

A TEIA DAS VINCULAÇÕES NUMA ENTRETELA MIDIÁTICA

Josimey Costa da Silva

“Pela emoção, somos nós; pela inteligência, somos alheios.

A inteligência dispersa-nos;

por isso é através do que nos dispersa que nós sobrevivemos.

Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi”.

Fernando Pessoa

O barão de Munchausen (1) tem amigos muito estranhos. Dois deles formam um casal de soberanos que, habitando a lua, são enormemente altos e flutuantes e brancos como a poeira que circunda as crateras lunares. A característica mais notável desses dois seres espantosos e um tanto quanto burlescos é possuírem cabeças destacáveis. Característica, aliás, extremamente inconveniente, uma vez que a cabeça do rei considera o resto do corpo absolutamente desprezível desde sempre e, por isso, não aceita encimá-lo. Já a cabeça da rainha insiste em se ausentar do corpo quando o seu marido faz-lhe cócegas indesejáveis nos pés e ela, hipócrita descabeçada, prefere trocar esperanças vocais com o galante barão.

O filme, uma fábula encantadora, ecoa o ruído de fundo das idéias e das práticas humanas atuais. É óbvio que, fora da projeção luminosa de sonhos eternizados em película, os corpos não existem sem as suas cabeças. No entanto, essa é uma das constatações com mais insistência negadas pela cultura ocidental urbana contemporânea em sua história mais recente. De um ilustre e exacerbado racionalismo, o pensamento imerso nessa cultura parece estar migrando para uma abstração redutora, produto de uma disseminação imagética vulgarizante, indiscriminada e substitutiva de outras possibilidades de acesso ao real. As luzes em excesso projetam as sombras cada vez maiores de uma cultura da imagem pela imagem, que se entranha, insidiosa, ali onde a história efetivamente se realiza: nas práticas cotidianas dos seres humanos agrupados em sociedade.

Os personagens fantásticos da fábula filmada talvez não saibam – ou, mais provavelmente, o saibam demais – que os corpos são os campos dos sentidos, e os sentidos são o reino do paradoxo, da diversidade, referenciadores do ‘si’ e do outro e vinculadores com o outro. Ao permitirem a consciência do si pela percepção do outro,

os sentidos abrem caminhos interligados para o encontro com o mundo, ao mesmo tempo em que guiam a busca dos caminhos de um sentido que faz o mundo existir na subjetividade de cada um.

Nessa perspectiva, os sentidos são os agenciadores da vinculação que configura a existência social. O vínculo, numa acepção da etologia (2), diz respeito ao comportamento e à linguagem, constituindo um sistema de aproximação entre os seres pela via da afeição. A atração entre seres de uma mesma espécie é um proto-vínculo e o erotismo desempenha um papel fundamental no aprofundamento dessa ligação. Os vínculos se transformam em linguagem, em códigos, em leis, em comunicação, em sociedade. A sociedade, assim, é um conjunto de vínculos comunicativos.(3)

No estabelecimento dos vínculos, exercem-se atividades que se fundam na curiosidade, na exploração, no jogo e na simulação, como parte do processo de reconhecimento e aproximação com o outro. Porém, essa aproximação nem sempre se dá pela aceitação; a rejeição também faz parte do processo vinculador, seja em termos efetivos, inclusive podendo estreitar a ligação através do aumento da carência de um ser pelo outro, ou apenas como virtualidade.

Esse é o cenário que o estabelecimento dos vínculos primários descortina. De natureza primordialmente biológica, esses vínculos unem mãe e filho e demandam preeminência do corpo, exigem contato físico. Dependem, portanto, do uso dos sentidos da proximidade (olfato, tato, paladar). Um vínculo de natureza horizontal e próxima (maternal, filial, etária, sexual) destrói as hierarquias. Um vínculo como o paternal tem outra natureza. A ligação entre pai e filho é mais essencialmente simbólica, vertical, estabelece a hierarquia e privilegia os sentidos da distância (audição e visão). (4)

Vicente Romano explica que o espaço topológico delimita as condições para que os meios corporais do contato elemental humano sirvam à comunicação, que sempre “se inicia en el grupo primario, en donde los individuos se encuentran cara a cara, corporal y directamente, y toda comunicación vuelve a él (al grupo primario”. (ROMANO, 1993:67).

