Michel Maffesoli, ou a partilha do gosto de Kant⁶) até alcançar a sensibilização do social⁷. Esta última pode ser percebida de duas maneiras. A primeira se dá em um nível subjetivo, quando a telenovela auxilia os indivíduos a conferirem sentido à narrativa que estrutura sua própria experiência, oferecendo recursos simbólicos “eficientes de orientação, nos quais tanto se codificam e se experimentam conflitos sociais, quanto o erotismo ou diferentes rumos políticos” (Schweppenhäuser, 1999, p.48).

As telenovelas misturam o previsível e a contingência através de uma fórmula que, por ser bem conhecida pela audiência, causa estranhamentos ao mesmo tempo em que tranquiliza ao reafirmar o já sabido. (...) Através dessas histórias adquirimos um controle reflexivo sobre as circunstâncias da vida, ou seja, um sentimento de que existe uma narrativa coerente para nossas identidades, o que nos assegura um contraponto para as dificuldades vividas (Giddens, 1991, p.199).

Por sua vez, a segunda forma de sensibilização do social se revela quando temas abordados nas telenovelas provocam o aparecimento de uma esfera pública fundada no questionamento e na troca recíproca de razões e pontos de vista (por exemplo, a esfera pública instaurada pela luta por reconhecimento das diferenças de grupos constantemente estigmatizados pelas representações midiáticas).

A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é, de certa forma, a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa (Armand e Michelle Mattelart, 1989, p.111).

É possível dizer, então, que a recepção da telenovela pode ultrapassar as satisfações sensoriais e emocionais ao se entrelaça à vida cotidiana, aos dilemas reais dos homens, suas relações sociais e suas demandas específicas. É justamente por isso que pretendemos investigar como as telenovelas, sobretudo seus enunciados temáticos específicos, podem proporcionar uma abertura à emergência de diferentes dimensões da experiência estética, seja sob a possibilidade de recriação do real pela narrativa, seja pelo impacto causado pelas narrativas nos espectadores e suas relações sociais. Para tanto, adotamos neste trabalho o conceito de experiência estética desenvolvido por Jean Caune (1997), segundo o qual essa experiência constitui-se sobre quatro componentes principais: a) a auto-compreensão dos sujeitos; b) a experiência da relação com o outro; c) os vínculos com a cultura e com os enunciados que constroem a relação social; e d) o projeto de auto-construção e de construção cultural a longo prazo. Tais componentes serão utilizadas metodologicamente como indicadores analíticos do conteúdo discursivo de duas telenovelas brasileiras que, na segunda metade da década de noventa, reconfiguraram a representação do vínculo homoerótico e dos personagens homossexuais.

3. Procedimentos Metodológicos: a experiência estética proporcionada pelo real narrativamente fabricado

Partindo do princípio de que a experiência estética é uma fonte de descobertas e de intervenções sobre o mundo e sobre si mesmo, ela guarda a potencialidade de modificar aqueles que dela tomam parte. Todavia, esse potencial de mudança só se concretiza mediante a confrontação dos sujeitos com o outro, com um texto, uma obra de arte, um acontecimento ou uma situação. E, nesse confronto, estabelece-se um diálogo, uma interpelação recíproca que instaura novas possibilidades de compreensão, interpretação e conhecimento da individualidade e da alteridade. Assim, de modo a evidenciar os propósitos gerais desta pesquisa, construímos uma metodologia que aproxima as noções de diálogo e de experiência. A nosso ver, é por meio do diálogo que os indivíduos se vêem na posição de construir

enunciados que expressem as premissas nas quais se baseiam seus pontos de vista, seus anseios, julgamentos e desejos.

No caso específico deste trabalho, estamos interessados no diálogo que se instaura entre os sujeitos, através do qual eles buscam esclarecer-se reciprocamente a respeito de suas demandas e necessidades (inclusive afetivas), construindo entendimentos comuns. Ao se envolverem no diálogo, os indivíduos devem escutar e responder uns aos outros, justificando mutuamente suas posições (Habermas, 1987). As discordâncias também devem ser consideradas, pois elas desencadeiam aprendizado e mudança. Sob esse aspecto, o processo dialógico é propício para que os indivíduos modifiquem – a curto ou a longo prazo – sua postura diante de si mesmos e de seus parceiros de interação.

A experiência estética transformadora proporcionada pela relação dialógica entre dois sujeitos é geralmente mensurada em contextos reais de interação entre sujeitos concretos. Entretanto, acreditamos que é possível extrair dos aspectos estéticos e discursivos da experiência mediada algumas chaves de acesso para a experiência estética. Quando nos propomos a analisar os diálogos entre personagens de duas telenovelas brasileiras, *A Próxima Vítima*⁸ e *Torre de Babel*⁹, nosso intuito é verificar em que medida esses diálogos satisfazem duas possibilidades de realização da experiência estética: a construção do real através da narrativa e a experiência que ela provoca no espectador. Como essa segunda possibilidade já foi melhor explorada em outro lugar (Marques e Maia, 2003), nosso foco analítico privilegiará as formas de construção dos enunciados dialógicos como chaves de acesso à diferentes dimensões da experiência estética.

As personagens gays, Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes), e lésbicas, Leila (Sílvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni), presentes, respectivamente, em *A Próxima Vítima* e *Torre de Babel* foram interpretadas pelos telespectadores como “inovadoras”, na medida em que elas fugiam ao estereótipo, propondo a reconstrução do sentido associado ao homoerotismo. Ao realizarmos a decupagem dos capítulos, nos preocupamos, num primeiro momento, em transcrever e analisar o conteúdo dos diálogos dos quais Sandro, Jefferson, Leila e Rafaela participavam. Nossos propósitos visam, principalmente a mostrar como: 1) através do diálogo, os casais estudados se relacionam entre si, e 2) como se

posicionam frente aos outros personagens nos ambientes privados e sociais. Assim, nos concentramos em apreender trechos de diálogos em que as próprias personagens organizam narrativamente sua história de vida e suas experiências; e em indicar como Sandrinho, Jefferson, Leila e Rafaela demarcam suas posições com relação aos outros personagens.

