

O imaginário simbólico nos remakes de telenovelas

Mario Abel Bressan Junior¹

Resumo

Este artigo apresenta como objetivo: Analisar como os ícones inseridos nos remakes das telenovelas Guerra dos Sexos e Gabriela retomam um imaginário simbólico estabelecido em outra época, e se estes produzem novos significados, interferindo no sentido da história. Apresenta como recorte de análise uma cena de cada narrativa, comparando a versão original com a exibida no ano de 2012. Utiliza como amparo teórico metodológico as concepções de imaginário e imaginário simbólico de Maffesoli (2001 e 2004) e Ruiz (2003). Para a contextualização do ícone são utilizados conceitos elaborados por Charles Sanders Peirce (2008). Ao final, pode-se notar a presença de ícones semelhantes nas duas versões, mas que produzem significados diferentes. **Palavras-Chave:** Imaginário. Imaginário Simbólico. Telenovela. Remake.

Abstract

This article presents as objective: To analyze how the icons inserted in the remakes of the novels “Guerra dos Sexos” (Genders War) and “Gabriela” retake a symbolic imagery established in another era; as well as whether they produce other significations that would change the meaning of the story. It presents a scene of each narrative, comparing the original version to the one exhibited in 2012. It uses as theoretical methodological support the conceptions of the imaginary and the symbolic imagery of the Maffesoli (2001 and 2004) and Ruiz (2003). To contextualize the icon it is used concepts developed by Charles Sanders Peirce (2008). In the end, it can be perceived that the presence of icons in both versions is similar, however it produces different meanings.

Keywords: Imaginary. Symbolic Imagery. Novel. Remake.

Submissão em: 22/10/2013

Aceito em: 19/11/2013

¹ Doutorando em Comunicação Social PUCRS/FAMECOS. Professor e coordenador de curso UNISUL. E-mail: marioabelbj@gmail.com.

Introdução

Muito se tem a escrever sobre o conceito de imaginário. É incontestável a ideia de que o imaginário faz parte da vida do homem e que cada um dispõe de uma rede de pensamentos e sensações que irão fazer parte do imaginário social. Para Machado da Silva (2003), o imaginário pode ser considerado um reservatório e o motor ao mesmo tempo. O reservatório seria onde se guardam sentimentos, lembranças e experiências. Já o motor seria uma força que impulsiona indivíduos ou grupos a uma busca da realidade. As pessoas agem porque são inseridas em correntes imaginárias.

Para Maffesoli (2001), na história da humanidade o imaginário ganha ares pejorativos e em geral é considerado como fantasia, ilusão, irrealidade. Ele afirma que o imaginário “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. (MAFFESOLI, 2001, p. 75). O autor compara o imaginário com o que Benjamin descreve sobre aura. Não se vê a aura, mas se sente. O mesmo acontece com o imaginário.

A presença do imaginário é constante, presente e inatingível. Ruiz (2003, p. 81) descreve que o imaginário é como se fosse nossa própria sombra, que não nos deixa, que expõe “uma imagem inapreensível do que somos”. É maleável e persistente e reaparece como um guia indicativo questionando o porquê da nossa existência, de como nos movemos e quem somos. É sobre tal construção do reaparecer que este artigo objetiva investigar, procurando analisar de que forma os remakes de telenovelas retomam um imaginário simbólico, já elaborado em outra época e que reaparece, ressurgem, com a produção de um novo significado².

Delimita-se este estudo na análise de duas cenas clássicas da teledramaturgia brasileira: o café da manhã de Charlô e Otávio, em *Guerra dos Sexos*; e quando, na telenovela *Gabriela*, a personagem título sobe no telhado de uma casa para “resgatar” uma pipa (pandorga). O recorte destas imagens deve-se ao fato de terem marcado a época em que foram exibidas pela primeira vez, e que, por terem sido marcantes, foram reexibidas no ano de 2012, na apresentação dos dois remakes.