A partir desse grupo, os vínculos existem também simbolicamente, ou seja têm um caráter cultural e, por isso, são cumulativos, de modo que um novo sistema de vínculos não anula o anteriormente adquirido. Eles são também ambivalentes, pressupondo carência e satisfação para que se estabeleçam. São, ainda, retroativos, no sentido de se projetarem num tempo que mescla passado, presente e futuro.

Ainda que o homem não se perpetue biologicamente a não ser pelo exercício dos vínculos e que a finalidade da comunicação e da socialização seja a continuidade do indivíduo e da espécie, nunca é demais lembrar que a realidade humana é simultaneamente natural e cultural. Isso faz com que a sociedade não seja apenas uma existência concreta em espaços delimitados por objetos utilitários e práticas de sobrevivência, mas um construto das experiências humanas coletiva e individual, as quais se constituem necessariamente na linguagem (MATURANA/VARELA, 1995: 252). Essas experiências ocorrem por meio das múltiplas mediações existentes e criadas numa interação entre os seres humanos e o mundo que os cerca e os constitui, e que é, recursivamente, constituído por essa mesma humanidade.

A primeira e mais importante mediação é, necessariamente, a do corpo, que faculta o acesso ao mundo. Mídia primária (5), o corpo serve de suporte para outras mídias, as aciona, as percebe e estende os seus sentidos através delas. Com elas, o corpo se amplia para além dos limites aos quais a fisiologia o circunscreve. A resistência possível à crescente abstração numa cultura da imagem é o corpo, mídia presencial e fortemente bombardeada por informações, por linguagem, num fluxo vivo que exige a presença como o seu espaço próprio e o presente como o seu tempo referencial.

Os vínculos transcendem a corporalidade mesmo que nela se exerçam porque, de acordo com Boris Cyrulnik,

“se nos treinarmos a pensar a condição humana como um corpo capaz de produzir um mundo virtual, de o habitar sentindo-o realmente, o corpo, o meio ambiente e o artifício serão concebidos como um conjunto funcional: um indivíduo poroso, penetrado por um meio sensorial, que estrutura o artifício.” (CYRULNIK, 199--: 14).

Para ele, artifícios são recursos de que os seres vivos se utilizam para semantizar o mundo. Canal desse artifício, o corpo é, então, um conceito complexo, portador de uma história biológica, de limites e de elasticidade. Entretanto, o corpo também porta uma história social e cultural, reagindo vivamente aos outros corpos com os quais convive e construindo uma rede de informações em fluxo, que lhe conferem um sentido. O corpo social é um corpo expandido, um universo de vínculos em funcionamento; não é materialidade pura – é intravínculos e intervínculos, vínculos com outros corpos, vínculos históricos.

O indivíduo poroso é, a um só tempo, natural e cultural, coletivo e singular, razão e emoção, reprodução e criação, ilha e ponte. Michel Serres se debruça sobre essa ambivalência ao dizer que

“a pele é uma variedade de contingência: nela, com ela, por ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como o lugar onde o meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele intervém em várias coisas do mundo e faz que se misturem.”(SERRES, 2001: 77)

O limite é, ao mesmo tempo, a condição de toda abertura; o que singulariza também presentifica o plural.

O corpo como mediador das relações na comunicação social de massa

A comunicação, pedra basilar de toda espécie que se socializa e de toda formação cultural, é a variedade e a complexidade dos vínculos. Aquele que se comunica lança elos aos outros, estende pontes no mundo, para o mundo, e trafega por elas. Comunicação é comunhão, no sentido de que a palavra remete ao ato de tornar comum.(6) Quando a comunicação funciona, a comunidade (7) da comunicação cria um sistema de vinculação baseado na comunhão, na crença, e isto funda a cultura. Esta, por sua vez, é um universo comunicativo codificado, memória extra-corpórea ao mesmo tempo incorporada, que designa o capital cognitivo humano, o conjunto dos saberes e capacidades adquiridas pelo homem para modificar a natureza.

