

# Do corpo como texto: na mídia, na rua

Bruno Souza Leal<sup>1</sup>

O artigo desenvolve a noção do *corpo* como texto constituído nas interações sociais da vida cotidiana e, conseqüentemente, em relação com os processos midiáticos. Nesse sentido, considera aspectos estéticos, comunicacionais e históricos peculiares à constituição desse texto e reflete especialmente sobre seu papel nas narrativas televisuais, como, por exemplo, no telejornalismo.

Palavras-chave: corpo, televisão, estética.

*A body as a text: in the media, in the streets.* This article discusses the notion of *body* as a text written through social interactions, which certainly includes mediatic processes. It particularly focuses on some aesthetic, historical and communicational aspects of the *body* as well as on how it functions in televisual narratives, such as TV news programs.

Key words: body, television, aesthetics.

*Este artículo desarrolla la noción del cuerpo como texto, escrito en las interacciones sociales, que incluyen ciertamente los procesos mediáticos. Así, considera particularmente dimensiones estéticas, históricas y comunicacionales del cuerpo y sus funciones en las narrativas televisuales, tales como el periodismo de televisión.*

*Palabras clave: cuerpo, televisión, estética.*

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e integrante do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade, ambos na UFMG. E-mail: brunosl@uol.com.br

Uma tarde de domingo, um clube<sup>2</sup>. Uma adolescente caminha à beira da piscina, senta-se próximo à água. Move a cabeça, joga os cabelos para o lado, olha o infinito. Após alguns minutos, pula na piscina, saindo da água com um grande sorriso. Há algo de posado nesses movimentos, sejam eles conscientes ou não. A sua artificialidade remete diretamente a cenas de comerciais de xampu e de creme dental. É como se os gestos da adolescente tivessem sido cultivados, educados pelas imagens mediáticas. É como se ela quisesse controlar como se apresenta, como quer ser vista: bela, interessante, jovem.

Uma cena aparentemente banal como essa pode ser vista no cotidiano, em cidades grandes ou pequenas, em diversas camadas sociais. Estudos contemporâneos, como aqueles conduzidos por Miriam Goldenberg (2002), no Rio de Janeiro, registram a importância dada ao corpo pela mídia, mídia essa que se integra à “neurose” atual, tanto “retratando”, através de infundáveis notícias, publicações e imagens, quanto, da mesma forma, estimulando, alimentando essa “obsessão”. De fato, parece ser ponto pacífico que a mídia tem um papel fundamental na definição de padrões estéticos, de estratégias disciplinares (exercícios, dieta, cuidados médicos), de normas e regras para a existência, a experiência, o funcionamento dos corpos. Para Goldenberg, a mídia é decisiva na responsabilização do indivíduo pelo seu corpo e pela transformação deste em consumo, sempre associado a estilo de vida.

Chama a atenção, na complexidade desse tema, por um lado, que o corpo, menos que um dado natural ou “amorfo”, apresenta-se como materialidade simbólica, sendo codificado e organizado socialmente; por outro, que a sua presença nas imagens mediáticas estabelece formas peculiares de produção de sentido e de recepção. Os movimentos da adolescente na piscina comporiam uma espécie de “escrita” corporal, em que se verificam componentes estéticos, pragmáticos e semânticos constituídos na relação com imagens e produtos mediáticos, também eles “escritores” de corpos. Assim, pode-se observar que “[o] corpo é um corpo coberto por signos distintivos, aparentemente mais livre, mas profundamente constringido [...] por regras sociais interiorizadas por seus portadores” (2002, p. 38).