O texto poderá possibilitar o alcance de conclusões a respeito de como o reconhecimento icônico reafirma o imaginário simbólico defendido por Ruiz (2003), analisando as semelhanças e diferenças no significado apresentado em ambas as versões das telenovelas mencionadas, pontuando como o remake pode reconstruir e retomar um imaginário já existente.

Guerra dos Sexos foi exibida pela primeira vez em 1983, escrita por Sílvio de Abreu e dirigida por Jorge Fernando e Guel Arraes. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). O remake em 2012 foi escrito e dirigido pelo mesmo autor e diretor, Jorge Fernando.

² Significado interpretado por este pesquisador, com base na própria experiência empírica na análise de signos em materiais audiovisuais e impressos.

A primeira exibição de Gabriela na televisão ocorreu no ano de 1975, numa adaptação de Walter George Durst do romance de Jorge Amado. A reedição em 2012 foi escrita por Walcir Carrasco.

Análise do imaginário simbólico no remake

É do conhecimento geral que o homem primitivo sempre buscou representações para se comunicar através de desenhos em cavernas, a fim de expressar um sentido. Os seriados ficcionais, bem como as telenovelas, vêm justamente representar essa carga de sentidos e sentimentos transportados por imagens e sons. Com o aparecimento da TV, as imagens ganharam corpo e notoriedade. O fascínio do som, juntamente com as imagens, aparece em momentos em que a sociedade estabelece regras de comportamentos, ou seja, tudo gira em torno da transmissão da irrealidade. É nesse ponto que se começa a observar a imagem como espetáculo e cimento social.

Para Maffesoli (2004), esta representação não deixa de ser um elemento de comunicação e informação, em que as pessoas compreendem a mensagem, ou seja, identificam na transmissão da mensagem fatores que agregam apego a seu dia a dia, como o amor e os valores sociais. Heidegger (apud Maffesoli) sintetiza: “compreender é vibrar”. É essa vibração que se pode analisar fortemente no pensamento de Maffesoli. “Trata-se de uma ordem comunicacional, simbólica em seu sentido mais forte”, um ordenamento pós-moderno, “que, depois do parêntese da modernidade, fundada no principium individuationis, reencontra o principium relationis das sociedades tradicionais ou primitivas”. (MAFFESOLI, 1995, p. 78).

Se a comunicação propõe uma relação *primum relationis*, remete a uma sociedade da informação, em que as pessoas só são o que são na relação com outros indivíduos, as telenovelas, pode-se dizer, são uma forte ferramenta para esta contextualização. Segundo Maffesoli (2001), é estar em relação com o outro através de um mundo em comum. Para o autor, o imaginário transcende o indivíduo e invade o coletivo, “o imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo [...] é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um estado-nação, de uma comunidade”. (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Os remakes nas telenovelas possuem como referentes o passado, uma época vivida por personagens em uma atmosfera, enredo que fizeram parte de um imaginário coletivo. Com a volta da narrativa, a adaptação para a atualidade retoma o que foi exibido para um mesmo público, como também para novos telespectadores que se reúnem nesta coletividade. O que foi e o que está sendo exibido volta para estabelecer vínculo social, identificação, inserido em atualizações necessárias em função de uma nova socialidade contemporânea, devido à formação simbólica provocada pela narrativa, seu enredo e personagens. Para Maffesoli (2001, p. 76), a exibição da narrativa (neste caso específico, da telenovela) estabelece vínculo porque “une numa

mesma atmosfera”, e com isso não pode ser individual. Para ele, a identificação supera a lógica da identidade por ser coletiva (MAFFESOLI, 2005). E esta coletividade fomenta a formação do imaginário. Maffesoli, em algumas ocasiões, defende que o Brasil é um laboratório da pós-modernidade, justamente por apresentar expressões ecléticas e híbridas, que fazem parte de um contexto arcaico e tecnológico ao mesmo tempo. O próprio remake traz em si uma ideia de arcaico. Afinal, o que é o remake senão uma forma de transposição da narrativa passada à atualidade? Isto é, a história é reconstruída com novos atores, cenários e figurinos, obedecendo à ideia original, mas produzindo novos códigos, novas manifestações de sentido. O público reassiste a narrativa vivendo em outra época. Os que assistem pela primeira vez, são alimentados por este imaginário primo.