Na ecologia da comunicação (8), esta aparece como ambiência; dependendo de como é exercida, cria-se um *oecus* (9) correspondente. O mapa comunicacional, que envolve todos os meios utilizados ao se viver define o ‘ar’ comunicacional que se respira, a ambiência, a ecologia. Tal ambiência é coletiva, mas toda comunicação tem a ver com subjetividade. Comunicar-se é percorrer um caminho cheio de sentido na diferenciação entre o si e o outro, o que produz subjetivação; o processo abrange, essencialmente, transmitir informações cujos significados surgem de fato no receptor.

Vista assim, a comunicação desenha um espaço probabilístico saturado de informação. A informação significativa é complexa, se atualiza no contexto e se

movimenta na história; a comunicação é uma pulsação entre carência e saciedade, que decorre da relação, mediada pelo intercâmbio de informações e sentimentos, entre indivíduos humanos, grupos ou organizações. Por esta razão, comunicar é envolver e ser envolvido em vínculos, de uma tal complexidade que não pode ser explicada por um esquema puramente funcionalista e determinístico.

Isto é algo que pelo menos um personagem cinematográfico sabe. Um deles, um famoso e premiado gato brasileiro (10) (sim, eles também se notabilizam por aqui), é alimentado com leite sempre que emite “miau”. O felino é de rua e mora em cima de um muro (o que era moda até bem pouco tempo) e, exatamente por isso, ele é objeto do desejo de fornecedores de bebidas engarrafadas e delírios enlatados. O longo braço do imperialismo ianque o alcança sem demora e o expõe à propaganda cheia de erotismo e menções aos vínculos que ela não realiza. O gato, porém, resiste ingerindo leite, uma questão de atavismo de espécie e, claro, preferência pessoal. Não o demovem os anúncios em *néon* nem a gata sensual, que bebe refrigerante e estaria nua se não fosse tão peluda. Enfim, um pouco de convencimento corporal e doloroso o induzem a experimentar o líquido escuro e borbulhante, que ele aprende a pedir vocalizando um fluente “meow”. A emenda foi eficaz: melhor do que um consumidor compulsivo, só um consumidor compulsivo poliglota.

O gato, que tem em Geraldine Chaplin uma fã declarada, demandou a sensibilização tátil da sua mídia primária para aceitar a mensagem e ainda apresentou efeitos não previstos. No cinema, como em qualquer arte, a tentativa de controlar a comunicação é bem sucedida quando detona um processo em que o controle se transforma numa empreitada relativamente mal sucedida. Para que isso se suceda, o tempo é fundamental, e a complexidade de todo o processo torna os resultados imprevisíveis. A comunicação verdadeira não se presta às determinações, mal se desenha nas estatísticas e muitas vezes se afigura como improvável. (11)

Na mediação técnica da comunicação, a tentativa de produzir uma economia dos sinais pode reduzir a própria comunicação porque

“Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem, (...) o tato está situado entre, a pele realiza nossas circulações, o corpo desenha o caminho atado, ligado, pregueado, complexo, entre as coisas a serem conhecidas.” (SERRES, 2001: 76)

Se há um desencontro de tempo ou de espaço, não há comunicação. O tempo se modifica conforme a preponderância dos tipos de mídia: na primária, o tempo é o presente, da presença; na secundária, a partir da representação pictórica e da grafia, o tempo se torna eterno pela memória expandida e desvinculada do tempo de vida biológico; na terciária, a superação do espaço produz, enfim, o não-tempo, o tempo pontual, anulado. A mediação técnica funciona como sincronizador social, interferindo nos ritmos do indivíduo coletivo e gerenciando a distribuição massiva das mensagens para assegurar um maior número de receptores no maior espaço, no menor tempo e com o custo mais baixo possível.

