

Simone Olsiesky dos Santos

***NO LIMITE* - PEDAGOGIA E CURRÍCULO DA TV:**

moldando a subjetividade contemporânea.

Porto Alegre

2002

Simone Olsiesky dos Santos

NO LIMITE - PEDAGOGIA E CURRÍCULO DA TV:
moldando a subjetividade contemporânea.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Sandra Mara Corazza

Porto Alegre
2002

Capa

Imagem do Programa *No Limite*
Produção Sid Monza

DEDICO

Para Guilherme, por seu amor "menino" resistente às agruras do tempo; à minha avó Rozália (*in memoriam*), pela força, coragem e perseverança que ela me ensinou a cultivar e que tanto me auxiliaram na superação "dos limites" impostos pela vida, possibilitando que este trabalho acontecesse.

AGRADEÇO

Escrever é como tecer. Em cada ponto, há um Dom; em cada linha, vou doando-me um pouquinho mais... Quem escreve, inscreve pela sua escritura vários sentidos pelos quais foi também inscrito no curso da sua própria trajetória. Uma Dissertação é sempre uma produção "amorosamente" tecida, pois, enquanto escritura, guarda em sua dimensão a força do silêncio e das palavras daqueles que, com afeto na ausência ou na presença, participaram de sua criação. É a eles que aqui agradeço e também aos que, ainda que não estando presentes, sabem que se fizeram amorosamente vivos nas linhas tecidas desta produção... Agradeço,

...à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS, pelo apoio e incentivo à pesquisa e pela constante luta na manutenção da Universidade Pública de qualidade;

...aos colegas de trajetória acadêmica, profissionais e parceiros com os quais pude compartilhar meus mais caros projetos e sem os quais a realização desta dissertação não teria sido possível;

...à Sandra Mara Corazza, orientadora e intelectual que admiro pela seriedade, competência, dedicação, persistência e que tanto se disponibilizou, auxiliando-me a ultrapassar os "limites" desta produção;

...à Ana Costa, Ana Maria Netto Machado e Karla Araújo pelas leituras e inesgotáveis discussões;

...aos colegas do grupo de orientação pelos desafios que seus questionamentos lançaram sobre este e tantos outros trabalhos, me instigando a ir além, apesar de nossas diferenças teóricas; obrigada pela seriedade e rigor intelectual dos nossos encontros;

...às amigas e cúmplices Luciane Uberti e Denise Quaresma; fico com a certeza de que suas sugestões foram imprescindíveis na construção de minha pesquisa;

...à "Equipe de apoio", o Américo e a Dione; muito mais que profissionais, foram bons ouvintes; obrigada pela amizade e paciência;

...aos amigos que conquistei na Faculdade de Educação, nos diversos setores, corpo técnico, Biblioteca Setorial da Educação, docentes, discentes, funcionários e Coordenação do Programa de Pós Graduação; quero agradecer a cooperação e o incentivo, em especial aos professores Carlos Skliar, Dagmar e Malvina.

...aos amigos Márcia, Elder, Rafa, Vânia, Marlise, Neiva, Cibele, Margareth, Cláudia, Mauren, Daiane, Pati, Débora e Lu pelo carinho e amizade que têm nos unido;

...aos alunos do Tristão e do Lucena, bem como a todos os colegas, pela tolerância e cooperação disponibilizadas; a Patricia Diniz (Pipa) pela atenção e pela "força" no empréstimo das gravações, agradeço também ao pessoal da "Pé de Piá", por segurarem o "timão" com competência e seriedade neste momento que estive tão ausente;

...à Eda Tavares pelo suporte nos momentos difíceis;

...à minha família pai, mãe, Rô, Bruninho, Nati, Fer e dinda Clélia; obrigada pelo incentivo e apoio.

Lullaby Song

Dear little lullaby angel
Can you do a little favour, for me?
Please keep my baby out of danger
Confort her with a simple melody...

Watching her dream
Tell her bout the secrets
She ought to know
Show her the way over yonder
Bring her the colours of the rainbow

Dear little lullaby angel
Can you do a little favour, for me?
Dancing on the milky way
Please keep my baby out of danger
Confort her with a simple melody...
Kiss her good night

Let me know,
Will you take care of my baby?
Take her to heaven with this lullaby
Kiss her good night

(D. Carr/Meja, 1998)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	9
PEDAGOGIA INSCRITA NAS IMAGENS DA MÍDIA	12
DESLOCAMENTO DE FRONTEIRAS – ENTRE PÚBLICO E PRIVADO ...	21
O CURRÍCULO ALTERNATIVO DA TV	29
REALITY-TELEVISION: <i>NO LIMITE</i>	41
CONFIGURAÇÃO DO GROTESCO NA TELEVISÃO	49
NUM EXERCÍCIO DE FRATRIA: UMA FRATERNIDADE <i>NO LIMITE</i>	67
MÍDIA: O GRANDE OUTRO	83
TODOS QUEREM DIZER: — EU ESTOU AQUI!	98
CLANDESTINO DE SI MESMO	109
O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR!	117
REFERÊNCIAS	124
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	130

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Seqüência de imagens do banquete de olhos de cabra, p. 57.

Fig. 2: Reprodução da caçada às galinhas, p. 62.

Fig. 3: Esquartejamento da galinha, p. 63.

Fig. 4: Reprodução integral do Totem, p. 71.

Fig. 5: Imagem do pergaminho, p. 73.

Fig. 6: Bandeira: símbolo da equipe Lua, p. 74.

Fig. 7: Portal: local de reunião dos participantes, p. 76.

PEDAGOGIA INSCRITA NAS IMAGENS DA MÍDIA

A palavra se põe a correr em folheto manuscrito impresso. Vários fios de discurso (...), imaginamo-[la] no texto que os materializa sob a forma de feixes (...), o discurso como uma realidade enquanto tal, uma realidade que está lá, maço, feixe de discursos justapostos que se recobrem uns aos outros, se seguem, formam uma dimensão, uma espessura, um dossiê (LACAN, Seminário I).

Esta dissertação está inserida no contexto de problematizações que envolvem as programações televisivas e suas relações com a produção de subjetividade na contemporaneidade. A investigação explorará as dimensões educativas presentes na interação da mídia com os telespectadores, na perspectiva dos Estudos Pós-Estruturalistas relacionados com a Educação, suportados pelo arsenal analítico-teórico da Psicanálise, mais especialmente a Psicanálise lacaniana, ainda que utilize o mito da Horda Primitiva da teoria freudiana para situar a posição na qual inscrevo a relação fraterna estabelecida em *No Limite*. Deslizo, assim, entre diversos campos de pertinência teórica distinta e compatível, mesmo considerando que aproximar conceitos ou noções pertencentes a campos distintos é, muitas vezes, problemático e difícil de ser justificado. Realizando uma espécie de *bricolage* a partir da utilização dos Estudos Culturais, articulo diferentes fontes de pesquisa dentro das teorias sociais, fazendo uso dos elementos e conceitos que me possam ser úteis, pois, como o próprio sentido literal da expressão traduz, *bricoler*, é o 'jogador por tabela'. Entretanto, como

pontuou Foucault (MACEDO, 2002, p. 57), todos os conceitos são perigosos; trata-se de eleger os perigos que se vai correr, as batalhas das quais se quer se livrar, as promessas que se quer anunciar e as que se quer silenciar. Analisar formas simbólicas, como os produtos da mídia implica um processo criativo e contextualizador de articulação dos mais variados recursos teóricos, possibilitando o avançar do conhecimento em determinadas áreas atravessadas por múltiplas dimensões, como é o caso da televisão em tempos contemporâneos.

Interessa-me descrever, a partir desta investigação, de que maneiras, no presente momento histórico e no contexto brasileiro, a mídia televisiva vem atuando, fortalecendo e produzindo identificações e diferentes inscrições nos sujeitos, efetivando uma nova forma de aproximação entre os espaços público e privado.

O desejo de trabalhar com a análise dos aparatos pedagógicos da mídia surgiu a partir de minha trajetória no *Percurso de Escola* da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), formação teórica destinada ao aprofundamento das teorizações psicanalíticas lacanianas. No período de 1994 a 1996, cursei disciplinas nas quais realizávamos estudos sobre a mídia, especialmente a televisiva e suas repercussões no social e na cultura contemporânea.

Entre os distintos seminários frequentados, o desenvolvido pelo psicanalista Contardo Calligaris explorava certos conceitos psicanalíticos, possibilitando deslocá-los de seu campo de origem e utilizá-los como ferramenta para analisar fatos atuais expostos nos meios de comunicação de massa. Estes fatos eram entendidos pela perspectiva psicanalítica

adotada, como fazendo parte do sintoma social contemporâneo. Foi a partir da transferência com as produções de Calligaris sobre este tema que o meu interesse foi despertado, no sentido de pesquisar e aprofundar, no Mestrado em Educação, a análise das produções midiáticas e suas relações com a produção de subjetividade, sobretudo sua penetração no que concerne a seu poder e eficácia como um meio de formação educativa não escolar.