Nas subseções seguintes, investigaremos como os diálogos estabelecidos entre as personagens acima identificadas nos possibilitam compreender as quatro componentes constitutivas do conceito de experiência estética tal como definidas por Jean Caune (1997).

4. A auto-compreensão dos sujeitos

A experiência estética deve ser entendida como uma ação reflexiva que coloca em jogo a totalidade do sujeito, conduzindo-o, constantemente a um retorno sobre si mesmo (Caune, 1997, p.21). Um dos principais objetivos dessa experiência é auxiliar os sujeitos em sua auto-compreensão, ou seja, na articulação coerente de suas experiências do mundo vivido.

Para captar essa experiência de auto-transformação, é preciso que ela se manifeste através de alguma coisa que a torne perceptível e capaz de ser delimitada no tempo e no espaço. Como mencionamos anteriormente, a experiência se concretiza por meio de uma expressão que pode ser um enunciado textual, uma seqüência dialógica ou gestual, ou ainda uma inscrição plástica. No caso por nós analisado, a concretude da experiência estética de auto-transformação se manifesta por meio do diálogo que as personagens estabelecem ao longo da trama ficcional.

Tomemos o exemplo de Sandro e Jefferson. Na narrativa da telenovela, eles são caracterizados como dois rapazes bonitos, atléticos (são jogadores de um time de vôlei), responsáveis, estudiosos e carinhosos com a família e com os amigos. Além disso, não estão marcados pelos estereótipos que sempre predominaram na caracterização de personagens homossexuais das telenovelas brasileiras, isto é, não são afetados, efeminados, não apresentam trejeitos e não se vestem de maneira escandalosa. Uma das personagens da telenovela chega até a afirmar para

a mãe de Sandro que ele “é aquele tipo que a gente bate o olho e vê logo que ele é homem.”

Os dois, contudo, são gays e mantêm sua relação em segredo diante de suas famílias e amigos. No desenrolar da trama, Sandro e Jefferson enfrentam desconfianças, injustiças e questionamentos que os levam à uma situação limite: para entenderem-se e aceitarem-se como gays é preciso sair da clausura do diálogo internalizado e buscar a compreensão, o entendimento e a crítica do outro. No diálogo que se segue, Jefferson posiciona-se frente à sua família para assumir sua relação com Sandro¹⁰:

5:42:58

Jefferson: Eu não sei como vocês vão me olhar, como vão me considerar daqui pra frente. Mas eu tenho que dizer pra vocês que... eu tenho que dizer pra vocês que...

Mãe: Por favor, meu filho, não!

Jefferson: Olha, meu irmão, eu não sou igual a você.

Irmão: Tá bom, cara! Ninguém é igual a ninguém, cara. Mas eu não tô entendendo, cara!

Jefferson: Tá sim, Sidney. Pomba, cara, eu não tenho vontade de casar com uma garota, de ter filhos!

Irmã: Jefferson, por que?

Jefferson: Porque eu não sou igual ao Sidney, Patrícia! Eu não tenho os mesmos sonhos que ele, eu não tenho os mesmos desejos...

Mãe: Por favor, meu filho!

Jefferson: Eu sou gay! Por quê que cês acham que eu não continuei com a Rosângela, poxa? Eu me esforcei muito pra me acertar com ela, mas não deu. Ela já tá sabendo de tudo. Eu tive que me abrir com ela, explicar.

Irmão: Você tá louco, cara?!

Jefferson: Desculpa se eu tô decepcionando vocês, mas eu não tinha mais como esconder isso. Eu não consigo mais representar, fazer de conta que sou o que não sou, pombas! Eu tenho que me assumir! Olha, é duro pra vocês, é duro pra mim! Não sei... talvez... talvez eu possa me sentir um pouco melhor. Pelo menos eu posso me sentir um pouco mais inteiro. É só isso. [sai chorando, e todos estarrecidos]

Irmã: Eu não tô acreditando nisso! Meu irmão...

5:45:41

A auto-afirmação e o auto-entendimento do sujeito passam, necessariamente, pela linguagem. É somente quando ele se coloca diante do outro, por meio da fala, que

um processo de troca conflitiva é instaurado e discursos são mobilizados. O ato de “dizer”, de endereçar ao outro uma experiência sensível particular, faz com que ela se torne inteligível e concreta. A linguagem é, portanto, a interface porosa que permite o encontro de subjetividades, de experiências, pontos de vista. Ela auxilia nos processos de exteriorização e interiorização das percepções e das experiências, aumentando ou diminuindo o campo de ação dos sujeitos (Herrero,1982). Ao mesmo tempo, a linguagem é modificada através desses processos, pois “se, por um lado, é a experiência vivida que constitui o referente da linguagem, por outro lado, é a linguagem que constitui a própria comunicabilidade da experiência” (Rodrigues, 1994, p.6).