Isso pode significar uma traição à mensagem e ao próprio corpo, omitido no processo. Um texto fundamental para a cultura no ocidente sinaliza este desvio da mediação logo em suas metáforas inaugurais, reapresentadas num exercício de apropriação possível em parceria unilateral com Serres:

Se, “no princípio, era o Verbo... e o Verbo era Deus” (12), era preciso presentificar a mediação, torná-la corpo e sangue, porque era Ele quem falava por Sua própria e terrível boca e Sua palavra não poderia, assim, atingir os homens. O silêncio de Deus soprou a palavra pela voz dos anjos, querubins, serafins, arcanjos, que se tornaram mensageiros divinos. Deles era o fluxo dos sons, das músicas e dos cantos. Por serem entre a terra e os céus, levavam e traziam, em seus corpos diáfanos, as mensagens verbais, os textos sem corpo e os códigos. Nada retinham; a mensagem os atravessava.

Com isso, “o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (13). A carne é, enfim, o abstrato misturado ao concreto; “as mensagens verdadeiras são a própria carne humana. O sentido é o corpo.” (SERRES, 1995: 274). O humano se constitui quando o emocional e o racional se entrelaçam; o humano aparece na linguagem, que faz emergir o observador como entidade. A realidade, então, é produto da autoconsciência na linguagem.

Apenas um, dentre os anjos mediadores, aprisionou a mensagem. Esse era Lúcifer, o portador da luz, aquele que se fez opaco para possuir a luz que portava. “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste lançado por terra tu, que prostravas as nações!” (14). A tradição cristã alou, com as asas de Lúcifer, o próprio Satanás, a quem os profetas dirigiram o lamento: “elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor” (15). Denso, o corpo do querubim não mais conduziu o Verbo, mas o capturou e o corrompeu, buraco-negro irreflexivo, a engolir luz, som e matéria.

A mensagem também se corrompe e se esvai na comunicação contemporânea. Distinções rompidas, surge, amalgamado, o que é muito diferente, como as coisas e os signos, que se tornam o mesmo sem realmente o serem. Os mensageiros sucumbem aos pedaços nas mídias, pois o mediador substitui o mensageiro e, desencarnado, se alimenta da carne e do sangue dos corpos que liga, sem atender à “exigência gritante da comunicação no diálogo; perda abissal de si no Outro presente ou ausente”(SERRES, 1995: 94). Lúcifer se volta e, olha, das profundezas abissais da sua rebeldia, o resultado da sua fome insaciável e do seu orgulho devorador. A mensagem se consumiu; o próprio mensageiro se perdeu. Resta perscrutar onde estaria agora o mediador que não trai, se os frutos criativos da mensagem e da transmissão estão na morte aparente dele.

O cinema como terreno do exercício midiático da corporalidade

“Un golpe de dados, como bien saben los tahúres, no abolirá la cultura, pero un golpe de manivela cambiará, ha cambiado, no sólo la cultura, sino la percepción de las cosas.” (CABRERA INFANTE, 1997: 291). Guillermo Cabrera Infante se refere à manivela da câmara manual, da moviola de montagem, do projetor. Ele fala do cinema como fenômeno complexo, que tira partido do medo etológico do frio, da secura estéril e da luz, que os seres humanos compartilham com os outros animais. O erotismo vai na direção contrária a esse medo porque apela ao calor, à intimidade, à sensibilidade aguçada. No cinema, os apelos do erotismo se misturam à escuridão da caverna e à unidade simbólica dos corpos, individualmente separados e coletivamente reunidos num espaço compartilhado.

Na comunicação presencial, a tatilidade é fundamental. Até o olhar é tátil. O olho é película que recebe e projeta mensagens. A vinculação pelo olhar é poderosa (16), mas qualquer vínculo pode ser destruído por uma inúmeras técnicas de desvinculação afetiva. Uma delas é o isolamento; outra é a diluição na massa.