Na operação de criação e produção, na qual me envolvi para realizar essas análises, procurei circunscrever meu objeto de estudo, constituindo-o a partir das inquietações que foram surgindo. Busquei examinar o programa televisivo *No Limite*, em sua primeira edição. Esta produção foi exibida nos meses de julho a setembro de 2000 pela Rede Globo de Televisão e se constituiu como o primeiro programa do gênero *reality-television* produzido e exibido em rede nacional.

Por acreditar que nós temos responsabilidade nas escolhas que fazemos e que, subjetivamente, estamos sempre implicados nestas escolhas, ainda que de forma inconsciente, creio que seria superficial e restritivo pontuar que a seleção deste programa se deve ao fato de ter sido o precursor nacional neste gênero de produção.

É neste sentido que afirmo que a escolha de meu objeto é arbitrária, pois ela escapa a mim mesma; é esta característica que a reveste, talvez pretensiosamente, de um certo caráter instigante e produtivo. Assim, desenvolver este estudo conduziu-me a diferentes territórios teóricos, caminhos controversos (e por vezes divergentes), mas que, ao final, resultaram nesta produção de pesquisa. Enfim, parafraseando

Lacan, tive o meu tempo *de olhar* para o objeto de pesquisa, *compreender* suas especificidades e, no *tempo de concluir*, alinhar minhas conclusões sobre ele.

Mas, existe outra interrogante questão que não cessa de se inscrever: por que pesquisar sobre textos da mídia num Mestrado em Educação? Esta questão diz respeito ao fato de que, enquanto pesquisadora, endosso as idéias de autores que inserem os aparatos culturais midiáticos no terreno da Educação, tais como Giroux, Fischer e Silva, entendendo tais aparatos como mecanismos educativos e, portanto, imbuídos de significados que lhes foram atribuídos numa conjuntura social e política. Esta é, provavelmente, uma das justificativas cruciais para realizarmos investigações sobre instâncias sociais consideradas como aparatos culturais, à maneira de Giroux (1995, p. 144), por exemplo, ao listar as "representações da mídia – a fotografia, a televisão, a imprensa, o filme ou outra forma qualquer como produtiva não apenas de conhecimento, mas também de subjetividade".

Considerando-se que há Pedagogia onde se produz conhecimento, a partir da construção de verdades e da expressão de experiências, os textos televisivos apresentam-se como novas formas de relações pedagógicas. Conforme Corazza (2001a, p. 28), a questão a ser pensada é de que maneira a "Pedagogia Cultural", representada também pelos textos midiáticos, possibilita a constituição de determinadas relações, produzindo subjetividade. O programa *No Limite*, em sua forma curricular, mobiliza emoções, forma as relações entre o sujeito e o seu corpo e afeta as relações do sujeito. Que novas inscrições são propostas, que identificações são possibilitadas por esta pedagogia televisiva? Importa perguntar como e

a partir de que parâmetros os comportamentos estão sendo moldados e influenciados por esta modalidade curricular.

Enquanto terreno de contestação, local discursivo interferindo na formação dos sujeitos, a TV produz seu próprio currículo midiático, repleto de significantes e de significados. Estes elementos que compõem o discurso (atos, palavras e destinos), que se fazem presentes no nível consciente e inconsciente, representam e determinam os sujeitos e operam em níveis simbólicos. Tal currículo mobiliza, envolve e trabalha com as emoções, cria necessidades, desperta desejos e, acima de tudo, produz sentidos. Nesta direção, podem ser entendidos os desenvolvimentos de Fischer (1997, p. 60) que se referem a uma pedagogização exercida pela mídia. Este "estatuto pedagógico da mídia", como salienta a autora, não estaria somente relacionado à veiculação, mas sobretudo à produção de saberes comunicados de forma bastante especializada e, neste sentido, a televisão torna-se palpavelmente pedagógica.

Estamos lidando, no presente, com novas formas de cultura, onde se entrelaçam relações entre saberes e informações vindas das áreas da Comunicação, Educação e Tecnologia, numa rede sem limites de abrangências. A TV enuncia diversas discursividades sobre o sujeito: não só veicula imagens, mas também gera e produz conhecimentos, cria necessidades, possibilita identificações com as imagens que dissemina. Faz-se necessário, portanto, analisar esta nova forma significativamente hegemônica de fazer cultura, tomando como exemplo o grande índice de audiência do programa aqui investigado.

Se a TV corporifica a cena social e cultural, isto faz com que ela não estabeleça uma diferenciação entre "alta" e "baixa" cultura, possibilitando que o conhecimento que circula na "telinha" esteja tanto relacionado ao cotidiano quanto embasado numa série de informações científicas e pseudo-científicas. Abordando a importância do empreendimento de pesquisa, nas relações envolventes exercidas pela pedagogia cultural sobre crianças e adolescentes, Silva (1999, p. 140) afirma que essas novas formas culturais possuem uma pedagogia e um currículo próprios (mesmo sem ter como objetivo definido o ensinar), transmitem diferentes formas de conhecimento e interferem diretamente na formação das subjetividades, principalmente por disporem de uma série de recursos atraentes e sedutores de que a escola não dispõe.

Atentando para o fato de que a TV interfere na formação dos sujeitos sociais, isto é, participa desta formação através dos produtos que veicula e dos significados que constrói, analisar e investigar determinados problemas sociais, culturais e profundamente enraizados na subjetividade contemporânea, dentre os quais a identificação e as relações entre telespectador e TV, a espetacularização do privado, a partir de um programa televisivo (no caso *No Limite*), possibilitará a ampliação das discussões sobre o poder discursivo que a mídia vem detendo no contexto atual. Esta discussão estende-se a fronteiras que não só investigam as formas pelas quais a televisão vem se imiscuindo e interpretando imagens da vida privada e da vida pública, como pontuam importantes autores: Arendt, Debord, Sodr e, Lasch, Kehl e Thompson, mas, principalmente, através de quais mecanismos e subterfúgios a mídia vem assumindo uma posição pedagógica.

Para investigar e apresentar a problematização da espetacularização da privacidade em *No Limite*, apoio-me nas produções de Thompson, Gabler e Guy Debord, autores que tratam da teoria social e investigam a interferência e os efeitos das produções midiáticas nas mesmas.

Rearticularei o mito da Horda Primitiva a partir da produção de Freud em *Totem e Tabu* e no *Além do Princípio do Prazer*, para inscrever *No Limite*, enquanto uma fratria contemporânea, considerando que "o mito é uma fala roubada" (KEHL, 2000, p. 217), apoiando-me no que essa autora escreve a esse respeito: "A fragilidade das formações fraternas não autoriza a desconsiderar sua importância na produção e renovação do laço social" (KEHL, 2000, p. 229).

Do referencial da psicanálise lacaniana, tomarei, enquanto materiais conceituais, os conceitos de **ideal-de-eu** e **eu-ideal** para analisar o narcisismo presente na vida associativa de *No Limite*, e o conceito de *Grande Outro*, para situar a posição simbólica em que inscrevo a mídia na atualidade, utilizando as produções de Lacan, Kehl, Quinet e Lasch.

Na seção final, realizarei uma análise dos efeitos subjetivos a posteriori na vida de alguns dos participantes, a partir do referencial teórico de Skliar e Hommi Babha.

Utilizarei as produções dos autores citados sempre referenciada na necessidade de analisar, no discurso da mídia, o sujeito falante e falado, responsável pela produção de outros ditos, bem como seus efeitos produzidos a partir da intensa exposição proporcionada pela participação neste gênero de produção televisiva.

Sigo apresentando a seção intitulada **DESLOCAMENTO DE FRONTEIRAS – ENTRE PÚBLICO E PRIVADO**. Nela, examino o processo de deslocamento que podemos situar, conforme Thompson, de forma mais decisiva a partir do século XIX, e que possibilitou a aproximação dos espaços da esfera pública e privada. Na subseção **O CURRÍCULO ALTERNATIVO DA TV**, lanço um olhar sobre o currículo da TV e apresento alguns elementos que insiro nesta nova forma curricular que vem sendo ali construída e que denomino "*Currículo Alternativo*".

Após, na seção **REALITY-TELEVISION: NO LIMITE**, dando continuidade aos elementos apresentados e analisados na seção anterior, exponho como estão organizados estes gêneros e procuro situá-los em termos de produção e composição.

Na **CONFIGURAÇÃO DO GROTESCO NA TELEVISÃO**, desenvolvo uma análise do grotesco, entendendo-o como uma categoria estética, também presente na programação televisiva.