Nesse sentido, afirma Goldenberg, o

*[...] corpo é, portanto, um valor nas camadas médias cariocas estudadas, um corpo distintivo que parece sintetizar três idéias articuladas: a de insígnia (ou*

*emblema) do policial que cada um tem dentro de si para controlar, aprisionar e domesticar seu corpo para atingir a “boa forma”, a de grife (ou marca), símbolo de um pertencimento que distingue como superior aquele que o possui, e a de prêmio (ou medalha) justamente merecido pelos que conseguiram alcançar, por intermédio de muito esforço e sacrifício, as formas físicas mais “civilizadas” (2002, p. 39).*

Ao ser valor, o corpo se mostra capaz de produzir signos e, ao mesmo tempo, produzir-se a partir deles. Podendo ser visto como uma escrita, o corpo se inscreve na cultura e nas suas imagens. Com isso, delinea-se o percurso deste texto, que se apresenta como uma investigação acerca dos modos de escrita e significação do corpo. Mais que conclusões definitivas, o objetivo aqui é tanto trazer um conjunto conceitual que auxilie na compreensão das especificidades desses “textos” e de sua organização nos produtos mediáticos como também apresentar, sinteticamente, reflexões sobre as performances do corpo na mídia e no cotidiano, tendo em vista suas imbricadas articulações.

Não se trata, aqui, além disso, de confundir o “corpo” com outras materialidades que o recobrem, particularmente a indumentária, em si mesma um “sistema” simbólico peculiar. Mesmo porque o corpo desnudo não é despido de sentido. Dessa forma, num primeiro momento, recuperam-se autores e tensões que permitem vislumbrar a inscrição e a escrita do corpo na cultura, para, a seguir, pensar tessituras e articulações mediáticas. O argumento central, nesse segundo momento, é contrário à “ilusão referencial”, ou seja, à “naturalidade” dos corpos na mídia: diante de uma imagem, num telejornal ou na telenovela, por exemplo, menos que um fragmento do “real” ou a reprodução de gestos e expressões “naturais”, verifica-se a performance de um corpo, escrito sob as regras da mídia, dos poderes, das culturas.

## Do cultivo do corpo

Hans Ulrich Gumbrecht (1998a) argumenta que, no Ocidente, o chamado “lazer”, seja cinema, literatura e mesmo os esportes aos quais se assiste, exige um abandono do corpo do leitor/espectador de modo que este possa usufruir os corpos em movimento diante dos seus olhos. No

<sup>2</sup> Esse artigo é uma versão aprimorada do ensaio apresentado no GT Cultura das Mídias no XIV Encontro Anual da Compôs, em 2005.

cinema, para que a sedução do corpo do ator se apresente, na tela, é fundamental que se abandone o próprio corpo nas poltronas, nem sempre muito confortáveis, das salas de exibição. Nesse sentido, Gumbrecht chama a atenção para o fato de que

*[...] ao menos hoje, formas de comportamento e de ação infinitamente diferenciadas na esfera do lazer são sempre enfocadas a fim de realizar justamente uma coisa: compensar o hiato entre a experiência da existência cotidiana e a auto-representação formulada pelas sociedades modernas (1998a, p. 122).*

Em outras palavras, a experiência do corpo no Ocidente seria constituída na hipertrofia do espírito, via olhar, no consumo de experiências corpóreas codificadas, alheias, e no condicionamento do próprio corpo em espaços, momentos e rituais específicos. É essa mesma cisão que alimenta a proliferação das imagens do corpo, sendo por ela alimentada, simultaneamente: o corpo é outro, para que seja eu.

Gumbrecht afirma que o lazer possibilita pelo menos duas formas distintas de experiência subjetiva e corporal, valorizadas de maneira oposta nas sociedades ocidentais. Seria “autêntica”, portanto positiva, aquela experiência, esportiva ou artística, que possibilitasse uma educação cultivada do corpo e da mente. Seria “trivial” aquela que se vivesse à distância, como espetáculo, como diversão. Assim, afirma Gumbrecht,

*o que ainda hoje (mais ou menos condescendentemente) chamamos “literatura trivial” foi (e é) um estoque de textos e peças teatrais que possibilitam ao espectador experimentar em sua imaginação tudo aquilo que ele não podia experimentar autenticamente – “em primeira mão”, por assim dizer (1998a, p. 123).*

Nesse sentido, Gumbrecht comenta as implicações da passagem do filme mudo para o sonoro na experiência do corpo do ator. “Uma vez que”, diz ele, “a mímica e o movimento não tinham mais que assumir as funções da linguagem como um meio comunicativo, a fascinação erótica, até mesmo a violência física do corpo do ator, que aparecia na tela em dimensões gigantescas, era aumentada.” O “medo do cinema”, identificado no começo do século XX, para Gumbrecht, talvez resultasse exatamente da “frustração do espectador”, que não poderia, como não pode até hoje, “[...] possuir aqueles corpos que estavam tão perto, por nem mesmo poder tocá-los” (1998a, p. 131).