O conceito de massa sofre variações dependendo do campo de reflexão onde se encontra.(17) Enquanto a crítica cultural o associa à decadência de valores humanísticos e de instrução erudita, na comunicação esse termo se refere a um grande número de pessoas ligadas entre si apenas pela recepção comum da mensagem. Porém, a situação de massa esboça uma tendência comportamental que engole, até certo ponto, o indivíduo e também apresenta uma obscuridade que se insinua na reflexão.

Uma cena que o cinema não olvida é a da multidão enlouquecida pelo medo, que foge de degraus abaixo como uma maré humana em ondas de corpos se engolfam umas às outras e arrastam olhares hipnotizados atrás de si. Uma mãe e seu filho também correm. O medo lhes solta as mãos. A criança cai, os degraus atravessados debaixo de si, mas a multidão continua seu movimento frenético. Os olhares acompanham os pés, pés que pisam, cegos, e esmagam um mão infantil, de pequenos dedos em agonia (18). A dor, enfim, acontece e a multidão já não tem cúmplices sentados.

O filme clássico e ainda hoje impactante é um exemplo do comportamento de massa, mas também de como a cumplicidade é o segredo da vivência intensa que o cinema proporciona aos espectadores, e que se guia pelos processos psíquicos de projeção e identificação. Muitas vezes, esta vivência desperta mais emoção do que acontecimentos assistidos ao vivo, em que os detalhes se perdem na imensidão do cenário real. Uma das razões dessa intensidade é o efeito que o relato desperta, indicando que a representação muitas vezes suscita emoções em grau superior ao da percepção(19). Do mesmo modo, a co-presença facilita o transbordamento afetivo devido ao contágio emocional próprio aos processos de socialização. É o corpo o diferencial nesse tipo de comunicação de massa.

A comunicação ampla que o cinema deflagra não se esgota na película, nem sequer no ato de assisti-la. Christian Metz pondera que o filme em si não é um objeto de estudo simples, mas que o cinema é um

“vasto e complexo fenômeno sócio-cultural, uma espécie de fato social total no sentido de Marcel Mauss, compreendendo, como sabemos, importantes aspectos econômicos e financeiros: trata-se de um conjunto multidimensional que, se tomado em conjunto, não se presta a nenhum estudo rigoroso e unitário.” (METZ, 1980: 7)

Esta também é a posição de Edgar Morin (1997) e de Raymond Bellour, para quem o cinema é o produto de “uma magia, uma experiência coletiva de fascínio e de desfascínio, que desloca os dados do saber muito mais do que os ordena.” (BELLOUR, 1997: 22). O cinema é um lugar de jogo na sociedade ocidental contemporânea quando encarado como diversão, mas se visto enquanto ritual da mídia, pode comportar elementos do sagrado convertido em periodicidade e do extraordinário evocado em êxtase mundano.

Na acepção de atividade social produtora de sentido e, portanto, vivida também simbolicamente, o cinema é um ritual por atribuir caráter extraordinário ao ordinário

cotidiano, muitas vezes se constituindo também, e de modo recursivamente, num acontecimento repetido e relativamente codificado quanto às regras, etapas de realização e inserção na vida prática. Johan Huizinga argumenta que

“tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o ‘lugar sagrado’ não pode ser formalmente distinguido do terreno do jogo. (...) Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.” (HUIZINGA, 2000: 13).

A experiência do cinema, em seu caráter presencial, se dá num tempo fora do ditado pela constrição de viver. Ela se dá no tempo livre, que é o único que resta para a verdadeira comunicação, aquela que estabelece o vínculo. A sociedade atual tem um tempo preponderantemente mediatizado, mas a comunicação direta, presencial, é imprescindível para que se estabeleça o confronto, a comparação, o espelho, a ressonância, a atuação dialógica. E se essa comunicação direta pode ocorrer num espaço público, fora do grupo primário representado pela família no lar, e ainda se ele é deflagrado por uma mídia técnica, é preciso demorar o olhar sobre o que ocorre.