Em **NUM EXERCÍCIO DE FRATRIA: UMA FRATERNIDADE NO LIMITE**, examino as relações que se estabelecem entre os participantes do programa, propondo uma aproximação entre o programa *No Limite* e o cenário mítico da Horda Primitiva, procurando mostrar uma nova forma de reedição da mesma a partir destas relações.

Na **MÍDIA: O GRANDE OUTRO**, utilizando o conceito de Grande Outro da teoria lacaniana, situo o lugar no qual a mídia televisiva vem atuando e estabelecendo, num *continuum* entre espaço público e privado, possibilidades de identificações.

Na subseção **TODOS QUEREM DIZER: — EU ESTOU AQUI!**, desenvolvo uma análise sobre esta busca de reconhecimento, este elogio ao si mesmo, esta aposta narcísica alimentada pela sociedade do espetáculo. Na seção **CLANDESTINO DE SI MESMO**, após minha trajetória no transcurso de produção desta Dissertação, mostro a ação pedagógica da mídia televisiva sobre os processos identificatórios e de subjetivação, a partir da investigação do programa *No Limite* e desenvolvo as possíveis repercussões destas novas formas de produção televisiva e suas prováveis conseqüências.

O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR! é a seção na qual finalizo esta Dissertação. Nela, pontuo a necessidade de dar continuidade à pesquisa no campo dos aparatos pedagógicos da mídia televisiva, aponto alguns temas que foram se delineando ao longo do trabalho e retomo alguns conceitos problematizados nas seções desenvolvidas, que remetem a mudanças possíveis de serem operadas no currículo televisivo, a partir da reflexão que me foi possível construir até o presente momento.

DESLOCAMENTO DE FRONTEIRAS – ENTRE PÚBLICO E PRIVADO

Foram inúmeras as transformações ocorridas na paisagem cultural mundial na metade do século XX. Elas se estenderam a estruturas como a família (divórcio, a evolução das relações não patriarcais, o aumento do índice de pessoas vivendo só, a autonomia juvenil, a mão-de-obra do sexo feminino), as relações entre sexo, drogas, gerações, religião e poder do mercado.

As novas relações políticas possibilitaram um deslocamento da posição do sujeito em relação a si mesmo e aos outros. Esta "revolução cultural do século XX" pode ser melhor entendida como "o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais", como escreveu Hobsbawm (1995, p. 328).

Esses processos de mudança ocasionaram uma fragmentação das identidades consolidadas pela racionalidade moderna. O sujeito encontra-se desamparado e dividido das formações sociais estáveis (cf. KEHL, 2002, p. 60). O sujeito unificado, vivido anteriormente, passa por um mal-estar que denuncia uma crise que atravessa diversos setores como a cultura e que vem sendo maciçamente convertida em cultura eletrônica. A escola já não detém os saberes básicos; tornou-se débil frente à comunidade construída pelos

meios de comunicação de massa (podemos perceber os movimentos nesta direção a partir de investimentos como o Canal Futura, denominado "canal do conhecimento", e o Amigos da Escola, dois projetos largamente difundidos e sustentados pela mídia televisiva em parceria com o governo federal).

Valores, como vida, morte e religião, foram afetados pelas transformações, pela desaparecimento das certezas tradicionais. Este contexto de crise, de descobertas e de invenções aponta para inúmeras possibilidades identificatórias. A partir das condições do pensamento que está em suspenso, trata-se de um panorama de incertezas históricas. Autores, como por exemplo Ramonet, afirmam estarmos vivendo a chamada era da informação. Silva (2001, p. 23), por sua vez, pontua que, na atualidade, estamos vivendo o apogeu do exibicionismo. Argumenta estarmos enganados ao supor que o mote da sociedade pós-industrial é a informação. Seguindo esta idéia, pode-se inferir que o espetáculo propiciado pela visibilidade seria a principal riqueza, organizando as posições de cada sujeito, ressignificando o espaço ocupado por cada um, a partir do grau de visibilidade que possa vir a ocupar. Baudrillard (1990, p. 30) acrescenta a este respeito que, estando o sujeito a viver um esvaziamento de argumentos da própria existência, *põe em ato* a própria aparência "sem preocupação de ser, nem mesmo, de ser olhado". É como se cada sujeito investisse na própria aparência, como se todos desejassem dizer: "sou visível, sou imagem".

O historiador Daniel Boorstin, na obra *The Image: A guide to Pseudo-Events in America* (GABLER, 1999, p. 11), já anunciava, em meados dos anos 60, escrevendo sobre a sociedade ocidental que "[estávamos] a ponto de nos tornar o primeiro povo da história a ter sido capaz de fazer suas ilusões tão

vividas, tão convincentes, tão 'realistas' que [poderíamos] até viver nelas". O mesmo autor refere a um trocadilho entre pós-modernidade e o efeito de espetacularização presente na nossa sociedade a que define como pós-realidade, assinalando os efeitos desta forma de revolução cultural que parece estar invadindo o espaço de entretenimento televisivo, inundando-o com produções denominadas pelos estudiosos de mídia, como o próprio Gabler, como *trash* (lixo).

Diante desse desencantamento, diante dessa perda de referências, que outrora sustentava simbolicamente o sujeito, na contemporaneidade, é a mídia que acena com um contexto de fantasia e que dilui a esterilidade do dia-a-dia, sendo nela que o sujeito encontra um relativo *amparo*. Desta forma, a própria vida dos sujeitos passa a ser exibida e a constituir-se como entretenimento.

A mídia cresceu e reordenou-se; seu crescimento operou no âmbito de uma escala global e possibilitou o estabelecimento de inúmeras interconexões de forma muito mais breve, nos mais diversos pontos do planeta, propiciando a difusão das mensagens enviadas e transmitidas de forma simultânea e instantânea. Tal fato é marcante nas considerações sobre o potencial de alcance que os produtos televisivos possuem em relação a outros, principalmente pelas características próprias da TV, como a possibilidade de levar o que é falado a milhões de telespectadores no mais íntimo, no mais privado dos espaços, ou seja, em seus lares.

Dentro deste contexto de aproximação de culturas e de veiculação de informações, vem destacando-se, nos meios de comunicação, a mídia televisiva como uma das engrenagens do contexto econômico-social-

capitalista-liberal-globalizado, que corrobora a obtenção de rentabilidade através de suas imagens e de sua programação. A compreensão da abrangência do termo *mídia*, na contemporaneidade, nos permite alguns esclarecimentos frente às mudanças que ela vem operando ao longo dos tempos.

A palavra *mídia* faz referência ao termo inglês *medium* (plural *media*) que significa meio e abrange a pluralidade dos meios de comunicação. Constitui-se do conjunto de discursos presentes em diferentes redes de comunicação, tais como rádio, televisão, imprensa, *outdoors*, cartazes de propaganda e, ainda, os mais ousados meios produzidos pela informática, incluindo a *internet*. Num passado recente, inclusive, a então chamada cultura de massas condicionava as percepções sociais. O Estado atuava diretamente sobre os *media*; especificamente na expansão televisiva, exercia um permanente controle, inclusive sobre sua programação, direcionando o que era permitido e o que era censurado. O objetivo desta forma de controle foi a expansão de capitais, a ampliação das tecnologias e dos padrões de produção numa tentativa, diga-se de passagem, bem sucedida (Jonh de Mol que o diga, criador de programas de entretenimento como: *Big Brother*, no qual *No Limite* foi inspirado), de abrir espaço para o mercado de consumo através do entretenimento. A mídia tem como objetivo tornar os produtos mercadorias desejáveis, gerando necessidades de consumo. Assim, persuade e seduz, induzindo ao consumo, como Marx demonstrou: a mercadoria exerce "fetiche", e a mídia é o veículo que propicia esta forma superlativa de sedução, eliminando qualquer obstáculo que se contraponha ao seu objetivo maior.

Sodré (2002) afirma que a mídia televisiva brasileira entrou em consonância com o modelo de produção "fordista", que visava uma produção homogeneizada e serializada e, desta forma, sustentou uma ordem social que interessava ao modelo político-econômico vigente no país. Na atualidade, vivemos um modelo de tevê "pós-fordista" no qual se faz presente uma flexibilização do sistema produtivo e em que há um movimento de transformação possibilitado pelas novas tecnologias de informação. É o que se chama de TV interativa, hibridizada pela presença da banda larga e do computador (cf. SODRÉ, 2002, p. 105). Este novo modelo vem promovendo a fragmentação da informação das mídias, objetivando dar um caráter pessoal a cada sujeito; no entanto, a sua real intenção é saturar os espaços fragmentados. O desejo é o da universalidade, ideal projetado através de modelos "interativos" ou "participativos", que visam, conforme escreve Sarlo (1997, p. 82), "se instalar nas fendas deixadas pela dissolução de outros laços sociais e de outras instâncias de participação". Verifica-se um superinvestimento na personalização; são os *e-mails* que chegam diariamente dirigidos no prenome de cada sujeito; são as campanhas de *telemarketing*, são as formas de tratamento bancário onde cada cliente possui seu próprio gerente de conta. No caso da TV, esta preocupação se estende a cada telespectador via *internet*. Incluídos estão, neste contexto, os *programas-realidade* e as próprias propagandas publicitárias nas quais os sujeitos são considerados únicos e especiais; é como se os produtos tivessem sido criados para suprir especificamente as necessidades individuais de cada um e ao mesmo tempo de todos.