Em outras palavras, pode-se observar, nas reflexões de Gumbrecht, por um lado, o corpo como um material

“cultivado”, pelos sujeitos e pelas imagens, através de processos os mais diversos. Por outro, transparece todo um campo de tensões que marcam a cultura com o desenvolvimento das mídias. *Pari passu* com dicotomias, como mediação/imediticidade (longe ou ao alcance do corpo), identidade/anomia, o cultivo, a educação dos corpos imbricase “ao que nós mais profunda e imediatamente somos”, aos modos pelos quais as experiências são autenticadas.

Educar o corpo, cultivar o espírito – seja qual for o movimento –, ambos implicam inscreve-los nas relações de poder, nos códigos culturais. Judith Butler (2001), nesse sentido, observa como os corpos são “produzidos” por normas regulatórias que determinam inclusive que lhes sejam atribuídos sexos. Menos que um dado biológico, o sexo passa a ser visto como uma construção do corpo, a partir do corpo, pela ação do poder social. Segundo Butler, os corpos têm sua “materialidade” reformulada pelas injunções históricas, de modo a produzir, suportar, sustentar sujeitos e identidades.

Para Butler, o peso, a densidade dos corpos “é indissociável das normas regulatórias” que governam essa materialidade e seus significados. O sexo, nessa perspectiva, passa a ser uma norma cultural “[...] que governa a materialização dos corpos” (2001, p. 155), fundamental para a constituição dos sujeitos, via identificação. O corpo, que poderia ser percebido como um dado bruto, “natural”, passa a ser concebido como algo cuja própria concretude resulta para e do olhar do outro.

Daí conclui-se que os corpos se performam, ou seja, constituem-se numa prática “reiterativa” e “citacional” das normas que os definem e que determinam seres “saudáveis”, “normais”, de um lado, e, de outro, seres abjetos, pertencentes ao inóspito da vida social. Desse modo, diz Butler, “[...] o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será pensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (2001, p. 154).

A perspectiva desenvolvida por Butler, dos corpos materializados pela cultura, acentua o grau de codificação que esses textos apresentam não só no cotidiano, mas também nos produtos culturais. A não-eloquência de corpos que se movem seria causada, então, pela naturalização dessas relações de poder que constituem o sujeito. Em outras palavras, o movimento deixaria de fazer sentido quando tornado banal, comum, rotineiro, indiferente ao olhar, que se tornaria incapaz que reconhecer a performance corporal elaborada.

Se o movimento do corpo, portanto, é menos natural que historicamente codificado, isso não significa que a sociedade ocidental simplesmente valorize de modo intenso

a experiência física. O investimento nos corpos, simultaneamente educados, higienizados e organizados para a família, o trabalho, a reprodução e o lazer, foi feito às custas de um esquecimento da própria experiência corporal pelo sujeito, como lembrou Gumbrecht. A performatividade dos corpos, então, agrega tanto repetição quanto esquecimento.

Nesse sentido, Michel Serres (2004), quando discute o “Poder”, nas suas “Variações sobre o corpo”, pergunta-se: “como definir um corpo que se aplica com tanta constância a tantas posturas e signos?”. A resposta marca a concepção do corpo não como uma forma fixa, estável, mas, ao contrário, flexível: “Meu corpo e nossa espécie existem menos no real concreto do que em potencial, em virtualidade” (2004, p. 52). Com isso, a relação corpo/poder passa a comportar a liberdade:

*Em qualquer circunstância, todo poder deve ser contido em benefício de sua integridade: com mão e braços livres, o corpo tem o direito de se mover de acordo com sua vontade, deve dispor de sua natureza e de sua capacidade. Sua virtualidade se opõe a qualquer poder. A liberdade se define pelo corpo e este por sua potencialidade (2004, p. 52).*