Os signos que constituem a formação deste ambiente é que irão lembrar a cena original. A seguir são apresentadas as análises das cenas já pontuadas, das telenovelas Guerra dos Sexos e Gabriela.

Em Guerra dos Sexos, a cena inicia com os protagonistas sentados um em frente ao outro, à mesa de café da manhã. A mesa encontra-se na sala de estar, o que pode ser percebido pelo cenário construído com móveis, sofás, cortinas e outros objetos de decoração. São signos icônicos que nas palavras de Peirce (2008), referem-se ao objeto que apresenta caracteres únicos que os igualam ao objeto real. Os ícones vêm registrar o objeto da cena, estabelecer a dimensão do que há no ambiente interno. Na história em 1983, o cenário é constituído por cores escuras; um quadro do tio milionário dos primos Charlô e Otávio está fixado na parede. As escadas que dão acesso ao andar de cima ficam ao lado do ambiente em que estão as personagens e são forradas com tapetes vermelho. Há uma cristaleira com objetos, porta-retratos e porcelanas. A cor marrom foi aplicada nas paredes internas. Nos estofados, há variações dos tons roxos.

Figura 1 – Guerra dos sexos, versão 1983.



Figura 2 – Guerra dos sexos, versão 2012.

A constituição do cenário na versão de 2012 é semelhante. Há também a mesa redonda do café na sala de estar, só que desta vez as escadas que dão acesso ao piso superior encontram-se atrás. No lugar da cristaleira há uma lareira com fotos emolduradas dos tios do casal, os “primeiros” Charlô e Otávio, numa homenagem do autor Silvio de Abreu aos atores que interpretaram os protagonistas na primeira versão, Fernanda Montenegro e Paulo Autran. O ambiente, tanto a mobília quanto as paredes, apresenta cores claras, há janelas com cortinas. A cor predominante é o amarelo. Nas duas ocasiões os personagens vestem roupões. O que se diferencia são as cores. Olívia, a empregada, interpretada nas duas versões pela atriz Marilu Bueno, assiste toda a cena na versão de 2012. Ela lembra em flashback a primeira briga no café da manhã ocorrida em 1983.

Analisando as duas cenas, os diálogos são praticamente os mesmos. Uma ou outra palavra é modificada, mas o mote da discussão permanece. A diferença na versão recente é que alguns frames da versão de 1983 também são transmitidos, como se fosse continuação, sobrepondo a cena do remake. A discussão inicia da mesma forma: Otávio diz que irá demitir Roberta Leone e as incompetentes mulheres que trabalham com Charlô. Com raiva, ela diz que está com vontade de jogar o café que está na xícara na “cara” dele. Debochando, ele diz que ela não teria coragem. Charlô disfarça e acaba jogando o café no rosto de Otávio. A partir daí, a “guerra” se inicia. Leite, sucos, doces, os mais variados líquidos tornam-se significantes para destruir o “alvo”. Ao final da cena, eles param, pedem para Olívia retirar a mesa, sobem para os seus quartos cantando e dançando, individualmente, competindo novamente entre si.

Ao analisar os signos na primeira e segunda versão, são percebidas que semelhanças e diferenças entre eles. Há o contexto da sala de estar, da mesa para o café da manhã, conforme resumo exposto no quadro abaixo:

Quadro 1 – Comparação de alguns signos nas duas versões de Guerra dos sexos.