Após revelar a “verdade” à sua família, Jefferson diz que, daqui em diante, pode considerar-se “um pouco mais inteiro”. Essa ilusão de totalização provisória da identidade nos remete à consideração feita por Stuart Hall (1997) de que não podemos entender a identidade como algo “pleno” ou totalmente concluído. Para ele, “a identidade surge não tanto da plenitude, mas da insuficiência de totalidade, que é preenchida a partir do que nos é exterior, pelas formas como imaginamos sermos vistos pelos outros” (1997, p.41). As identidades são, portanto, parcialmente formadas de modo subjetivo, e parcialmente formadas nas interações sociais. Isso significa que, num primeiro momento, as experiências são elaboradas intimamente, no horizonte de uma biografia particular. Mas que, em um segundo momento, elas são negociadas “através do diálogo, parcialmente aberto, parcialmente interno, com os outros. Minha própria identidade depende crucialmente de minhas relações dialógicas com os outros” (Taylor, 1994, p. 34). A importância dos sujeitos verbalizarem suas experiências e sentimentos faz parte do acesso à sua própria identidade e auto-compreensão. Afinal, a identidade de cada indivíduo não é encontrada como essência pré-definida mas, sim, como algo dado na relação tensa e dialógica com o outro.

5. A relação com o outro

A experiência estética, segundo Jean Caune (1997), não é somente uma experiência individual, mas uma experiência capaz de religar o sujeito ao mundo em que vive, bem como de devolvê-lo à dimensão da alteridade. Ela é construída intersubjetivamente nas situações sociais de encontro e diálogo com (e às vezes de luta contra) o outro. A auto-compreensão se dá juntamente com a compreensão do

outro e envolve um trabalho discursivo de demarcação de fronteiras simbólicas, as quais permanecem abertas e porosas ao que é deixado de fora.

O ato de dialogar, de ter acesso à experiência do outro por meio da linguagem, exige uma atitude de respeito recíproco. Não só para escutar o outro, mas também para manter aberta a possibilidade de alterar nossos próprios posicionamentos diante da fala alheia. O entendimento entre os parceiros dialógicos não exige uma concordância de opiniões, mas sim o respeito à singularidade de cada um.

Tomemos agora o exemplo de Leila (Sílvia Pfeifer) e Rafaela (Cristiane Torloni), em *Torre de Babel*. Rafaela é dona da loja mais requintada do Shopping *Tropical Tower* e tem como sócia a ex-modelo Leila. Diferentemente de Sandro e Jefferson, que construíram sua própria história ao longo da trama, a experiência amorosa entre Leila e Rafaela já se mostra consolidada desde o primeiro capítulo da telenovela. Elas são caracterizadas como duas mulheres bem sucedidas, ricas, bonitas e dignas que vivem juntas de forma harmoniosa e pública.¹¹

Rafaela foi expulsa de casa pelo pai assim que ele percebeu que a filha, ainda adolescente, era lésbica. Muitos anos se passaram até que Rafaela se encontrasse frente a frente com seu pai.¹² O confronto expresso no diálogo transcrito abaixo, marca não só a oposição entre indivíduos com experiências distintas, mas também entre imaginários opostos acerca da relação homoerótica. Esta última é tensionada pela contraposição entre as expressões “artes da depravação” e “arte de amar”:

1:44:16

Rafaela: Ah, meu pai eu vou lhe dizer. Eu demorei muitos anos para entender, mas eu não posso reclamar. Eu tenho mais é que agradecer o dia que o senhor me colocou na rua.

Pai: É claro, porque assim cê pôde aprender suas safadezas!

Rafaela: Safadezas, sujeira... É só isso o que o senhor tem na sua cabeça! Pois eu vou lhe dizer uma coisa, eu sou uma pessoa de bem, uma pessoa do bem, por isso eu tive a sorte de encontrar alguém maravilhoso que me acolheu, que me respeitou.

Pai: É, e que te ensinou as artes da depravação também, não é?

Rafaela: Não! Não foi a arte da depravação que eu aprendi! Eu aprendi a amar, eu aprendi a respeitar, eu aprendi a melhorar. Eu viajei, eu conheci o mundo, eu visitei museus, meu pai! Eu fui ao

teatro, eu fui à ópera. Eu conheci a vida, gente interessante, e me conheci, me descobri, me aceitei. Eu sou feliz!

Pai: Você é feliz?

Rafaela: Feliz sim, graças a Deus! Feliz porque ao invés de ter um troglodita como o senhor como exemplo, eu tive a Bárbara. Uma mulher maravilhosa que me deu a chance de ser quem eu sou, que me ensinou que o afeto, seu Agenor, pode mudar uma pessoa!

2:01:30

O estereótipo que marca a fala do pai de Rafaela é uma representação que limita sentidos e que rotula os indivíduos, não de acordo com sua própria experiência, mas de acordo com os valores e modelos interpretativos daqueles que estão “de fora”. Rafaela, entretanto, não constrói seu auto-entendimento baseando-se na imagem ou representação assimilada por seu pai. O risco trazido por uma identidade imposta, que não se origina dos esforços criativos e reflexivos dos sujeitos em suas práticas intersubjetivas, é o de comprometer a construção de um auto-entendimento que garanta a confiança e o reconhecimento moral aos sujeitos. Não ser reconhecido pelo outro e subjugar-se à seus julgamentos estigmatizantes deprecia os indivíduos e os impede de desenvolver suas próprias capacidades e habilidades (Taylor, 1994).

Quando a telenovela confere visibilidade a grupos ou indivíduos homoeróticos, ela está, acima de tudo, contribuindo para ampliar possibilidades de entendimento, bem como para reelaborar os modos de ver e perceber esses grupos e indivíduos em sua singularidade. E a telenovela não faz isso lançando novos símbolos, mas ressignificando (atualizando de forma criativa) os que já existem, reinventando uma gramática de estilos de vida e de comportamentos convencionais (Mattelart, 1989). A experiência estética nos permite perceber, através do rotineiro, que o familiar não é necessariamente o conhecido. Dito de outro modo, uma experiência estética não busca simplesmente recorrer ao já sabido, nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: “ela procura integrar o que é estranho ao familiar (ao quadro de nossas referências até então familiares), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite do real possível” (Guimarães e França, 2006, p.101).