Todo o processo de transformação pelo qual a sociedade vem passando colabora para uma nova forma de programação em que é prioritário o *reconhecer-se*. A mídia televisiva absorveu num ato, de certa

forma antropofágico, à semelhança do papel que fora desempenhado por outras instituições, como a escola, a família e as agremiações, o sentimento de pertencimento que ali podia ser vivenciado e estimulado.

Ainda que o material da mídia seja a sociedade em todas suas formas e arranjos, verifica-se uma extensão da difusão de mercadorias imagéticas consumíveis e vendáveis, pois até há bem poucas décadas, os principais produtos comercializáveis restringiam-se a marcas, grifes e objetos. Contudo, na atualidade, a mídia televisiva, através do seu poder de investimento, transforma em mercadoria praticamente toda matéria na qual lança seu "olhar", melhor dito, os flashes de suas câmeras, fazendo circular desde assuntos como sexo, relações interpessoais, política, até a publicização da vida privada, no caso dos *programas-realidade*. Opera de modo a se refletir, mostrando tudo que o público quer ver e ouvir, tudo que deseja e nele (público) também se reflete (cf. SARLO, 1997, p. 82).

Neste movimento, é possível observar que, ao universo de circulação de produtos, foi incorporado o sujeito como o mais novo produto a ser divulgado e consumido: o *capital-corpo*. Neste novo panorama, defrontamos com a cultura da felicidade subjetiva, da satisfação do desejo e do prazer de forma autonomizada. Vivenciamos o fenômeno da chamada *lifies* (fusão da expressão *lives* do inglês com *movies* do mesmo idioma), sugerindo que o ato de antropofagismo mencionado anteriormente nada mais é do que estampar na tela da mídia tradicional a vida como ela é (cf. GABLER, 1999, p. 12).

O sujeito, por conta de um descrédito nos espaços públicos (falta de segurança, fragmentação social e política, baixo padrão econômico), relegou

ao espaço privado sua "verdade", o mais íntimo de seu "eu", trazendo o público para o contexto de sua intimidade, principalmente identificando-se com programas que retratem o cotidiano, como os *reality-television*. Elias define o processo pelo qual o sujeito passa a não mais se pensar como parte integrante de um todo, como o "esquecimento das dimensões coletivas", constituindo uma espécie de recalque que possibilita o individualismo pós-moderno (KEHL, 2002, p. 61). Seguindo este mote, a mídia busca vender sua mais nova mercadoria, aumentando seus níveis de audiência.

Estamos na era da abundância de informações e do sensacionalismo, conseqüências da ausência de censura que proporcionou um excesso de liberdade na divulgação das informações e afetou as próprias produções. Na cena da arena midiática pós-moderna, após os objetos, também o lazer, o sexo e os bons sentimentos fizeram sua entrada (cf. LIPOVETSKY, 1994, p. 154).

Se outrora havia um poder político que exercia um rígido controle sobre a informação da mídia, inclusive sobre a televisão, na atualidade, este poder se dissipou às custas dos grandes investimentos e da lucratividade, sem contar que a própria democracia investe em uma imagem sustentada pela visibilidade que a mídia televisiva proporciona, fato passível de comprovação imediata especialmente em ano de eleições, no qual se estabelecem verdadeiras batalhas de impropérios entre os candidatos nos horários obrigatórios e gratuitos, nas diversas redes de televisão e emissoras de rádio, como escreve Sarlo (1997, p. 76): "Hoje em dia, até os programas de debate político mais reflexivos têm público no estúdio, recebem ligações telefônicas e convidam não-especialistas para a mesma mesa (...), prometendo que um dia todos iremos ao ar". Este caminho nos

aponta para o fato de que um espetáculo só pode dar certo se tiver uma platéia para acolhê-lo, isto é, *os lifies* ou *os reality-television* só são investimentos lucrativos por conterem, na sua estrutura, um ingrediente bastante indispensável, que é o elemento da identificação (cf. GABLER, 1999, p. 14).

Adquirimos o direito de nos desculpabilizarmos através de todo e qualquer divertimento e, se ele puder chegar via TV até nossos lares, será ainda melhor. O *voyerismo*, a espetacularização do privado e a efemeridade do presente fazem parte deste deslocamento que os meios de comunicação vêm produzindo. Os *programas-realidade* demonstram o quanto este tempo é de busca de dramas do cotidiano, com os quais é possível o estabelecimento de alguma identificação, pois é muito mais fácil reconhecer-se nas mazelas de Pipa ou de Ju¹ do que na teatralidade das novelas ou dos filmes de ficção. Atualmente, há toda uma aspiração às dramatizações, aos feitos dos homens comuns; verifica-se, no discurso social, uma busca acirrada pela superação individual; há todo um investimento pessoal alimentado pela competitividade que faz com que todos queiram seu momento de glória ou simplesmente ter tido alguma participação nos fatos. Trivializando a vida diária, tornando públicos os fatos da vida privada, a TV elabora em suas produções uma "criação estética" revestida pelo *grotesco*. Como escreve Fischer (1994, p. 29), "Todas as legitimidades parciais precisam de uma legitimidade geral, dada pela mídia". Fato que justificaria em parte a exposição na qual a existência

¹ Pipa e Ju - apelidos das participantes Patrícia Diniz e Juliana Marques Alves participantes da primeira edição do *programa-realidade No Limite*, (2000) exibido pela Rede Globo de Televisão.

de todos e de tudo vem cada vez mais ganhando o investimento nas luzes e nos cuidados exercidos pela mídia televisiva.

O CURRÍCULO ALTERNATIVO DA TV

O cenário é de superação de limites dos sujeitos, seja pela via do poder de consumo, seja pela via do poder de imagem. E a mídia televisiva vem fazendo esta intensa discursividade sobre a vida dos sujeitos, dissecando, observando, vigiando, exercendo esta função do olhar que mostra mais além do visível, um olhar que disseca, esquarteja a visibilidade máxima, "cruzamento do panoptismo com o confessionário" (BENTES, 2002 p. 07).

A partir das imagens televisivas que tudo dão a ver, os sujeitos passam a ocupar diferentes posicionamentos para além do ser sujeito, aproximando-se da posição de objeto cultuado e passível de consumo. Podemos observar um relativo desequilíbrio que faz com que hoje o *ethos* midiático — entendendo *ethos midiático* como um corpo curricular, uma forma de se constituir, de ser — imprima sua marca na conduta humana. Currículo que se pode distinguir como alternativo, considerando, como ressalta Corazza (2001b), instituir um sistema, indicando o que é bom e o que é mau, fazendo pensar e sentir, estabelecendo parâmetros, apontando valores e regras para a conduta humana e, assim, interferindo nas subjetividades, ainda que focalizando histórias de uma nova ótica.

É no terreno de contestação, neste local discursivo chamado TV, que o currículo, enquanto conjunto de todas as experiências de conhecimento

proporcionadas aos sujeitos, mantendo relação com a cultura, é difundido. Por meio dessas relações, faço entender que os elementos que compõem um currículo são deslocados, transpostos, redimensionados do social para compor, enquanto texto, um discurso com novas significações.

Tomando estas questões como norte, aponto para o currículo midiático televisivo, tratando-o como *Currículo Alternativo*, pois ele guarda inúmeros diferenciais dos currículos tidos como oficiais. Um destes elementos diferenciais é a sua volatilidade. A volatilidade é a característica da matéria significativa com a qual os textos midiáticos, bem como tudo que é veiculado pela mídia, são compostos, ou seja, tais textos emergem de um contexto que visa veicular determinado(s) discurso(s), por um tempo quase efêmero, proporcionando uma certa qualidade aurática repleta de fantasias frente a uma realidade desencantada (cf. SARLO, 1997, p. 83). A TV busca não só a cultura do instantâneo e a satisfação imediata, mas também a lógica do consumo, incorporando-a à vida cotidiana; cria necessidades que são imiscuídas a partir da abundante e insistente divulgação, transformando tudo que veicula em mercadoria. Converte, por exemplo, tudo em assunto; entretanto, seu investimento em determinados temas tem vida curta. Após o término de cada *reality-show*, os assuntos ali abordados podem ser remetidos ao total esquecimento. Sobre isto, podemos lembrar todos os documentários, entrevistas e reportagens que foram produzidos pela Rede Globo sobre obesidade e gordura mórbida durante a exibição de *No Limite*, do qual tomou parte Elaine, uma dona de casa de 35 anos, obesa, que enfrentou inúmeras dificuldades e ultrapassou os próprios limites (além dos impostos pela produção) ao vencer a competição.