Ainda que “apoderado” nas relações sociais, o corpo materializa-se constantemente em tais e quais circunstâncias. Com isso, ele é ao mesmo tempo potência, liberdade, virtualidade, resistência e manifestação localizada dessas relações de poder: menos que forma, ele é, então, metamorfose. Serres utiliza as metáforas de *hardware* e *software* para dar forma a essa relação entre a fixidez e a flexibilidade do corpo. Por um lado, a disposição dos órgãos humanos não muda, assim como tampouco a anatomia e a fisiologia corporal (o *hardware*). No entanto, os gestos, os movimentos que esse material performa mudam constantemente (o *software*). Com isso, o *hardware* se metamorfoseia:

*O componente software supõe o conjunto das informações que governam a conduta da máquina e permite modificá-la livremente por meio de suas próprias modificações; da mesma forma, a imitação traz informações que governam e modificam a conduta do corpo. Em princípio o software torna a máquina programável e permite que o seu comportamento seja transformado a partir do exterior. A imitação torna o corpo adaptável e indefinidamente flexível (2004, p. 98).*

Seria o *software*, portanto, que comporia a escrita corporal, tanto em relação com os códigos sociais de uma

época quanto em relação à performance específica de um corpo, num determinado momento. Essa escrita se constituiria através dos diversos mecanismos que ligam corpo/cultura. A referência à imitação nesse trecho não é certamente gratuita. Serres afirma com insistência que é a imitação que estabelece a relação corpo/mundo e define mesmo o conhecimento que se produz: “Não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia” (2004, p. 68). A apropriação dos gestos do outro, então, funda ao mesmo tempo memória, conhecimento, violência e esquecimento. Da mesma forma, pode gerar obediência e simulação. Entre uma e outra possibilidade, estão as diferentes formas, os diversos caminhos pelos quais o corpo é educado, cultivado.

Em todos os casos, é importante observar que a imitação pelo corpo implica uma experiência que não é obrigatoriamente consciente, nem passível de ser traduzida lingüisticamente. Nos termos de Serres, envolve aprendizagem sem haver domínio:

*Na verdade, o número de coisas que aprendemos é muito maior do que aquilo que podemos dominar: também compreendemos mal aquelas que nos são mal explicadas. Uma certa parte da memória encarrega-se da massa restante e desconheço qual instância corporal a digere longamente (2004, p. 73).*

Diante de imagem, na tevê, ou do aceno casual de um amigo, o olho registra o movimento, os gestos, a pose, sem necessariamente entendê-los ou atribuir-lhes sentido. Já vistos, tais signos podem ser rápida e conscientemente descodificados ou, então, simplesmente incorporados ao repertório individual, para depois, num momento peculiar, serem citados, recuperados, performados. Em outras palavras, Serres parece afirmar que os processos recepcionais não se esgotam na produção de sentido, nem podem ser traduzidos exclusivamente nos termos da linguagem verbal. Sendo registrados na memória, nas metamorfoses do corpo, eles envolvem uma apreensão de outra ordem.

Por um lado, tal perspectiva acrescenta uma dimensão fundamental nos estudos de recepção (os corpos, esses imitadores), tornando possível, por exemplo, entender o movimento corpóreo de uma adolescente à beira da piscina. Por outro lado, acentua-se a dimensão performativa do corpo. Como já foi dito, não se trata de ver no gesto a manifestação de uma “interioridade essencial”, mas formas de escrita e de inscrição corporal que certamente variam conforme os

diversos contextos sociais e as relações morais, estéticas e de poder, entre outras, ali existentes. Essa metamorfose somática exige que se verifiquem as formas fixadas nas imagens e as possibilidades de sentido, as suas posições e funções, com todo o peso dos corpos, dos poderes e das ideologias<sup>3</sup>.

Nesse sentido, Paul Zumthor, refletindo sobre performance e recepção, observa que o corpo, sendo “o ambiente em que me desenvolvo” (2000, p. 93), permanece “estranho” à “minha” consciência, e com isso, tem algo de indomável, de desconhecido, de inapreensível, sendo, conseqüentemente, pleno de potência. Uma vez que percepção “[...] é presença”, e que “toda presença é precária”, esta se torna ameaçadora para mim e para o mundo. Afinal, “a presença se move num espaço ordenado para o corpo”, mas este permanece um lugar misterioso.