A experiência estética, “ao promover um alargamento dos horizontes de sentido e de entendimento, interfere no cotidiano, na ética e na política, estabelecendo

conexões com formas não estéticas de comunicação” (Guimarães, 2002, p.91) e, com isso, permite a reformulação dos enunciados e das regras que modelam as relações sociais. Acreditamos, por isso, que os diálogos que se estabelecem entre as experiências cotidianas desses grupos e as experiências dialógicas dramatizadas na telenovela podem esclarecer como as injustiças simbólicas afetam, tanto o auto-entendimento dos grupos oprimidos, quanto os processos de entendimento, de comunicação e de solidariedade entre os distintos grupos existentes em nossa sociedade.

6. Os vínculos da experiência com a cultura e as enunciações modeladoras da relação social

Segundo Caune (1997, p.22), a experiência estética, por se constituir intersubjetivamente, se realiza em um mundo da vida que é também um “horizonte de expectativas”, desenhado por uma cultura e estruturado por uma organização social. Nesse sentido, ela não é nunca imediata, mas faz parte das enunciações que constroem a relação social. Como visto na subseção anterior, a experiência estética se serve do que é familiar (dos universos de sentidos partilhados intersubjetivamente) para nos apresentar algo que se define como “desconhecido”. É preciso ressaltar que o quadro de sentidos partilhado, o qual nos permite uma compreensão mútua sobre algo no mundo, se encontra intrinsecamente ligado aos dispositivos de produção e de difusão dos objetos culturais.

Mais que atualizar um *sensus communis* ligado a significados compartilhados, narrativas televisivas ficcionais como a telenovela reenviam os sujeitos aos preceitos éticos e à razão que alimenta as demandas por respeito e solidariedade. Elas fazem isso, a partir do momento em que fornecem aos sujeitos em comunicação algumas representações que, ao serem apreendidas, auxiliam na produção de novos sentidos e significados, além de possibilitarem aos interlocutores maior conhecimento de si mesmos e dos outros (Martin-Barbero, 1993, p.28). A ficção seriada televisiva, torna-se instrumento “de mediação cotidiana do conjunto das relações sociais, da difusão das idéias e da formação das condutas que têm lugar na sociedade” (Tesché, 2002, p.11).

Um exemplo de como a experiência (sobretudo sua potencialidade transformadora) está ligada aos enunciados e significações compartilhadas que modelam a relação social pode ser aqui evocado através do diálogo estabelecido entre Jefferson e sua mãe, a respeito da natureza da relação entre ele e Sandro.¹³ O fato de Jefferson não ter uma namorada é o principal motivo das dúvidas e questionamentos à ele endereçados:

2:12:43

Mãe: Você não tem uma namorada?

Jefferson: Quer deixar disso, mamãe!

Mãe: Não, Jefferson! Eu quero saber. Eu nunca te vi com uma namorada. Por que?

Jefferson: Eu não tô conseguindo entender por que a senhora tá fazendo esse tipo de pergunta pra mim, mamãe!

Mãe: Porque é normal na sua idade, um rapaz ter uma namorada.

Jefferson: Normal, mamãe? Tem muito carinha lá na faculdade que não tem.

Mãe: Jefferson, olha pra mim! Por quê que você só sai com o Sandro?

Jefferson: Porque ele é meu amigo, porque a gente gosta das mesmas coisas. Pô, qual é, mamãe? O Sandro é meu amigo!

Mãe: Mas meu Deus do céu, tem tanta gente na faculdade, por quê que você só vai ao cinema com ele, ao teatro com ele? E as outras pessoas?

Jefferson: Ué, porque... Porque todo mundo namora, mamãe! E nem sempre as pessoas estão a fim de fazer os mesmos programas que a gente!

Mãe: Jefferson, olha pra mim! Você e o Sandro são apenas amigos?

2:14:57

Entre os signos que apontam a “normalidade” das relações sociais de Jefferson estão: ter uma namorada e não andar acompanhado unicamente de rapazes. Esse é o quadro interpretativo que aparece como pano de fundo comum para que as mães de Sandro e Jefferson estabeleçam um julgamento acerca do comportamento e das atitudes dos filhos.¹⁴ Além disso, outra base comum para a produção de juízos é a comparação que estabelecem entre os filhos considerados “normais” e aqueles percebidos como “diferentes”:

3:53:13

Mãe de Jefferson (MJ): É que eu estou preocupada com os meninos. Você não acha estranho que o Sandrinho e o Jefferson só vivam grudados pra cima e pra baixo?

Mãe de Sandro (MS): Estranho como?

MJ: É... o Sandro tem namorada?

MS: O Sandro... Se o Sandro tem namorada? Eu não sei... mas ele nunca comentou sobre isso!

MJ: E o seu outro filho?

MS: O Júlio? Mas o Júlio tá assim de namoradas! Essas meninas não param de ligar, ficam me atormentando no telefone. Ih... ele é um paquerador, viu!?

MJ: Pois é! O Sidney, o meu outro filho, também! Quer dizer então que com o Sidney e com o Júlio tá tudo certo, né Ana?

MS: Mas então com os outros dois não tá nada certo?

MJ: Não sei, Ana. É que eu tô meio preocupada. Quer dizer, os meninos parecem até normais, não é? Eles não são nada afeminados [Ana põe a mão no peito de susto], eles são másculos... Mas eu não sei... Você acha que eles são apenas amigos?

MS: Fátima! Cê acha que o Sandrinho mais o Jefferson...