Ícone/Objeto de cena	Versão original	Remake	Comparação/significação
Mesa para café da manhã	Mesa redonda	Mesa redonda	A mesa da primeira versão no vídeo representa ser um pouco menor.
Toalha sobre a mesa	Toalha branca que com iluminação apresenta a tonalidade da cor lilás	Toalha um pouco maior, com as cores laranja e vermelho	Difere na significação. No <i>remake</i> , apresenta mais requinte.
Objetos sobre a mesa	Prataria, copos e xícaras	Predominam copos, jarras e objetos de vidro	A mesa na segunda versão apresenta-se mais elegante
Quadro na parede	Tio milionário	Tios milionários	O telespectador retoma as personagens da primeira versão com os quadros dos tios, agora vividos por Paulo Autran e Fernanda Montenegro.
Cristaleira	Cristaleira pequena que comporta objetos de decoração e porcelana	Não há cristaleira	A lareira aparece propondo uma significação de conforto. Cristaleira para a época representava também tradição
Lareira	Não há lareira	Lareira entre as janelas	Lareira - conforto
Sofás	Não apresenta sofá	Dois sofás, um em cada lado da mesa.	Na primeira versão o cenário aparece menor. Os sofás vêm confirmar ser o local a sala de estar na mansão
Cortinas	Não há cortinas	Cortinas brancas e com tecidos amarelo escuro	A cena torna-se mais bonita com as cortinas. As janelas “confirmam” ser o início da manhã e que faz um belo dia de sol.
Escadas	Uma escada com tapete vermelho	Duas escadas também forradas com tapetes vermelhos	As duas escadas no <i>remake</i> demonstram a dualidade do casal e a rivalidade entre eles. Na primeira versão, só chegando à metade da escada é que havia a divisão.

Todos estes objetos remetem a uma produção de sentido. Ao comparar uma cena com a outra, o cenário se diferencia apenas alterando o tamanho de um objeto, a sua cor, e alguns traços que definem o ambiente. As personagens vivem em uma grande casa, são milionários. O intérprete precisa ter esta decodificação. Peirce (2000) declara que qualquer coisa que possua uma carga significativa poderá ser interpretada, mas que a vivência de cada receptor interfere no entendimento de cada signo. Nota-se um cenário muito maior, mais claro, com mais objetos, na cena do remake do que na versão original. A vivência do telespectador é diferente, mas é influenciada por uma representação.

Ruiz (2003) defende que tudo que é apresentado torna-se representação significativa que demonstra uma realidade compreendida pelo receptor. Para ele, “os significados socialmente construídos não são uma segunda realidade, mas a realidade mesma tal como nós a percebemos”. A realidade só acontece porque “conjugamos, interpretamos ou representamos”. (RUIZ, 2003, p. 105). É a natureza epifânica, observa o autor.

Percebe-se que no remake os signos reforçam ainda mais o valor de classe à qual pertencem Charlô e Otávio. São mais atuais. Um maior requinte foi apresentado para dar o sentido.

O simbolismo das cenas passa a fazer parte de um imaginário coletivo. Segundo Ruiz (2003), os sentidos apresentados nestas e outras manifestações culturais potencializam a formação do imaginário e o poder do imaginário gera novas produções de sentido.

Retomando a análise dos remakes, nota-se que a história original mostra uma representação, estabelece um processo significativo, e que ao ser recontada, em outro contexto, mas com os mesmos elementos, acaba formando novas concepções de um imaginário já existente pelo poder simbólico, estabelece ligação entre o que foi e o que está sendo representado. Ruiz (2003) destaca que o simbolismo torna vivo o mundo porque tece sentidos, e que sem os sentidos o homem não seria humano. Para ele, “por meio da significação simbólica do mundo, a pessoa humaniza a realidade e realiza o humano de modo social e histórico”. (RUIZ, 2003, p. 158).

O remake de Guerra dos sexos, mesmo com alguns signos diferentes, busca fazer similar ao original para trazer novamente a representação do café da manhã, clássica cena da teledramaturgia. Os motivos e as falas das duas personagens são bastante semelhantes, o que diferencia é o cenário e a forma de atuação. Cada ator e atriz carregam consigo elementos próprios para a edificação de uma personagem. Há nesta construção a busca de proximidade com o público; há os que assistiram pela primeira vez Charlô e Otávio no café da manhã, mas há muitos que “reviveram” o momento. Nos dois casos, o público se identifica e firma laços com as personagens.