Em Zumthor, a performance surge como a presentificação das potencialidades dos textos, uma fixação que exige, condiciona e é condicionada pelos corpos. Diz ele:

*Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e de percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz passar ao ato [...] (2000, p. 59).*

Sendo ato, a performance circunscreve movimento e potencialidade, localiza-os num tempo e num espaço específico. Com isso, fixa sentido, pois diz respeito a um processo comunicativo delimitado. Não há nem exclusividade nem totalitarismo nesse sentido, pois a performance diz respeito à presença de um texto para um receptor num lugar, num momento. Significativamente, Zumthor associa “performance” à noção de “concretização”, tal como definida por Roman Ingarden.

Ainda que não tenha se dedicado explicitamente a conceituar esse termo, Michel Serres faz reiteradas referências às performances do corpo. Com isso, faz ver que o corpo, como escrita, performa-se ao receptor como qualquer texto, tendo sua forma naquele momento preciso de sua

apresentação. Assim, os corpos podem ser percebidos, imitados, lidos. Assim, atribui-se leveza à sua “rigidez” (*hardware*), tornada provisória, circunstancial àquele ato comunicativo. Pensar o corpo como texto, portanto, é observar os movimentos passados, nele materializados, nele remanescentes, e os movimentos presentes que ele performa. Pois é o movimento, ou o que resta dele, que constitui o texto do corpo, que atualiza os códigos sociais nele investidos, cultivados, que fornece os elementos que instruem o espectador, que, enfim, o “lê”.

Nas imagens mediáticas, então, registra-se uma performatividade dupla: os corpos, como escrita, nelas performam-se, organizam de modo localizado e peculiar os códigos sociais; ao mesmo tempo, numa situação comunicacional específica, eles performam-se no tempo/ espaço da recepção, junto com as outras linguagens postas em ação pelos produtos mediáticos. Assim, cada performance dos corpos, seja nas imagens mediáticas ou “ao vivo”, aciona, no receptor, um conjunto de operações que envolvem apreensão e incorporação, servindo ao cultivo de seu repertório cultural. Esse corpo receptor então se metamorfoseia, imita, aprende, “transubstancia-se”, nas palavras de Serres, que afirma: “quando recebemos coisas, nós as tornamos nossas” (2004, p. 115).

Afinal, a

*[...] imitação, o treinamento, a formação e a experiência integram novos encadeamentos gestuais em nossa carne: o corpo se apropria deles de tal maneira que, às vezes, esquece deles para melhor reproduzir os esquemas ou inventar novas variações sobre eles [...], por meio da digestão, ele fabrica o sujeito a partir de certos objetos. [...] gostaria de dizer que além das imagens ele “subjetiva” as coisas e os movimentos percebidos no exterior e transforma o objetivo em subjetivo (2004, p. 114).*

A experiência das mídias é certamente de subjetivação, de produção de sujeitos e identidades. A atenção aos corpos, apresentados e recebedores, faz destacar outras dimensões da “cultura das mídias”, que envolvem tanto a arquitetura da linguagem corporal, via gestos e movimentos, quanto a transubstanciação das imagens, pelos sujeitos, em atos corporais performados no cotidiano, para além da consciência de si e da linguagem.

<sup>3</sup> Grande parte dos estudos sobre corpo e comunicação, nesse sentido, privilegiam exatamente a análise das imagens dos corpos em produtos mediáticos, considerando aspectos diversos das performances corporais ali fixadas. Nesse sentido, ver, entre outros, Garcia e Lyra (2001) e Santaella (2004).