MJ: Pelo amor de Deus, Ana! Eu tô apenas querendo trocar umas idéias, né!? Afinal de contas nós somos mães. Então, se os nossos filhos tiverem algum problema, por mais duro que seja, a gente tem que conversar, você não acha?

3:55:27

Em nenhum momento as duas utilizam a palavra homossexual, gay ou outra expressão que denote o tipo de envolvimento amoroso ao qual se referem. A fala de ambas é reticente. Elas restringem a sexualidade dos filhos à ausência de trejeitos e à sua aparência física. E mais, ficam chocadas diante da simples possibilidade de cogitarem sobre a hipótese dos filhos serem homossexuais.

Sob essa perspectiva, a experiência e sua potencialidade transformadora encontram vários limites para se concretizarem. Esses limites estão ligados à cultura e à forma como os sujeitos se percebem e se entendem reciprocamente. Embora saibamos que a experiência ocorre a um indivíduo, ela possui também uma dimensão que é social, uma vez que "diante das situações concretas, ela concerne tanto às regras e convicções que nos governam (e das quais não duvidamos), quanto à significação (aberta à problematização) que passamos a conceder aos novos fenômenos que experimentamos" (Guimarães e França, 2006, p.100).

Lembramos apenas que as transformações relativas às regras, convicções e significações que dão forma às relações sociais e às identidades fazem parte de um amplo projeto de constante constituição dos sujeitos e da cultura.

7. Um projeto de auto-construção e de construção cultural a longo prazo

Vimos até aqui que a experiência estética só existe enquanto projeto e construção intersubjetiva. De acordo com Caune, “é precisamente sobre o conceito de formação, central para a auto-construção e para a construção de uma cultura, que a experiência estética pode ser fundada” (1997, p.23). A experiência estética é, portanto, *um projeto* e isso vale tanto para as manifestações que ela utiliza (e que garantem sua concretude) quanto para a interpretação que ela implica. Reafirmamos, então, que a experiência mediada auxilia os sujeitos em seu projeto de auto-construção indetitária, assim como os auxilia a construir o pano de fundo cultural que estrutura suas relações.

São as mensagens mediáticas, em grande parte os textos ficcionais, que cumprem atualmente o papel de nos auxiliar a compor nossas identidades e nossos vínculos culturais. Mas as narrativas disponíveis publicamente (seja através dos meios de comunicação, dos romances, dos objetos de arte, de eventos, etc.) não são incorporadas pelo indivíduos de maneira direta, “mas são mediadas através de um enorme espectro de relações políticas e sociais que constituem nosso mundo social” (Somers e Gibson, 1994, p.67). De acordo com Giddens (1991), Thompson (1998) e Maureen Whitebrook (1996), a ficção midiática é particularmente útil aos sujeitos quando apresenta situações onde o que está em jogo são: i) as necessidades de se fazer escolhas; ii) as pressões psicológicas sobre indivíduos confrontados por estas situações; iii) os dilemas morais envolvidos e as conseqüências da escolha; e, finalmente, iv) os efeitos políticos das reações a estes problemas.

Mas essas situações dispostas pelas ficções televisivas não podem ser de qualquer ordem. O tema de uma trama ou intriga precisa repercutir nas conversações cotidianas, assim como nas discussões morais e éticas que se processam na sociedade. Um tema polêmico abordado por uma telenovela, por exemplo, influi na maneira como eventos concretos são processados e qual o critério está sendo usado para priorizar eventos e dar significado a eles. Temas como ‘o marido provedor’, a mulher como ‘rainha do lar’; a discriminação racial, a homofobia, etc.

são compostos de modo a se “apropriar seletivamente dos acontecimentos do mundo social, organizá-los em alguma ordem, e valorizar normativamente essas organizações.”(Somers e Gibson, 1994, p.60).

Dependendo do impacto social provocado pela abordagem de determinadas temáticas, a telenovela torna-se objeto das conversações informais, propondo um amplo debate que ultrapassa as esferas convencionais da narrativa ficcional, fornecendo ao cidadão comum elementos para opinar sobre questões atuais de interesse coletivo (Tesche, 2002; Marques e Maia, 2003). A dimensão da experiência estética que atinge os espectadores em sua realidade concreta através da experiência mediada nos apresenta um projeto que envolve uma transformação a longo prazo, por meio de um amplo debate público que envolve os discursos e os sistemas de representação a partir dos quais os indivíduos podem falar e se posicionar. A união do cultural e do político deve provocar a interseção de diferentes esferas públicas voltadas para a transformação dos códigos simbólicos que atribuem um status e uma valorização diferenciada aos indivíduos. A experiência estética implica, portanto, uma “partilha do sensível” capaz de redefinir os lugares e os modos de tratamento e reconhecimento atribuídos aos sujeitos no cerne de uma dada cultura (Rancière, 2000).

Em um dos capítulos de *A Próxima Vítima*, Sandro conversa com a mãe sobre sua vontade de obter o respeito e o reconhecimento do padrasto.¹⁵ Isso implicaria um rearranjo não só do entendimento construído pelo padrasto sobre a identidade de Sandro, mas também de uma longo projeto de reformulação dos entendimentos acionados e validados pela sociedade como um todo. O que demanda um projeto transformativo de longo prazo.

5:40:20

Sandro: Eu também queria que o Juca me respeitasse, mãe.

Mãe: O Juca não precisa te respeitar. Nem o Juca nem ninguém. Mas eu não quero que você saia por aí comentando isso com ninguém. Eu não quero que ninguém deboche de você. Ou você acha que todo mundo te ama que nem eu, que sou sua mãe? Ou você acha que todo mundo tem a cabeça aberta que nem a tua amiga Irene, hein?