É o que acontece na teledramaturgia: a ocorrência de uma relação de proxi-

midade, na qual o telespectador participa torcendo, se emocionando, agredindo, ou seja, a telenovela gera manifestações que ocorrem no convívio íntimo entre pais e filhos, entre amigos e vizinhos. Tais manifestações se refletem na intimidade com que as pessoas falam de cada personagem, seus defeitos, virtudes e ações. A telenovela, como declara Caparelli (1982), mantém uma relação familiar, estabelece um vínculo pessoal com o espectador. O telespectador tem de participar da narrativa, e essa participação, neste caso de Guerra dos Sexos, ocorre quando a cena é recriada, lembrada, visto que mesmo os que não conheciam tiveram acesso à cena original pelo flashback da empregada Olívia.

Os signos foram decodificados através da televisão, suporte midiático que dá vida à telenovela. Tecnologia que, para Maffesoli (2001), contribui para a formação do imaginário social. Para ele, “o imaginário é alimentado por tecnologias”, tecnologias estas presentes na propaganda, literatura, cinema, televisão, entre outras. Nas narrativas na teledramaturgia, enfatiza o autor (2001, p. 81), estas tecnologias “bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários”.

Esta identificação, ainda de acordo com Maffesoli (2005), une o indivíduo a um ou mais grupos, resultando em uma pluralidade de valores que podem se opor, negando o sentido narcísico de individualidade.

Isso fez com que se falasse erroneamente em narcisismo. Erroneamente na medida em que se concebe habitualmente o narcisismo como recolhimento ao mundo individual. Em contrapartida, pode-se imaginar um narcisismo coletivo; para isso, basta vê-lo como produção e vivência de uma mitologia específica. Esse narcisismo coletivo enfatiza a estética, pois promove estilos particulares, um modo de vida, uma ideologia, uma maneira de vestir, um comportamento sexual, enfim, tudo o que é da ordem da paixão partilhada. (MAFFESOLI, 2005, p. 23).

A “paixão partilhada” acima definida por Maffesoli (2005) contribui para a análise desta investigação, uma vez que modos de vida, paixões, comportamentos e ideologias são representadas constantemente na televisão brasileira, especificamente nas narrativas televisivas. Para ele, é preciso reconhecer o pluralismo, “o centro da união pode viver na conjunção, a posteriori, de valores opostos”. (MAFFESOLI, 2010, p. 51).

Na cena analisada na telenovela Gabriela, os signos icônicos reforçam também significados semelhantes e distintos. A sequência tem início quando a pipa do menino Tuísca acaba caindo em um telhado e Gabriela se propõe a pegá-la, conforme mostram as figuras abaixo.

Figura 3 – Gabriela, versão 1976.



Figura 4 – Gabriela, versão 2012.



A cena é construída com os mesmos elementos: a personagem título, o telhado da casa e a população de Ilhéus assistindo. A sensualidade se traduz pela exibição das pernas e da roupa íntima de Gabriela. Os moradores da cidade fictícia assistem, uns vendando os olhos, outros satisfeitos com o que veem. Quase todas as personagens da trama estão presentes. No remake a sequência é mais longa: ao ir atrás da pipa, a personagem título passa por quase toda a cidade.

Quadro 2 – Comparação de alguns signos nas duas versões de Gabriela.

Ícone/Objeto de cena	Versão original	Remake	Comparação/significação
Moradores de Ilhéus	Aparecem olhando Gabriela no telhado. Só Nacib e Tônico participam efetivamente da cena.	Quase todos os moradores estão na cena. Há a participação de outras personagens. Há mais diálogo, uns apoiam e outros não.	O significado na segunda versão é que a ação da protagonista foi grande a ponto de mobilizar a cidade inteira. Demonstra a personalidade de cada habitante pela reação que acabam tendo ao olhar o episódio descrito.
Telhado da casa	Mais baixo, parecer um quiosque.	Casa, com o telhado mais alto.	No <i>remake</i> , a cena permanece no ar por mais tempo. A sensualidade de Gabriela é mais explorada .
Árvore	Não aparece a árvore	Gabriela sobe no telhado pela árvore	A cena é mais longa devido ao fato de ela estar subindo pela árvore
Figurino	Roupa de época, vestidos, chapéus e lenços	Roupa de época, vestidos, chapéus e lenços	Apresentam mesmo significado. Tempo passado.