Na mídia, na rua

Nesse sentido, Mike Featherstone e Roger Burrows, tendo em vista a representação dos corpos nas imagens, observam o quanto os códigos sociais marcam sua performance:

*Somando-se à continuidade de dualismos como corpo/máquina, que reforça a dualidade corpo/mente ainda bastante influente na vida cotidiana, há geralmente um forte dualismo de gênero, entre masculino/feminino, evidente nos filmes. Homens quase soldados invencíveis com corpos hiper-masculinos; pouco esforço é feito para ultrapassar ou explorar as fronteiras de gênero (1995, p. 4, no original em inglês).*

A referência aos corpos hipermasculinos faz ver que suas performances não obedecem exclusivamente a um padrão naturalista que, em muitos casos, pode ser visto como hegemônico. Segundo Jean Galard (1997), os gestos são julgados cotidianamente sob uma moral que valorizaria sua “função referencial”, sua vinculação ao íntimo, ao verdadeiro do corpo e da mente. Por isso mesmo, nota ele, um gesto que exprime pertinentemente qualidades negativas do sujeito é também condenado. Assim, “[e]xistem aqui, portanto, ao mesmo tempo dois tipos de condenações possíveis: a que se refere à tradução infiel da realidade interior, e a que se refere à tradução fiel de uma realidade inconfessável” (1997, p. 45).

Com isso, reconhece-se uma ética do gesto, baseada em valores tais como “franqueza” e “sinceridade”, ou seja, na sua “exata semelhança”, sua “fidelidade” às intenções e à alma dos sujeitos. Tal ética afirma, sinteticamente, a semelhança entre signo e objeto, a “naturalidade” da linguagem corporal e a unicidade do sujeito, entre outros. Numa visão naturalista dos corpos, diz Galard, a espontaneidade passa a ser “[...] uma das ambições da arte; o natural, uma categoria estética” (1997, p. 20).

No caso dos produtos mediáticos, essa “estética” naturalista parece preponderar nas mais diversas produções, sejam elas ficcionais ou não. Aparentemente, é esse o mesmo princípio que rege a atuação dos atores e seu enquadramento nas imagens da telenovela, que orienta a ação dos jornalistas, sejam âncoras ou repórteres de campo, que organiza corpos e imagens de produtos “marginais” como a pornografia e videoclipes de “tribos urbanas” específicas. Afinal, todas essas imagens estariam vinculadas ao mundo “extratextual”, ao referente, extraindo daí sua validade.

No entanto, é de se perguntar se a referencialidade é o elemento fundamental da cultura das mídias ou se essa

não seria uma percepção enraizada, “naturalizada”, que resultaria exatamente dos mecanismos autenticadores da própria mídia. Em outras palavras, a referencialidade pressuposta não poderia ser um mecanismo de ratificação do real mediático? Nesse sentido, Eliseo Verón (2001), em seus estudos sobre o jornalismo de televisão, chega a conclusões importantes, ao analisar a evolução do apresentador de telejornais franceses.

Num primeiro momento, esses apresentadores atuavam como “ventríloquos”: seus braços ou suas mãos não apareciam, e as expressões faciais eram mínimas. Seus corpos eram apagados para servir de instrumento para a voz, como “megafones” aparentemente neutros, pelos quais passava um “discurso sobre a atualidade”. Ao longo dos anos, porém, pouco a pouco esses corpos passaram a adquirir “espessura”: já aparecem outras partes suas, as expressões faciais se ampliam. Ao mesmo tempo, o cenário onde esses corpos se apresentam se modificou: do fundo plano e distante para uma arquitetura com móveis, câmaras e espaços.

Para Verón, essa mudança acompanhou a transformação da notícia e, especialmente, da relação do produto telejornal com seus espectadores. Antes, marcava-se um distanciamento da notícia e sua complementaridade ao repertório do espectador. O mecanismo de afirmação da objetividade do relato era claro: “Ele, que sabe, informa; eu, que não sei, me informo”. Atualmente, com o cenário e o corpo expressivo dos apresentadores, a forma de autenticação do relato se modifica:

*Com efeito, esse espaço enunciativo novo, onde o que está em jogo é o contato, permite ao apresentador criar uma distância entre si mesmo, enunciativo da atualidade, e aquilo que ele nos narra sobre essa última. Essa distância será construída por operadores de modalização (verbais e gestuais) que expressam a dúvida [...] Ele é como eu. Essa construção termina por colocar em evidência, dentro da tela (isto é, do apartamento), de uma tela de televisão: essa estrutura em abismo (a tela na tela) indica bem o que é, para ele quanto para mim, esse real de que se fala: uma tela de televisão (2001, p. 22, em espanhol no original).*

A mudança da natureza das performances dos apresentadores, descrita por Verón, é coerente com todo um conjunto de transformações que envolvem tanto o jornalismo quanto a tevê. Se antes a objetividade era buscada na distância e a tevê trazia “o mundo em sua sala”, hoje busca-se a autenticação da notícia no contato, pode-se dizer na “estética” ou “função fática” da imagem, e a tevê não traz

um outro mundo: ela é um mundo e quer que “eu” o compartilhe, habitando-o.