Em 2003, telas de cinema dispersas pelo mundo exibem uma Nova Iorque de 1863. Imigrantes irlandeses se confrontam com habitantes nova-iorquinos, que também vieram do Velho Mundo e apenas chegaram algo antes. A disputa é pelo domínio da movimentação na cidade, pelo direito de controlar a expressão coletiva. A política se faz no braço e em pânico: os donos da rua cospem ódio, os cidadãos nova-iorquinos da tela participam da disputa ao vivo e os espectadores a vivenciam mediada, *in vitrum*. (20)

Como Nova Iorque, as outras cidades começaram nas ruas. A ágora e a rua eram o lugar do pensamento, o ambiente da comunicação de massa e a tela da busca pelo bem comum. Ainda e sempre, a competência comunicacional exige espaços sensorialmente significantes, onde o outro seja uma presença sensível, e o espaço público é importante para o uso e o desfrute do tempo livre, o que a necessidade dificulta. Para James Hillman,

“quando, sob a compulsão da necessidade, nós a vivenciamos em termos de tempo, por exemplo, nas enfermidades crônicas, a manifestação repetida dos mesmos sufocantes e restritivos complexos, na ansiedade provocada pela exigüidade dos dias, nas nossas obrigações cotidianas e ‘prazos fatais’. Estar livre do tempo é estar livre da necessidade.” (HILMAN, 1997: 16).

Na comunicação presencial e não obrigatória da sessão de cinema, o tempo é vivido na ausência da necessidade enquanto condição de sobrevivência biológica. Ainda assim, ele é experienciado como sensação. Christoph Wulf afirma que “the body’s smallest unit of time is, however, sensation. (...) Our perception of the world and ourselves is bound up with the time dimensions of our body”(WULF *apud* BAUDRILLARD, 1989: 58)

Um tempo dentro de outro tempo: o tempo do filme, desvendado em seu aspecto convencional, e o tempo do corpo, que se submete ao tempo simbólico do filme, mas nem tanto. A experiência de assistir a um filme pode até adiar o atendimento às necessidades fisiológicas, mas não as elimina; o espectador chora com a dor dos personagens numa dor espiritual que também é sua; ele até pode se revolver em emoções fáceis, mas não deixa de compartilhar essas emoções numa comunidade simbólica, que muitas vezes não se desfaz na saída da sala de projeção e, assim, pode alimentar conversas, embriagar discussões, acender animosidades e enlaçar cúmplices.

O corpo encarna uma possibilidade relacional no cinema. Sendo anterior à mediação técnica, a transcende, sabotando uma tendência de abstração que a mídia exacerba na cultura da imagem. Contudo, à maneira do que ocorre com a comunicação social, esta é uma operação probabilística, com uma zona obscura que se fecha às previsões racionais.

Assim é “Ônibus 174” (21), um apanhado de corpos confinados pelo terror num veículo estático. O seqüestrador e sua arma são um corpo só, perigoso e vincado por cicatrizes e chagas da violência de uma sociedade que enterra seus abortos vivos e em pé nas prisões, nada mais que “cemitérios lotados” (22), prestes a explodir como bombas-relógio detonadas por sua própria podridão. A platéia é uma consonância desafinada de corpos revolvidos pelo horror que o filme disseca projetando as mesmas imagens que a televisão já divulgou espetacularmente. O vômito que fica no estômago de quem assiste pode enjoar a alma e ativar a consciência ou ser digerido como mais um bocado de *junkie food*.

Se a sociedade ainda hoje é um conjunto de vínculos comunicativos, resultado de uma vivência ancestral da própria espécie, que se vincula como resultado da corporalidade, isso não é garantia de nenhum futuro. O corpo pode ser o mediador das relações mesmo na comunicação social de massa, mas a mediação técnica pode e tem, muitas vezes, se convertido numa traição da mensagem e do corpo. O cinema, como terreno do lúdico, da magia e da vivência afetiva, pode se prestar ao exercício midiático

da corporalidade em meio aos aparatos da tecnologia comunicacional. Mas o tempo indicativo presente do verbo “poder” aponta apenas a possibilidade, e esta se vincula sempre à conjunção “se”.