Sandro: Qual o problema do Juca saber, mãe? Eu não tenho vergonha de ser como eu sou. Ele vai ter que entender.

Mãe: Filho, o Juca é bonzinho, mas o Juca não é perfeito.

5:41:32

É interessante percebermos que a mãe de Sandro acredita que ele não precisa ser respeitado por ninguém além dela mesma. As outras pessoas encarnam o deboche, a humilhação, o sofrimento do filho. Para ela, bastaria o apoio materno no âmbito da esfera privada para que Sandro se sentisse socialmente reconhecido. Não raro, o silêncio e a invisibilidade social são tidos como o melhor remédio contra formas de desrespeito que atingem os homossexuais. Entretanto, a manutenção do ostracismo social impede a realização do projeto do reconhecimento recíproco impedindo a realização de transformações vitais para a renovação da cultura e das identidades (Taylor, 1997, 1994).

Segundo Habermas, os problemas que afetam as biografias particulares são a mola propulsora da luta por reconhecimento (1997, p. 97). Mas o reconhecimento só será alcançado se problemas tidos como pertencentes a “esferas da vida privada” (redes de interação que englobam a família, círculo de amigos, contatos com vizinhos, colegas de trabalho, conhecidos, etc.) alcançarem a esfera pública. Ou seja, Habermas afirma que a luta por reconhecimento deve ser desencadeada publicamente (1997, p.41). O reconhecimento social exige mais do que o gesto de “admitir” a realidade do outro.

Nesse sentido, a mãe de Sandro e todos aqueles que fazem parte de seu círculo de relações devem respeitá-lo, sobretudo, por ele ser um indivíduo que possui um projeto de vida que lhe é próprio e merece ser reconhecido. Ela deseja evitar que Sandro passe por humilhações, mas evitar o desprezo e a violência simbólica não é sinônimo de obter respeito. Este último só se concretiza quando os indivíduos são considerados em sua alteridade, nas suas escolhas únicas e no seu direito de ter preferências.

Um outro ponto a ser ressaltado é o de que a experiência se inicia na interpelação que o objeto faz ao sujeito, mas se constrói nas relações que estabelecemos intersubjetivamente. No caso por nós analisado é possível ver que a experiência proporcionada pela representação narrativa ficcional do vínculo homoerótico ultrapassa a dimensão da produção para interpelar os sujeitos em suas relações concretas. Alguns telespectadores de *Torre de Babel*, por exemplo, uniram-se à

associação “Tradição, Família e Propriedade” (TFP), à Igreja Católica e à algumas escolas particulares de São Paulo para sustentar uma campanha a favor, entre outras coisas, da “eliminação” das lésbicas da trama. Ao longo dos 40 primeiros capítulos dessa telenovela, foram vários os veículos jornalísticos brasileiros que transpuseram para suas páginas os diferentes pontos de vista e opiniões acerca da questão, amplificando um debate que, antes mesmo do início da telenovela, já provocava inúmeras controvérsias (Marques e Maia, 2003).

O preconceito em relação à visibilidade adquirida pelas personagens lésbicas fez com que Sílvio de Abreu (autor da telenovela) criasse um diálogo entre dois personagens, o irmão e uma amiga de Rafaela, explicitando sua posição diante da oposição e da intolerância social ao casal de lésbicas¹⁶:

1:28:01

Irmão: Cê sabe que eu não me importo. Cada um na sua. Só que tem gente que quer todo mundo aí andando como manda a cartilha. Não é? Eu fico até pensando sempre nessa história, por quê que o jeito diferente de ser de uma pessoa incomoda tanto os outros. Por quê que cada um não se preocupa com a sua vida e pronto!?

Amiga: Eu detesto preconceito. Um pouco de tolerância, meu Deus! É a opção da Rafaela! Ela tá ofendendo alguma coisa? Prejudicando alguém? Não! Seu pai devia estar contente. Ela tá feliz, é amada, ela é bem sucedida.

Irmão: Aí é que tá! Isso é que deixa ele com raiva, porque prova que ele é que tava errado. Cê tá entendendo?

Amiga: Pior é que ele não tá sozinho nesse raciocínio horroroso. Muita gente aí que se acha muito fina, muito educada, que na verdade é muito mais bruta, ignorante, até mais feia mesmo do que o seu pai. Não aceitam ninguém, querem todo mundo pensando do jeito deles.

Irmão: É isso aí. Tô é preocupado aqui, mas muito preocupado com aquilo que ele pode fazer contra ela. Isso que tá me deixando... Gente ignorante, que pensa como ele, é capaz das maiores barbaridades.

1:29:28

Fazer uma experiência, isto é, libertar e alimentar sua potência transformadora, exige uma atitude estética, uma abertura ao mundo e à experiência do outro (Guimarães, 2002). Mais que afirmar posições demarcadas e enregelar diferenças, a experiência estética, visa a deslocar posicionamentos. Ela não se destina a isolar a experiência individual, mas se constitui através do uso da linguagem e do diálogo intersubjetivo capaz de alterar, por meio de um projeto de longo prazo, o quadro

de significados sociais que configura nossos critérios afetivos, morais e políticos. A potência dos elementos discursivos proporcionados pela experiência mediada está em não deixar que nossos sentidos e razões se fechem ao mundo do outro.

8. Considerações Finais

A experiência estética é um acontecimento e, portanto, não pode deixar o sujeito como ele era antes de fazer tal experiência, inalterado. Há um movimento de transformação quando se faz uma experiência que é capaz de “me projetar para além do perímetro que me define como sujeito” (Valverde, 2007). As análises aqui realizadas revelam que a experiência estética deve ser concebida como um processo que abrange quatro dimensões principais: a) a auto-compreensão dos sujeitos; b) a experiência da relação com o outro; c) os vínculos com a cultura e com os enunciados que constroem a relação social; e d) o projeto de auto-construção e de construção cultural a longo prazo.