Para Verón, com a mudança da performance dos apresentadores fica claro que “[...] o essencial é que ele [o apresentador] esteja ali, no lugar do encontro, todas as noites, e que me olhe nos olhos” (2001, p. 23). Com isso, o discurso sobre a atualidade se funda no contato dos corpos, “[...] que se produz no espaço imaginário do apartamento”. Verón, então, conclui: “a veracidade do discurso que assim se produz depende inteiramente das reverberações de um corpo significante” (2001, p. 24, em espanhol no original).

Se a transformação apontada por Verón pode ser verificada historicamente, chama a atenção o fato de que o “ganho expressivo” dos locutores obedece às regras gerais dos dispositivos jornalístico e midiático. Seus corpos são ainda “robóticos” na sua expressividade, uma vez que acompanham o ritmo e o tom do texto noticioso: nas matérias leves, o sorriso; nas notícias “duras”, a gravidade da voz e da expressão facial; no esporte, a descontração; na política, a distância. A “naturalidade” dos gestos, então, resulta antes de uma contida teatralização da notícia, consciente ou não, que da espontaneidade dos locutores. Que tais expressões surjam como “naturais”, aliás, é fundamental para o contato com o espectador, para a autenticação da notícia e a confirmação do pacto recepional.

Nesse sentido, pode-se observar ainda que tais regras variam com a natureza do telejornal (o que, no Brasil, acompanha pelo menos o horário) e de acordo com o gênero. Assim, o telejornal vespertino é mais “descontraído” que o do horário nobre ou do final da noite. Assim, o corpo masculino apresenta-se “sério” e “sóbrio”, adjetivos que são acompanhados pela “graça” nos corpos femininos. No entanto, mesmo que existam regras gerais, decorrentes das transformações históricas, a leitura dos corpos exige o cuidado de se verificar sua performance em tempo, espaço, texto e/ou imagem determinados.

Se a busca é pelas possibilidades de sentido, as implicações culturais e ideológicas das imagens, a cada situação comunicacional específica uma performance será compreendida a partir do fundo geral dos códigos corporais, dos dispositivos, das identidades, como foi observado anteriormente. Assim, pode-se considerar hipoteticamente que, naquela matéria feita no interior de Minas ou Pernambuco ou Goiás, a estratégia de autenticação seja outra e o corpo do repórter se aproxime e quase se confunda com os dos “locais”, como modo de, identificando um e outros, ratificar a notícia.

Se no jornalismo a expressividade contida dos apresentadores serve à autenticidade do relato, pode-se verificar que a escrita dos corpos não de se dá da mesma forma em

outros textos midiáticos. Brevemente, observa-se, por exemplo, que o naturalismo da atuação de atores nas telenovelas não é nem uma regra da qual não há saída, nem atende necessariamente ao estatuto ficcional daquelas imagens. Ao mesmo tempo, num extremo oposto, pode-se perguntar se o “realismo” dos corpos nas imagens pornográficas não é perfeitamente adequado à construção da fantasia.

Diante das imagens que compõem um capítulo da novela, seria de se esperar, a princípio, que se buscassem nos corpos dos atores as marcas que promoveriam acentadamente a “ilusão do real”, ou seja, que produzissem a verossimilhança necessária para personagens e histórias. No entanto, essa “hipótese naturalista” exclui um conjunto de relações que fazem da telenovela o fenômeno complexo que é. Por exemplo, desconsidera tanto que a caricatura é elemento integrante da composição de tipos e personagens, mocinhos ou bandidos, nas mais variadas tramas, quanto que a identificação com atores e atrizes – e não apenas com as personagens que interpretam – faz parte dos mecanismos de sedução do espectador.