Percebe-se nesta sequência que a construção nas duas versões torna-se um pouco diferente, mas que há um imaginário estabelecido por significados. Consistem em significados advindos de manifestações sociais, decorrentes das organizações culturais e linguísticas expostas na fala, na escrita e nas produções comunicacionais da sociedade. O telespectador na segunda versão sabe o que irá acontecer, talvez por isso ela seja mais explorada, tenha maior duração. O significado que se tem é a valorização da cena, o maior envolvimento entre as personagens. O fato de mostrar Gabriela subindo em uma árvore para então ir ao telhado, estabelece um imaginário de superação, de dedicação à ação realizada. O sentido é construído com estes elementos e o imaginário se reformula com estas decodificações. Os ícones são novamente necessários para a “atualização” do telespectador.

Nesta concepção de que o homem vive em meio a uma teia simbólica e que ele mesmo tece as formas de compreensão da realidade, ou seja, essas unidades significativas pontuadas por Ruiz (2003) traz a reflexão sobre a função da ficção na coletividade, na identificação defendida por Maffesoli.

É uma rede simbólica na produção de significado, que para Ruiz (2003, p. 144),

[...] se organiza numa rede de sentidos, dentro da qual se exprime de modo mais amplo e complexo. As palavras se organizam em frases, as frases em orações compostas, as orações em parágrafos, os parágrafos em microrrelatos, os microrrelatos em metarrelatos ou narrativas amplas que, por sua vez, cons-

tituem universos de sentido. Nessas unidades significativas, os objetos adquirem vida e o mundo se humaniza. Tudo aquilo que o ser humano vivencia, ele o faz inserido numa densa trama simbólica que ele mesmo tece como modo de compreender, penetrar e transformar a realidade. Não podemos pensar nada além do simbo-logismo ou da mitificação racional.

Os objetos podem ser relacionados aos ícones apresentados que interferem na “humanização do mundo”. O ser humano vive e se insere nessa trama simbólica. Com isso, ele entende e transforma a realidade, simbo-logismo defendido acima por Ruiz (2003).

O autor mencionado defende a ideia de que o imaginário só se manifesta sob formas simbólicas. Simbolismo este postergado pela racionalidade, “mas também uma racionalidade sempre impregnada de simbolismo” (RUIZ, 2003, p. 109). Neste sentido, o autor descreve a necessidade de caracterizar o indivíduo como um ser “simbo-lógico” e “mito-lógico” de forma mais abrangente. Parafraseando Cornelius Castoriadis, explica que “o imaginário se manifesta como símbolo e como logos. O imaginário necessita do simbolismo e da lógica não só para expressar-se, o qual resulta óbvio, mas para poder existir.” (RUIZ, 2003, p. 137). Para ambos, o imaginário existe quando exposto por formatos simbólicos, quando é organizado de maneira lógica e quando evoca significados. Os remakes, conforme se pôde perceber nas cenas analisadas, reforçam um imaginário simbólico porque passa a existir novamente, recriando um sentido.

As imagens reproduzidas nas versões originais exprimem decodificações que permitem a compreensão do sentido produzido por elas na concepção da identificação e do imaginário social. Isto é reforçado com a exibição das “mesmas” imagens nos remakes. As imagens, para Maffesoli (1995), estabelecem vínculos, “forma formante” do indivíduo e de todo o espaço social, “que se estrutura graças e pelas imagens que eles se dá”. Imagens estas carregadas de sentido, significações que para Ruiz (2003) pertencem a objetivações sociais, sendo “um pré-requisito estabelecido pelo próprio imaginário que se cria”. (RUIZ, 2003, p. 93). Para ele, estas expressões sociais manifestam-se na linguagem, cultura, instituições que dinamizam um confronto com a criação e a transformação do próprio imaginário.