Nossa relação com os textos mediáticos, com as imagens, as obras de arte e com os objetos se faz dentro de diferentes contextos nos quais essa relação primeira é compartilhada, em uma segunda instância, de modo intersubjetivo. Nos constituímos enquanto sujeitos ao nos apropriarmos das coisas, da ordem sensível que nos interpela e que nos convida à auto-descoberta. Nos constituímos enquanto sujeitos também quando resistimos aos objetos e aos textos culturais. A experiência é, portanto, o lugar onde o sujeito se constrói conflitivamente. Ela possui um caráter privado, subjetivo que, entretanto, não fica preso ao sujeito, pois através da linguagem e da comunicação, o sujeito retira a experiência do domínio interno, para depois retornar à ele.

O lugar do outro na experiência estética é marcante: ele nos interpela e nos provoca de um modo diverso do que aquele provocado pela obra de arte. A mediação discursiva e dialógica que existe entre o “eu” e o “outro” requer uma resposta, um posicionamento, um reconhecimento, um sinal de que há reciprocidade e de que ela pode transformar os sujeitos em relação.

Os diferentes trechos dos diálogos aqui analisados, mostram a confrontação intersubjetiva em duas narrativas ficcionais específicas. Esses trechos nos permitiram evidenciar que uma obra cultural mediática pode nos conectar a diferentes facetas da experiência estética. Assim, esta última mantém estreitos laços com a experiência mediada. De um lado, a experiência estética se mostra através dos modos de narrar e representar as relações concretas dos sujeitos e, de outro lado, ela ganha forma e intensidade quando os sujeitos são expostos e afetados por narrativas que os conduzem a questionar e a reformular sentidos e interpretações. Assim, ao serem endereçadas a amplas audiências, as narrativas mediadas possibilitam que dramas privados encontrem eco em espaços públicos nos quais as identidades e códigos culturais são permanentemente revistos e construídos através do diálogo e de trocas comunicativas marcadas, ao mesmo tempo, pela reciprocidade e pelo conflito.

9. Referências bibliográficas

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/EDUSP, 2002.

BARKER, Chris. "Audiencias, identidad y debates sobre programas televisivos". In: *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós, 2003.

CAUNE, Jean. *Esthétique de la Communication*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and self-identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

GUIMARÃES, César. A ciência da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, M. et alli (org.). *Tensões e objetos da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. "Experimentando as narrativas no cotidiano". In: *Na Mídia na Rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B.S. "Experiência Mediada e Experiência Estética". Texto apresentado ao GT "Estéticas da Comunicação" do XVI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social (Compós), realizado em Curitiba, 2007.

HABERMAS, J. *The Theory of communicative action: vol.II Lifeworld and system: a critique of functionalism reason*. Boston: Beacon Press, 1987.

HABERMAS, J. "Actions, Speech Acts, Linguistically mediated interactions and lifeworld". In: COOKE, Maeve. *On the Pragmatics of Communication*. Cambridge: MIT Press, 1998, pp.215-256.

HABERMAS, J. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*. Vol II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

HERRERO, Xavier. "O homem como ser de linguagem". In: PALÁCIO, Carlos (org.). *Cristianismo e História*. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

KANT, I. *Obsevações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

LOPES, Denilson. "Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano". In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (orgs). *Comunicação e Experiência Estética*. BH: UFMG, pp.117-150, 2006.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LYOTARD, J F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

MARQUES, Ângela; MAIA, Rousiley. "O apelo emocional e a mobilização para a deliberação: o vínculo homoerótico em telenovelas". *Contemporânea*, v.1, n.1, pp.83-114, dezembro de 2003.

MARQUES, Ângela. "Ficção, Cotidiano e Narrativa: entre o visto e o vivido". In: *Revista de Estudos de Comunicação*, v.8, n.15, pp.29-39, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. "Latin America: Cultures in the Communication media". In: *Journal of communication*, v.43, n.2, spring 1993, pp.18-30.

MATTELART, Armand e Michelle. *O Carnaval das Imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARRET, H. *A Estética da Comunicação*. Trad. Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

QUÉRÉ, Louis; OGIEN, Albert. *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*. Paris: Ellipses, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du Sensible, esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SCHWEPPENHÄUSER, Gehard. "Observadores paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa". *Kriterion*, v.40, n.100, pp.44-56, 1999.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* SP: Loyola, 2002.

SOMERS, Margaret & GIBSON, Gloria. "Reclaiming the epistemological other: narrative and the social constitution of identity". In: CALHOUN, Craig (ed.) *Social*

Theory and the Politics of Identity. Cambridge: Cambridge University Press, pp.37-80, 1994.

TAYLOR, C. *As fontes do self – a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Sobral e Dinah Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997.

TAYLOR, Charles. "The politics of recognition". In: GUTMANN, Amy (ed). *Multiculturalism*. Princeton: Princeton University Press, pp.25-74, 1994.

TESCHE, A. "Conhecimento e incompletude na ficção seriada". Texto apresentado no XXV Congresso Intercom, Salvador (BA), 2002.

THOMPSON, John. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

WHITEBROOK, Maureen. "Taking the narrative turn: what the novel has to offer political theory". In: HORTON, John; BAUMEISTER, Andrea (eds). *Literature and the Political Imagination*. London: Routledge, 1996.

YOUNG, Iris. "Communication and the Other: beyond Deliberative Democracy". In: BENHABIB, Seyla (ed.). *Democracy and Difference: contesting the boundaries of the political*. Princeton: Princeton University Press, p. 121-132, 1996.