A grandiosidade, tanto narrativa quanto tecnológica, das telenovelas brasileiras contrasta com a “cruza estética” dos filmes pornográficos, dos quais o Brasil é um dos maiores produtores mundiais. Nesses produtos, de cenários e tramas simples, para dizer o mínimo, imagens registram atos sexuais em alguma variedade de ângulos. Os corpos são aí apresentados no que seria o máximo da “naturalidade”. No entanto, séries de estudos, como aqueles estimulados por Linda Williams (2004), por exemplo, apontam, por um lado, para a existência de regras de gênero textual regendo tempos, espaços e estratégias narrativas do filme pornográfico; por outro, uma vez que a identidade das personagens se reduz à “cruza” da exposição física de seus corpos, isso contribui não para a sua referencialidade, mas para a constituição de um universo regido pela fantasia e pelo fetiche.

Por mais estranhas que possam parecer as aproximações acima, em todos os casos, menos que sujeitos, o que se expõe, às vezes a nu, são os corpos sociais e estéticos de uma época. Textos peculiares, os *corpos* têm uma tessitura própria, assim como estabelecem circuitos comunicativos específicos. Se, por um lado, isso traz grandes desafios conceituais e metodológicos aos pesquisadores, por outro, não se pode desprezar sua diferença, seus papéis e sua importância. Ao final deste percurso, alguns desses desafios talvez estejam mais claros. Como compreender os processos de recepção midiática, tendo em vista a dinâmica dos corpos, que se constituem para além do sentido e da consciência dos sujeitos? Da mesma forma, como apreender os corpos que interagem num processo comunicacional? Seria possível encontrar parâmetros relativamente estáveis nas imagens

mediáticas dos corpos e nos gestos da vida cotidiana? Como considerar os corpos na apreensão dos diversos fenômenos mediáticos, contribuindo assim para a caracterização de produtos, gêneros, formatos, relações?

Essas questões – e muitas outras, certamente – são a consequência inevitável da percepção do corpo como texto, escrito no cotidiano e nas (com as) tessituras mediáticas, a partir de mecanismos e processos que têm seu grau de peculiaridade. Com isso, é possível vislumbrar o porquê do corte de cabelo de uma apresentadora de telejornal ter virado “caso nacional”. Afinal, cultivados, os corpos se metamorfoseiam, transubstanciados na mídia e na rua.

## Referências

- BUTLER, J. 2001. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: G. LOURO (org.), *O corpo educado*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 151-172.
- ECO, U. 1984. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 7ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 353 p.
- FEATHERSTONE, M. e BURROWS, R. 1995. Cultures of technological embodiment: An introduction. In: M. FEATHERSTONE e R. BURROWS (eds.), *Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk*. London, Sage, p. 1-20.
- GADAMER, H.G. 1992. Culture and media. In: A. HONNETH, A.; ORFF, C.; McCARTHY, T. e WELLMER, A. (orgs). *Cultural-political interventions in the unfinished project of Enlightenment*. Cambridge, MIT Press, p. 171-188.
- GALARD, J. 1997. *A beleza do gesto*. São Paulo, Edusp, 125 p.
- GARCIA, W.; LYRA, B. (org.) *Corpo e cultura*. São Paulo: Eca, 2001, 126 p.
- GOLDENBERG, M. 2002. A civilização das formas; o corpo como valor. In: M. GOLDENBERG (org.), *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro, Record, p. 19-40.
- GUMBRECHT, H.U. 1998a. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 175 p.
- GUMBRECHT, H.U. 1998b. *Modernização dos sentidos*. São Paulo, 34 Letras, 319 p.
- JOST, F. 2004. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre, Sulina, 174 p.
- SANTAELLA, L. 2004. *Corpo e comunicação*. São Paulo, Paulus, 161 p.
- SERRES, M. 2004. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 122 p.
- SONTAG, S. 2003. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Cia. das Letras, 112 p.
- VERÓN, E. 2001. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 118 p.
- WILLIAMS, L. (ed.). 2004. *Porn studies*. Durham, Duke University Press, 516 p.
- ZUMTHOR, P. 2000. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Educ, 137 p.

Submetido em: 05/02/2006

Aceito em: 01/09/2006