O elemento volátil que compõe o *Currículo Alternativo* da TV cria, desperta necessidades, a partir da veiculação de certas informações, instalando um imperativo sedutor coercitivo, cujo principal objetivo é a lucratividade, seja por meio das grandes audiências, seja por meio dos produtos lançados simultaneamente. Quando *No Limite* estava sendo exibido, circularam, desde um livro de dietas de autoria da participante Elaine, que foi lançado posteriormente à finalização da competição, até revistas produzidas pela editora Globo (com o mesmo nome), e comerciais na TV e nas revistas, com a participação dos integrantes que iam sendo excluídos, bem como sobre situações vividas pelos mesmos. Também fotografias de alguns dos participantes foram divulgadas em revistas dirigidas tanto para o público feminino (*Revista G*) quanto para o masculino (*Playboy*, *Vip- Exame*), e alguns participantes foram convidados a tomar parte em outros programas como *Domingão do Faustão* e *Fantástico*, dando entrevistas sobre sua estada em *No Limite*, suas dificuldades e insatisfações.

É nesta exploração de imagens e de temáticas que a volatilidade está presente no *Currículo Alternativo* da TV, veiculando imagens ou determinados assuntos que beiram a exatidão numa "febre nacional"; algum integrante é convocado a se expor por meio de confissões em programas interativos de auditório (no *Altas Horas* - coordenação de Serginho Groisman -, é constante a presença de ex-participantes dando relatos sobre a experiência vivida). Outro exemplo foi a participante Ilma que teve sua vida vasculhada, seu passado escancarado ao julgamento de milhões de telespectadores, quando, em entrevista ao *Domingão do Faustão*, expôs as razões que a fizeram abandonar seu filho mais velho, fruto de seu primeiro casamento, deixando-o sob cuidados de uma tia paterna durante o período

de aproximadamente 23 anos. Ilma justificou-se, dizendo ter perdido a guarda em função da falta de condições para o sustento do menino então com três anos de idade.

Vemos que a TV se utiliza de todos os meios que estão ao seu alcance para validar o *capital-sujeito*. Assuntos como racismo, em função das atitudes discriminatórias que o participante Marcus demonstrou com o integrante Amendoim (Paulo César Martins), referindo-se a este pejorativamente dizendo: — *É coisa de crioulo (...)*; questões como adoção, abandono e separação (pela história de Ilma) e assuntos sobre obesidade (pelo elevado peso das participantes Elaine e Ilca) e gordura mórbida foram imediatamente abordados a partir da espetacularização promovida pelo próprio *No Limite*.

No entanto, as mesmas são tratadas superficialmente, sem que se invista muito, permanecendo na superficialidade das discussões. A informação televisiva é idealmente construída, como pontua Lipovetsky (1994, p. 42), "para lá do bem e do mal, requer uma rigorosa neutralidade (...), desfile de comentários, informações, não julgar, não culpabilizar, mas expor, mostrar tudo", objetivando que o próprio público chegue às conclusões que considerar apropriadas na condição de que se sujeitem a uma espécie de padronização do mundo, utilizando como referência o bem e levando o mal à reclusão em "um museu imaginário" (cf. BAUDRILLARD, 2002, p. 33).

Outro elemento de que a TV se vale na composição de seu *Currículo Alternativo* é a repetição serial, traço que já foi utilizado em outros contextos, como, por exemplo, no cinema (cf. SARLO, 1997, p. 64). Este

recurso garante um menor investimento de tempo e de produção, pois permite o aproveitamento de cenários e torna viável o fluxo ininterrupto de imagens e estilo de produção. Na atualidade, destacam-se com sucesso de audiência garantido inseridos nesta forma de produção televisiva os *reality-television*, circulando 24 horas pelo ar e na TV a cabo. Outros recursos também são lançados neste estilo de produção, como um grande número de câmeras espalhadas, possibilitando que não haja vácuos ou silêncios nas cenas exibidas, objetivando reter o telespectador, capturá-lo, mantendo seu nível de interesse no *programa-realidade* que está sendo exibido por aquela emissora, promovendo um real exercício de controle da privacidade, esqueteando minuciosamente qualquer detalhe do cotidiano vivido pelos participantes encarcerados na selva fictícia.

O uso de muitas câmeras na filmagem procura evitar que o telespectador realize o *zapping* (mudança de canal) sob qualquer pretexto, por meio do controle remoto. Evita-se, assim, a apropriação por parte do telespectador, fundada a partir do desejo de unir, pela improvisação, diferentes imagens e tomar conhecimento de diferentes produções que não as veiculadas por determinada emissora. Sarlo (1997, p. 62) afirma que a "velocidade e o preenchimento completo do tempo não são leis da televisão como possibilidade virtual e, sim, da televisão como produtora de mercadorias" (...). É nesta direção que a TV, em sua forma curricular, promove um exercício de transbordamento do real, um apagamento, satirizando, desencantando ou produzindo comiseração da vida privada para torná-la vendável e consumível para os telespectadores.

Todos esses elementos constituem marcas que mascaram uma forma de controle, um exercício de poder que apresenta, em seu mecanismo, tanto

restrições aos que dele ficam privados, quanto cria possibilidades para os que nele ficam incluídos. Esse movimento delinea zonas de interferência recíproca que podem ser entendidas como uma zona marcada pela miscigenação das esferas pública e privada, sendo difícil estabelecer, na atualidade, uma distinção entre o que pertence à esfera pública e o que pertence à esfera de domínio privado. Justamente a televisão parece caminhar numa vertente que começa a desconfigurar os contornos, os limites do público e do privado na sua programação.

A própria palavra *limes*, que é uma palavra de origem latina que designa limite, intervalo, margem, fronteira (AZEVEDO, 1955, p. 115), mas que também pode ser traduzida como diferença, trincheira, uma espécie de borda², pode ser relacionada com o movimento que, com efeito, tem sido égide de domínio, representação de inscrição de alguma fronteira, para qual é preciso assegurar a permanência e que se faz presente nas produções da *televisão-realidade*. Não é por acaso que uma das versões nacionais dos *programas-realidade* foi intitulada *No Limite*. Estarão esses programas articulando-se, constituindo-se enquanto borda? Então, a pergunta diz respeito a que linhas o programa *No Limite*, bem como seus "clones", fazem referência.

Seriam estes territórios os dos excluídos e dos espetaculáveis? Ou os de fora da cena midiática e os que permanecem incluídos nela? Os que figuram enquanto modelos identificáveis, aceitáveis (Outros Próximos) e os

² Expressão sinônima do conceito de cercania simbólica com o qual trabalharei na seção *Reality-television: No Limite*.

que permanecem à margem representando a distância, a posição de diferença e alteridade, os outros (Outros Radicais)?

Essas indagações reforçam precisamente uma leitura do panorama que se apresenta na contemporaneidade, indicando quão tênue situa-se a distância entre o espaço da esfera pública e o espaço da esfera privada, reforçando um imaginário igualitário e, ao mesmo tempo, excludente. Igualitário porque sua forma de competição baseia-se na audiência; assim, utiliza uma linguagem familiar, respondendo à demanda com rapidez e de forma transparente, apresentando as estrelas da sociedade de massa próximas em ideologia e sentimentos; é como se instigasse todos a tomarem parte da cena; ao mesmo tempo é um imaginário excludente, pois a todo momento, demonstra que você está fora deste universo para, em seguida, convidá-lo a entrar dizendo: basta querer! (cf. SARLO, 1997, p. 77).

Remetendo-nos a poucos séculos atrás, verificaremos que este mundo público aberto, que aparece hoje através da mídia televisiva, não existia. Para compreender esta evolução, é preciso situar o público e o privado em sua distinção que vem desde a Grécia Clássica, onde, conforme escreve Thompson (1998, p. 110), a distinção provavelmente deriva do direito romano: estabelecia uma separação entre lei pública e lei privada e também o que os romanos definiam como *res-pública*. Conforme as instituições foram passando por transformações, os termos foram também se modificando para darem conta dos sentidos a que se referiam. Esta transformação se faz sentir mais significativamente a partir do exercício do poder por um Estado que detém, de forma centralizadora, o poder político, enquanto as relações entre os sujeitos e as atividades econômicas escapam a este controle direto.