VALVERDE, Monclar. "A reconfiguração do campo da comunicação á luz do conceito de experiência". Texto apresentado ao II Simpósio Internacional da Comunicação e Experiência Estética, FAFICH/UFMG, 16 a 19 de outubro, 2007.

VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência. *Textos de Cultura e Comunicação*, nº 37/38. Salvador: Facom-UFBA, p. 47-61, dezembro de 1997.

Notas

¹ Para Adriano Duarte Rodrigues (1994), a experiência tem origem na vivência de fenômenos ou de acontecimentos. Ele cita três tipos-ideais de experiência: a do mundo natural, do mundo intersubjetivo e do mundo intrasubjetivo. Essas três formas de experiência estão imbricadas: elas determinam e são determinadas pelo uso da linguagem e da comunicação para a produção de sentidos e entendimentos compartilhados.

² Originalmente, *A Próxima Vítima*, de Sílvio de Abreu, foi exibida pela Rede Globo no período de 13/03/95 a 4/11/95 no horário das 8h30min. Esta telenovela foi reprisada no programa *Vale a Pena Ver de Novo* no ano de 2000.

³ *Torre de Babel*, de Sílvio de Abreu foi exibida pela Rede Globo no período de 25/05/98 a 15/01/99 no horário das 8h30min.

⁴ "Belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente. O gosto é, portanto, a faculdade de julgar a priori a comunicabilidade dos sentimentos ligados a uma representação dada, sem a mediação de um conceito" (Kant, 1993, p.56). O belo zela pela felicidade geral, uma vez que defende o gosto partilhável, o que é aprazível para toda uma comunidade. "O belo dispensa a argumentação, a racionalidade e a reflexão acerca do que mantém uma comunidade unida. O gosto é uma sensação que pede imediatamente para ser partilhada. (...) O que não significa no mesmo instante, mas sem a mediação de

nenhuma argumentação, como por uma transitividade direta” (Lyotard, 1993, p.56). O belo apela, portanto, para as sensações, para os sentidos, para o espetáculo do maravilhamento irrefletido.

⁵ Grupos deveriam ser entendidos em termos relacionais, ao invés de entidades substancialmente auto-identicas com atributos essenciais. Um grupo social é um coletivo de pessoas diferenciadas de outras por formas culturais, práticas, necessidades especiais ou capacidades, estruturas de poder ou prestígio. Numa conceituação relacional, grupos sociais não têm, eles mesmos, identidades unificadas e substantivas, mas a identidade de uma pessoa representa ela própria, formada, entre outras coisas, numa relação ativa com seu posicionamento social (Young, 1996). O grupo garante um espaço de experiências e entendimentos compartilhados que são fundamentais não só para processos de identificação, mas também porque a experiência de pertencimento possibilita um espaço de reflexão, de troca de impressões e de construção identitária.

⁶ Para Kant (1993) o julgamento de gosto é universalmente partilhado por todos e tem sua legitimidade não na argumentação racional, mas no *sensus communis*, na imediaticidade do julgamento e no consenso absoluto. A comunidade fundada pela partilha do gosto (não mediado pelo conceito, pelo entendimento argumentativo, mas pelas operações pertencentes às faculdades da imaginação) se reencontra quando tem a garantia de que os mesmos valores em que se reconhece e defende serão mostrados e cristalizados num imaginário coletivo capaz de zelar pela manutenção dos laços intersubjetivos.

⁷ Estes são termos usados por Herman Parret (1997) para caracterizar a natureza do *sensus communis*.

⁸ As fitas que conseguimos de *A Próxima Vítima* foram gravadas no período da reprise, ou seja, de 10/07/00 a 8/12/00. Os 105 capítulos que compõem a trama totalizam cerca de 90 horas de gravação em VHS. Todos os capítulos foram analisados porque os personagens gays Sandro e Jefferson estão presentes desde os primeiros nos capítulos até o final da trama. Somos gratos à equipe do site Videolândia pelo acesso às gravações.

⁹ Analisamos apenas os 49 capítulos iniciais de *Torre de Babel* (cerca de 42 horas de gravação em VHS), pois as lésbicas morrem no capítulo 45, desaparecendo da trama.

¹⁰ Centésimo quinto capítulo, exibido em 01/12/00, quinta-feira. É importante mencionar que Jefferson é negro e integra a primeira família negra de classe-média alta da telenovela brasileira. Além de Lui Mendes, a família contava com os atores Zézé Polessa, Camila Pitanga, Antônio Pitanga e Norton Nascimento.

¹¹ Três anos depois de *A Próxima Vítima*, Sílvio de Abreu decide voltar ao tema das relações homoeróticas. Só que, desta vez, os personagens polêmicas são lésbicas. Segundo o autor, “a diferença entre o casal de *A Próxima Vítima* e o de *Torre de Babel* é que na próxima novela as duas personagens são bem resolvidas. Elas formam um casal que vive de forma natural, sem a menor culpa” (GAMA, Júlio. “Sílvio de Abreu mantém fama de criador de polêmica”. In: *Estado de S. Paulo*, 17/12/97).

¹² Quadragésimo primeiro capítulo, exibido em 10/07/98, Sexta-feira.

¹³ Quinquagésimo capítulo, exibido em 19/09/00, Terça-feira.

¹⁴ Sexagésimo terceiro capítulo, exibido em 04/10/00, Quarta-feira.

¹⁵ Nonagésimo terceiro capítulo, exibido em 15/11/00, quarta-feira.

¹⁶ Quadragésimo capítulo, exibido em 09/07/98, Quinta-feira.