O conjunto das significações sociais se integra em forma de rede de sentidos. Cada significação social adquire seu sentido no contexto de outras significações, todas e cada uma delas de conectam numa trama maior, constituindo, desse modo, a identidade de uma determinada sociedade ou pessoa. [...] As significações sociais são determinações possíveis, nunca necessárias, do modo de ser da sociedade e das pessoas. Porém o ser da sociedade e das pessoas não pode ser reduzido ou induzido de nenhuma dessas significações nem do conjunto delas. (RUIZ, 2003, p. 51).

Tais significações descritas por Ruiz estabelecem uma relação de sentido ao se pensar o imaginário no contexto narrativo televisivo. As significações acontecem no

conjunto como uma prática e representação social. Maffesoli (1995) observa que a sociedade se mantém em rede de representações que socializam os sujeitos.

Considerações finais.

Conforme se buscou salientar na análise realizada, as narrativas fazem parte de uma linguagem cultural e produzem significados. Retratam signos para serem decodificados pelos telespectadores. Barthes (2008), por exemplo, identifica a narrativa como um processo de linguagem, sendo assim produtora de significados. Para ele, toda e qualquer linguagem alimenta a narrativa, que, por sua vez, pode ser revelada pela linguagem oral, escrita, gestual ou fixa, mas que também pode ser um conjunto de todas estas. Nas telenovelas esta movimentação acontece pelo cenário, pela personagem, pela edição e outros elementos que constroem a história.

O que acontece nas histórias são repetições ou semelhanças vivenciadas por seres reais. A ficção dá vida a esses acontecimentos, e isto a difere do contexto jornalístico ou da narrativa falada de um fato real. Na ficção percebe-se que o acontecimento representado e contado apresenta aspectos que poderiam ser reais, que “fazem parte” de uma história real.

Esta “veracidade” é formada pela apresentação dos signos que codificam o enredo. As cenas analisadas em *Guerra dos Sexos* e em *Gabriela* mostraram uma aproximação do telespectador por estar dentro desta realidade, mesmo que sendo um produto de ficção. Ruiz (2003) reforçou que tudo que é mostrado torna-se representação e que manifesta um imaginário simbólico.

Pôde-se observar com o término deste artigo que os ícones trouxeram representações diferentes. Ao retomar o conceito de Peirce (2008, p. 52) de que “um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios”, percebe-se que eles foram quase os mesmos. Vimos a sala, a mesa, os objetos, o telhado, a pipa e as personagens das narrativas envolvidas. Mas o simbolismo transmitido por eles foram diferentes, justamente por reaparecer, ser (re)representado como Ruiz observou. Os signos que decodificavam a riqueza, a suntuosidade em *Guerra dos Sexos*, foram alterados. Também em *Gabriela* ampliou-se a movimentação da cena, ao mostrar a protagonista subindo na árvore, dando a dimensão de ser mais alto o obstáculo para ela.

Maffesoli (2005) descreve que não podem ser vistos sem importância o jogo das aparências, os momentos em festa, o lazer, pois são eles que dão sustentabilidade ao discurso superficial da vida social. O mesmo acontece com as telenovelas. As cenas analisadas expuseram o lazer, a diversão, o entretenimento, emoções coletivas que constituem uma “centralidade subterrânea”, que não reprime o desejo de viver, mas que justifica ser analisado. (MAFFESOLI, 2005, p. 26).

Reais ou representadas, as histórias são carregadas de sentidos que alimentam imaginários e vice-versa. Desta forma, este artigo permitiu a compreensão que a televisão como tecnologia do imaginário auxilia na formação do imaginário simbólico por expor ícones que são e serão lembrados no remake, mesmo agregando novos significados. Afinal, como enuncia Maffesoli (2005), os imaginários se redobram, permitindo assim novas maneiras de socializações.

Referências

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MACHADO DA SILVA, Juremir. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: FGV, 1995.

_____. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: MARTINS, Francisco Menezes. SILVA, Juremir Machado da. A Genealogia do Virtual: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. O imaginário é uma realidade. Porto Alegre: Faneccos, Ago. 2001.

_____. O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PEIRCE, Charles S. Semiótica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RUIZ, Castor Bartolomé. Os paradoxos do imaginário. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.