Podemos situar historicamente esta divisão no século XVI, momento em que estas questões ficaram mais delineadas e, assim, o domínio privado passou a incorporar a sociedade de indivíduos privados, as organizações e classes, distintas do governo, e as relações pessoais centradas na família. Porém, as fronteiras entre estes dois espaços foram tornando-se cada vez mais tênues; é possível considerar, em relação a esta questão, que, a partir do século XIX, os Estados procuraram exercer maiores e mais eficazes políticas de controle da economia para minimizar os efeitos de um crescimento econômico desenfreado, bem como os sujeitos se organizaram em grupos procurando interferir na política governamental, como escreve Thompson (1998, p. 111):

A própria fronteira entre público e o privado tornou-se um marco importante nos debates políticos quando os governos procuraram redefinir o escopo da atividade estatal, expandindo os serviços e investimentos públicos ou, alternativamente, removendo preocupações do setor público para o privado através das privatizações.

Mas, devemos, ainda, distinguir um outro aspecto que emergiu e que possibilitou um outro sentido a estas esferas, conforme pontua Thompson (1998, p. 112): "um ato público é um ato visível, realizado abertamente para que qualquer um possa ver; um ato privado é invisível, realizado secretamente atrás de portas fechadas". Estes sentidos emergiram do discurso sociopolítico ocidental e tornou o termo "público" referência do observável, do visível, uma esfera de acesso mais "aberto"; em contrapartida, o privado deve ficar protegido da visibilidade ou ser acessado de forma mais restrita por um grupo menor de sujeitos (cf. THOMPSON, 1998, p. 112). Estas novas formas de relação com as esferas pública e privada também permearam os *media*, pois, inicialmente, quando

apenas havia a publicidade sem o aparato da mídia eletrônica, os acontecimentos se restringiam a quem estivesse presente, isto é, eram compartilhados pela visão e audição dos espectadores e dependiam especialmente de sua presença "real" (cf. THOMPSON, 1998, p. 113). Os avanços tecnológicos possibilitaram a superação da publicidade acima referida, ou seja, a publicidade de co-presença, dando lugar a uma nova forma de relação e de extensão dos fatos que podem ser tornados públicos, ainda que se esteja a milhares de quilômetros de distância. Desta maneira, a TV introduz novas formas não só de publicidade, mas também de relação com a visibilidade, com o "público". Conseqüentemente, estabelecem-se novas formas de administrar a visibilidade propiciada pela televisão. Uma destas formas envolve a exposição excessiva da vida dos sujeitos, num exercício não mais de controle que fora realizado pelo Estado, mas numa tentativa de banalização. Segundo afirma Costa (2002, p. 05),

Sitiados nas casas, pelo medo da rua, enquanto esperam dias melhores, olham a metáfora do próprio enclausuramento com a satisfação envergonhada de quem cobiça o que despreza e não ousa dizer: "Pena que não sou eu!"

Assim, o que se verifica é uma centralidade que a publicização da vida privada vem adquirindo, ocupando cada vez mais espaços na mídia televisiva. Os domínios não são mais compartimentos herméticos, incomunicáveis, que estabelecem uma separação total e absoluta. Ao contrário, intercomunicam-se e, com frequência constante, os espaços, que em tempos anteriores pertenciam à vida privada, se encontram, na contemporaneidade, na esfera de domínio público, pela via da mídia, nos formatos de produções como os *reality-shows*. Debord (1997) afirma ser indiscutível estarmos vivendo um social permeado pela espetacularização, ancorado no fenômeno de

transformação em celebridade de sujeitos até então anônimos, buscando destacar os que não aparecem. Ou seja, pessoas até então anônimas passam a compor o *cast* da cena na *TV-realidade*. Os *reality-shows* possibilitam identificações, propõem modos dos sujeitos se conduzirem, promovem efeitos de perdas de referência a posteriori nas "celebridades de momento", alimentam e reforçam os pequenos agrupamentos em detrimento de toda uma sociedade, legitimam alguns poucos representantes; estas são algumas conseqüências que tamanha interferência na subjetividade pode estar trazendo.

As identidades de uma cultura pública e de uma cultura privada que traçavam limites entre si, encontram-se, a partir de então, miscigenadas, constituindo-se como produtos de um constante processo de transformação. Por essa razão, a re-contextualização e a re-particularização das identidades e das práticas estão conduzindo-nos cada vez mais à reformulação das inter-relações amalgamadas por uma cultura global, alicerçada no consumismo, na cultura comercial e na mídia popular.

Esses são basicamente os movimentos pelos quais a cultura de massa vem passando nas últimas décadas e tem contribuído significativamente para esta forma de deslocamento na própria programação da TV, voltada hoje para os *programas-espetáculos*. O problema que se faz presente, indiscutivelmente, é como operar, enquanto sujeitos, numa sociedade consumista não mais salvaguardada em seus limites entre as esferas pública e privada, na qual os sujeitos ficam expostos subjetivamente, onde o princípio de alteridade social sofreu tamanha liquefação a ponto de o cotidiano emergir como bizarro, dessubstancializado e banalizado no horário nobre.

Analisando o termo "público", o mesmo suscita que o conteúdo das informações poderá ser acessado e divulgado para todos. É preciso considerar como a sociedade receberá este contingente de informações. Conforme Arendt (2001, p. 59), o que "é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos constitui a realidade". A autora salienta que tudo que se mantém numa esfera privada, individualizada, vive uma existência incerta e obscura. Essa transposição, esse deslocamento para um domínio comum é que garantirá, de certa forma, um estatuto de realidade. Neste sentido, pode-se pensar num "status midiático" que confere valor de importância a qualquer sujeito, o estrelato e a espetacularização ao alcance de todos, em qualquer lugar (cf. DEBORD, 1997, p. 174). Apesar da conotação que representa esse desvelamento de espaços, a *televisão-realidade* passa a ser sinônimo de garantia da realidade do mundo na forma como vem configurando seus programas em que os próprios participantes se esforçam, por assim dizer, para lidar com tamanha exposição. Na fala de uma das participantes de *No Limite*, Elaine, pode-se bem observar este efeito: — *Às vezes eu ignorava completamente. Só me incomodava um pouco quando fui na latrina, no banheiro, que é uma área mais restrita. Aí incomodava. Chegou um dia que eu até me desentendi com o câmera por isso.*

A partir dessas pontuações, podemos conotar, na atualidade, a esfera pública, enquanto espaço aberto, *espaço de luz* que recebe o que está imerso numa existência obscura, porém não se sabe ao certo o quanto esta visibilidade produz efeitos, alternando comportamentos, interferindo no código de conduta dos telespectadores e mesmo dos protagonistas. Pois, como escreve Debord (1997, p. 14), "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens". Este efeito de aderência à própria natureza do espetáculo é uma das

características deste tipo de show, em que o que importa é o que se vê, a imagem momentânea, a evidência dos papéis assumidos e desempenhados pelos participantes, possibilitando, assim, aos telespectadores uma certa viscosidade com as imagens veiculadas. As imagens produzidas em *No Limite* estão tão impregnadas de realidade quanto a realidade vivida por cada telespectador está sendo invadida por esta forma de espetacularização.

REALITY-TELEVISION: *NO LIMITE*

E se o mundo for uma espécie de — *show!* E se todos nós formos apenas talentos reunidos pelo Grande Descobridor de talentos Lá de cima! O Grande *Show* da Vida! Estrelando: todo mundo! Imaginemos que o entretenimento seja o propósito da vida (ROTH, *apud*, QUINET, 2002, p. 282).

Cotidianamente, somos convocados a fazer parte do universo do espetáculo, do mundo do *show*, através das imagens veiculadas pela televisão. Isto deve-se ao fato de a TV vir apostando num gênero novo de produção, os chamados *programas-realidade* (*reality-television*). São programas que vêm se proliferando a partir do intenso investimento que tem sido feito por parte das emissoras.

Esta nova forma de entretenimento, por assim dizer, foi criada pela empresa holandesa *Endemol*, em 1999, onde se associaram as produtoras *Joop van den Ende* e *Jonh de Mol*, criando o formato de produção inovador, chamando-o de *Big Brother*. Este projeto tem como proposta o confinamento de doze pessoas em uma casa, as quais são filmadas nas 24 horas do dia, durante dois ou três meses. Estas filmagens objetivam o acompanhamento por parte de milhões de telespectadores através de câmeras e microfones instalados para que nada, nenhuma cena, "escape" aos olhos deste "Grande Irmão".

Este formato de produção serviu de molde para outras séries como *Survivor*, *Fear Factor* e *Temptation Island* (todos produzidos nos EUA), *Loft Story* (França) e, nos últimos dois anos, dentre os quais merece destaque nacional, o *No Limite* (na primeira edição), exibido pela Rede Globo de Televisão. Os episódios foram ao ar sempre aos domingos, no horário das 22 horas e 50 minutos e tiveram duração de aproximadamente 35 minutos por episódio que condensava uma semana de rotina dos grupos, totalizando 21 dias de filmagem.