Notas

- (1) *O barão de Munchausen/The Adventures of Baron Munchausen* (US, 1989) Dir.: Terry Gilliam. A primeira versão dessa história é de George Méliès (FRA, 1911). Existem, ainda, outras versões (francesa, alemã e checa).
- (2) Ciência que estuda os costumes, usos e caracteres humanos, os hábitos dos animais e a acomodação dos seres vivos às condições do ambiente, muitas vezes englobando abordagens biológicas, neurobiológicas, psicológicas, semióticas e antropológicas.
- (3) Os conceitos de corpo, comunicação, vínculo, sociedade e mídias aqui utilizados se baseiam em reflexões de Norval Baitello Jr. em aulas ministradas de 2001 a 2002 no curso de Sistemas Intersemióticos para a Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, na PUC/SP, bem como nos autores citados nas Referências Bibliográficas.
- (4) Para detalhamentos sobre a natureza dos vínculos, consultar Harlow (1973), Cyrulnik (1995) e Lévi-Strauss (1982).
- (5) As mídias ou meios da comunicação social podem ser divididas em Primária (corpo), Secundárias (corpo e um aparato para comunicação) e Terciárias (corpo e dois ou mais aparatos para a comunicação), conforme a classificação de Pross (1990: 158-159).
- (6) Do ponto de vista etimológico, a palavra comunicação remete ao latim *communicatio - onis*, e deriva da raiz *communis*, comum, ou seja: pertencente a todos ou a muitos. Na comunhão, há uma similitude de sentimentos, de idéias, de crenças entre duas ou mais pessoas que têm a percepção ou mesmo a consciência do que ocorre.
- (7) A idéia de comunidade envolve o modo como as pessoas vivem, um tipo de organização social que pode se situar num *locus* territorial específico, mas que se caracteriza principalmente pela integração ou sentido de participação.
- (8) O conceito de ecologia aplicado à comunicação inspira-se no pensamento de Romano (1993).
- (9) Termo latino que originou a palavra ecologia; refere-se a lugar, ambiente.
- (10) *Meow* (BR, 1982). Dir.: Marcos Magalhães. Prêmio especial do Júri em Cannes (FR).
- (11) Cf. Luhmann (1992).
- (12) João 1, 1 - Novo Testamento.
- (13) João 1, 14 - Novo Testamento.
- (14) Isaías 14,12 – Antigo Testamento. Há versões, como a que pode ser conferida na página da *web Sitehell* (<http://www.seitahell.hpg.ig.com.br/lucifer.html>), que sustentam ser esta a única citação direta a Lúcifer tanto no Antigo como no Novo Testamento. As associações entre Lúcifer e Satanás seriam, por conseguinte, baseadas em lendas contadas pelo livro de Enoc e tomadas como verdadeiras pelos primeiros cristãos.
- (15) Ezequiel 28, 17 – Antigo Testamento.
- (16) Cf. Cyrulnik (1995) sobre a não neutralidade do olhar.
- (17) Para detalhamento do conceito, cf. Ortega y Gasset (1987) e Romano, *op. cit.*
- (18) *O encouraçado Potemkin/Bronenosets Potiomkin* (RUS/1925). Dir.: Sergei Eisenstein.
- (19) Cf. Cyrulnik em duas obras que tratam do assunto (1995) e (1999).

- (20) *Gangues de Nova Iorque/Gangs of New York* (US/2002). Dir.: Martin Scorsese.
- (21) (BR, 2002). Dir.: José Padilha.
- (22) O presidiário Luís Alberto Mendes Jr. é autor dessa idéia sobre a prisão, manifesta em carta escrita em 2001 da Penitenciária do Estado de São Paulo/SP ao pesquisador Milton Júlio de Carvalho Filho, que disponibilizou a informação. Mendes Jr. também é autor de *Memórias de um sobrevivente* - São Paulo: Cia. das Letras, 2001.