Há ainda outros que vêm dando seqüência a este massivo investimento na espetacularização do dia-a-dia, como *Casa dos Artistas* (2001, segunda edição) exibido pelo SBT e a versão nacional de *Big Brother* (2002, segunda edição) exibido pela Rede Globo de Televisão, bem como os *reality-shows* de menor duração como *O Sufoco* (2000), *Hipertensão* (2002) e *Acorrentados* (2002), que têm suas exibições associadas a alguma outra programação, como os programas *Domingão do Faustão* e *O Caldeirão do Hulk*, ambos transmitidos pela Rede Globo de Televisão.

Não se pode precisar exatamente qual foi a influência que possibilitou a idéia original à criação da *Endemol*; no entanto, verifica-se que estes programas marcam um estilo de produção muito próximo dos chamados *game-shows*, presentes nas televisões num contexto mundial, nos últimos anos. Derivados não somente de produções cinematográficas, como *O Show de Truman* do diretor Peter Weir (1998, USA) e *Ed TV* do diretor Ron Howard (1999, USA), estas produções tratam de um mesmo tema: a vida de sujeitos comuns que são filmados, observados nas 24 horas do dia, pelas câmeras de TV que passam a registrar toda sua rotina. Contudo, este estilo pode também estar vinculado à propagação das produções domésticas via

internet, as chamadas *webscams* (sistema de filmagem veiculado ao computador que registra todas as atividades realizadas no domicílio do usuário pela *internet*). Ainda estas produções podem ter sido inspiradas no livro 1984 de *George Orwell*, obra de ficção que trata da presença de um olho invisível do governante, que mantém o controle de toda uma sociedade, inspirado no *Panóptico* ou *A Casa de Inspeção* do inglês Jeremy Bentham (plano arquitetônico, proposto em 1787, que contém a idéia de um novo princípio de construção aplicável a locais onde as pessoas necessitassem ser controladas, como nas penitenciárias, fábricas, escolas e hospitais psiquiátricos) (cf. SILVA, 2000).

Nesta nova versão do *Panóptico*, os *reality-shows* costumam ter divulgação contínua nos canais de TV a cabo, bem como objetivam a interação entre telespectador e participantes via *internet*. Esta relação é propiciada através dos fãs-clubes (dos programas e dos participantes), *sites* de discussão e fóruns de diversas nacionalidades, salas de *chat* ou pelos *e-mails* nos *sites* que a emissora disponibiliza; linhas telefônicas também são utilizadas especificamente no transcurso do programa, recursos criados pela produção com a finalidade de concretizar a exclusão de algum dos participantes da competição por meio desta forma de votação.

Fazendo uso deste expediente, a mídia televisiva lança, na forma dos espetáculos interativos, a oportunidade também aos telespectadores dos "15 minutos de fama", como Andy Warhol proferiu, ainda que seja por meio do voto. Entretanto, os *programas-realidade* guardam uma significativa diferença dos filmes, considerando tratar-se da observação real (e não ficcional como nos filmes) da vida de pessoas; brigas, alianças namoros e até relações sexuais são filmadas, o que demonstra um certo deslocamento que

este gênero de entretenimento vem sofrendo desde seu aparecimento nestes últimos anos.

Essas produções vêm sendo divulgadas sob diferentes denominações: *televisão-realidade*, *reality-show*, *programa-realidade* ou *produções interativas* e, talvez, possam ainda ser chamados de documentários, pelo tipo de matéria-prima utilizada que são os fatos reais, a vida cotidiana levada à cena.

Na forma de atuação dos telespectadores com os programas, os mesmos passam a ser atuantes indiretos, estabelecendo uma forma de vínculo, ainda que nesta interação não se estabeleça uma relação direta com os concorrentes. Contudo, este vínculo acontece de maneira interativa não só da forma como foi referida acima, mas visualmente, o que, para Costa (2002), pode ser denominado de "moral do capricho", pois a regra de avaliação do telespectador para com o integrante, que implica a própria exclusão de algum participante, está apoiada nos traços de personalidade ou na convicção, moral instantânea prejudgada pelos telespectadores.

Neste gênero de produção, podemos verificar que a atenção é dirigida a cada sujeito; visualizam-se os dramas de pessoas comuns que são filmadas em todas as horas do dia, diariamente, durante um período de tempo preestabelecido. Segundo o próprio *Jonh de Mol* (VIEIRA, 2002, p. 19) divulgou, a idéia é "Mostrar a realidade (...); pode-se dizer que é como um espelho, no qual você pode observar a si próprio (...), é o que torna especial, e completamente diferente das novelas, nas quais os atores estão o tempo todo representando".

Contudo, o que *Jonh de Mol* talvez não tenha se dado conta é que este olhar para si mesmo, porta estatuto semelhante ao exercido pelo reflexo no espelho, estratégia usada pelo personagem mitológico *Perseu* que usou este recurso para combater o olhar da temível *Medusa*; assim sem mirá-la de frente, não sucumbiu aos seus poderes maléficos como tantos outros; havia naquele olhar uma invisibilidade, como um olho que não tem rosto, tal qual a mirada que os participantes possam fazer para si mesmos num *reality-show*.

Permanecendo distribuídos em equipes, em espaços amplos (áreas verdes, no caso de *No Limite*), ou em um único grupo, aos moldes de uma autêntica "família" (*Big Brother Brasil*), ou também vivendo presos (*Acorrentados*) por um tempo estipulado (um homem e várias mulheres), os concorrentes de ambos os sexos são convidados a realizar as mais variadas tarefas que testam suas capacidades de relacionamento, sua vontade de vencer e sua desenvoltura na realização das tarefas.

No entanto, os critérios utilizados na seleção dos candidatos não foram até o presente momento divulgados por nenhuma das emissoras envolvidas na produção desses *programas-realidade*. Sobre isto, encontra-se o depoimento de um candidato a participante, um missionário, jornalista, chamado Rafael Vieira que, tendo sido dispensado da seleção inicial para o *Big Brother Brasil* (primeira edição, 2002), publicou o livro *Big Brother: traições à espiritualidade do cotidiano nos reality-shows*. Ali, ele relata a existência de uma preocupação por parte da produção da TV Globo com o perfil dos integrantes selecionados, sendo que há um perfil definido buscado na composição dos grupos, no qual o missionário redentorista não se encaixou e, por esta razão, foi descartado da composição do grupo.

Em relação a *No Limite*, foram doze os concorrentes selecionados, transportados de helicóptero pela produção para uma área do litoral cearense, propriedade particular chamada pelo nome fantasia de *Praia dos Anjos*, cenário recheado de surpresas onde os participantes vivenciaram inusitadas situações encaradas pela produção do programa como fatores que contribuíram ainda mais para o sucesso do *reality-show*.

Quanto às provas, objetivavam tanto o prêmio principal, reservado ao finalista da competição, quanto às premiações secundárias, tais como ligações telefônicas para a família, obtenção de provimentos para a complementação da dieta alimentar ou algum privilégio com relação aos demais competidores, além de prêmios mais refinados, objetos capazes de preencher os sonhos de consumo de qualquer mortal, como, por exemplo, barras de ouro ou um carro. Ao final do tempo de veiculação de cada produção (quatro a oito semanas), o vencedor arrematou o prêmio principal, uma quantia fixada na ordem de trezentos mil reais (no caso do programa *No Limite*).

Mas, certamente, a maior premiação a que os concorrentes se candidataram foi a de ter tido sua imagem lançada instantaneamente num contexto nacional e, por que não dizer, global, considerando que este programa, como os demais do gênero, costumam ter divulgação simultânea nos canais de TV a cabo e, após suas finalizações, há edição de fitas de vídeo com cenas especialmente selecionadas.

Pela própria forma de organização, estes programas estão se constituindo como verdadeiros laboratórios de relações humanas, pelas propostas que estão sendo colocadas, considerando que priorizam as trocas

interpessoais entre os personagens do grupo competidor em detrimento das trocas com o exterior. O contato com o mundo exterior é muito restrito, já que não há meios de comunicação (jornais, televisão, telefone, *internet* ou rádio) disponíveis diariamente aos integrantes, obrigando-os à comunicação entre si.

Assim sendo, estes programas estariam funcionando como uma espécie de fronteira/barreira, situando os que ficam de fora (os participantes excluídos) e os que permanecem dentro. Os participantes ficam contidos numa espécie de *cercania simbólica*, expressão que me parece adequada para definir a forma de relação que se estabelece entre os integrantes excluídos do programa e os participantes que, não sendo excluídos, continuam integrando a produção até a próxima fase de exclusão.

Este panorama descortina a realidade na qual o sujeito na atualidade se projeta, refugiado num espaço privado pelas inseguranças que os espaços públicos lhe inspiram; na própria casa, ancora-se um mundo seletivamente escolhido para compor seu cotidiano, cerca-se do bem-estar, trazendo-o para dentro de seu micro-universo através das telentregas, dos *telemarketing*, tudo excessivamente personalizado, e quanto às informações e às relações pessoais, estas passam a ser mediadas pela TV.

Programas como *No Limite* reforçam ainda mais esta forma de *cercania simbólica* que pode ser entendida como um limite imposto, ainda que de forma impositiva e explícita a todos que se dispõem a participar dos *programas-realidade*, pois é na ordem da interdição que prevalecem as regras do jogo, ainda que muitas delas não sejam divulgadas para os telespectadores e somente os próprios participantes tenham conhecimento.

Um exemplo deste fato pode ser comprovado quando foram encontradas umas pastilhas para alívio de mau hálito entre os pertences dos competidores. Eles foram interpelados, porque já tinham sido advertidos que este procedimento de portar alimentos fora da dieta balanceada era considerado uma infração e deveria ser punida com a pena de exclusão. Foi realizada uma reunião com todos os concorrentes e, através da votação verbal, a questão foi decidida; no entanto, os telespectadores não tinham conhecimento de que esta atitude significaria alguma infração às regras estabelecidas pela produção. Esta situação demonstrou que os telespectadores não têm conhecimento de todos os critérios que envolveram a permanência ou não dos participantes no programa.

Para pensar a respeito desta barreira que se estabelece entre o exterior/fora/telespectadores/integrantes excluídos e o interior/dentro/participantes não excluídos, separação que cria uma espécie de julgamento de divisão entre o bom (o dentro) e o mau (o fora), regidos por um princípio de prazer e desprazer, as contribuições de Turcheman (1999, p. 58) podem ser de utilidade. A autora acentua o deslocamento pelo qual a TV veio a se constituir num dos modos de comunicação para os que fogem dos padrões, lugar onde o *grotesco* adquire *certos* contornos.

Obviamente este estilo de produção prioriza a veiculação de imagens onde o *grotesco* é o gênero principal. Na subseção que segue, desenvolverei detalhadamente esta proposição, situando o *grotesco* através de um percurso histórico, desde seu surgimento até sua evolução e manifestação na televisão brasileira e que aparece explicitamente no programa *No Limite*.

CONFIGURAÇÃO DO GROTESCO NA TELEVISÃO

Será possível estender o conceito de *grotesco*, utilizando-o para definir o esquartejamento, a dissecação da vida privada que vem sendo realizada nas produções televisivas, tais como *No Limite*? Talvez, se considerarmos a forma como a TV vem realizando suas novas *produções-espetáculos*, numa curiosa torção, ainda que estes *novos espetáculos* não sejam baseados nos moldes dos casuais espetáculos de castigo e morte que foram vistos nos ginásios gregos ou na Paris de 1250.

É possível verificar uma relativa aproximação de ambos. O diferencial entre aqueles e este (*No Limite*) é que, se naqueles tempos havia, nas garantias religiosas, certezas que justificassem o domínio dos corpos, pois acreditava-se que os corpos estariam possuídos pelo demônio e, assim, eram portadores de malefícios, o que respaldava as punições e os castigos a que os sujeitos eram submetidos por serem considerados como a única possibilidade de salvação para a alma, na atualidade, em *No Limite*, não são estas as certezas que se precipitam. É nesta direção que insiro o estilo *grotesco* como o gênero que vem sendo intensamente investido pela TV através de programações como *No Limite*.

Contudo, para que se possam fazer estas associações, é necessário trazer a compreensão do termo *grotesco* desde seu aparecimento até seu

uso na atualidade, evidenciando seu deslocamento histórico, principalmente porque o gênero *grotesco* não é posse exclusiva da sociedade contemporânea; cada cultura desenvolveu seu uso ainda que de diferentes modos. O *grotesco* está presente desde os tempos mais remotos, isto é, tem atravessado os diferentes tempos históricos. Há registros de textos nos quais foram feitas referências a este estilo em pinturas decorativas que datam de 1502 (cf. SODRÉ, 2002, p. 29). O termo sofreu uma evolução a partir de sua derivação da palavra italiana *grotta*, que significa gruta, porão, e foi adquirindo e incorporando um sentido adjetivo vinculado "àquilo que tem algo de agradavelmente ridículo" (SODRÉ, 2002, p. 30). Esta é a definição que passou a constar nos dicionários, a figurar sempre associada, como afirma Sodré, à expressão "burlesca", utilizada não mais somente na arquitetura, pintura e decora o, mas também em textos teatrais e literários.

Victor Hugo, o precursor desta categoria, assumiu-a como estética culta, considerando seu estilo cômico, extravagante. Assim, assinalou o prefácio de sua obra *Cromwell* (1827), marcando que a forma *grotesca* "existe na natureza e no mundo   nossa volta" (SODRÉ, 2002, p. 35). Neste sentido, Hugo lançou uma nova visão   produ o simbólica, recheando-a com a influência do cristianismo, mas, ainda assim, concebendo o *grotesco* tanto como um conceito quanto como uma imagem e, portanto, legitimando-o como uma nova forma estética.

Hugo afirmava que "o *grotesco* simplesmente  " (SODRÉ, 2002, p. 44). O *grotesco* passou a ser incorporado como categoria estética mais formalmente a partir das associa es que Bakhtin (1996) fez das manifesta es culturais populares da Idade Média; no Renascimento,

referiu-se às imagens carnavalescas, associando-as a outras presentes nas obras Renascentistas e nas liturgias religiosas da Idade Média, onde considerou que as manifestações da cultura popular eram muito mais fortes do que a cultura oficial religiosa, e que o grotesco se fazia presente não só nesta cultura, onde havia uma inversão do superior com o inferior, mas também os personagens como o bufão, as degradações, os travestis, as inversões; "a cultura cômica da Idade Média pertencia, de fato, ao conjunto do povo" (BAKHTIN, 1996, p. 71).

A estética torna-se signo, expandindo-se para o campo coletivo imaginário representado nas diversas formas fortes ou sensíveis que abrangem o espaço social. Porém, o cômico, o burlesco, o *grotesco* disciplinaram-se, objetivando, a partir do século XVIII, produzir uma economia funcional como afirma Foucault (2001, p. 16): "O *grotesco* é um dos procedimentos essenciais à soberania arbitrária". Foucault atribui ao *grotesco* um estatuto de poder enquanto discurso, a partir da desqualificação, situando-o inclusive na soberania de Nero no Império romano, marcando que quem está teatralmente disfarçado possui uma autoridade, ainda que se tornando abjeto. Foucault elege o *grotesco* à engrenagem partícipe na mecânica do poder.

Mas como entender o *grotesco* como categoria estética na atualidade? Faz-se necessário ter, além da compreensão proposta por Foucault, outra que nos possibilite situá-lo nas produções televisivas da contemporaneidade, dentro dos diversos gêneros, nos quais estas programações se inserem. Primeiramente, vamos compreender que tal categoria estética pode ser definida, segundo Sodré (2002, p. 34), como "Um sistema de exigências para que uma obra alcance um determinado

gênero (patético/trágico/dramático/cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística".

Uma categoria estética é composta por elementos, como o valor estético ou julgamento de valor, a reação afetiva, o efeito que causa a quem contempla, ou seja, a impressão emocional que transmite (tragédia, comicidade ou espanto), bem como o trânsito estético se refere ao deslizamento possível em diferentes obras. Desse modo, o *grotesco* pode se fazer presente tanto numa obra de arte quanto num programa de televisão tal qual *No Limite*. Num dos episódios, Juliana com os demais integrantes da equipe Lua dirigem-se para a lagoa; lá todos do grupo começam a catar caramujos (vivos) de dentro da lagoa e os colocam um a um num cantil usado anteriormente para carregar água: — *Tá aqui, gente, um cantil de caramujos. Eca! Vai ser dureza!* Para analisar os efeitos desta imagem, sigamos as reflexões que Bakhtin (1996, p. 243), apresenta sobre a posição que a alimentação ocupa na cultura das festas populares, ressaltando que o comer e beber são peças imprescindíveis ao "regozijo" incorporado na cultura destas festas. Neste contexto, a alimentação e a forma como a mesma irá ocorrer reveste-se do supérfluo e do excessivo, nada semelhante ao comer e beber cotidianos, o que possibilita interpretar os excessos cometidos pela produção de *No Limite*, como uma forma de reedição das imagens que figuraram noutros contextos, pois, como escreve Bakhtin (1996, p. 246),

As mais antigas imagens de banquete — assim como as de corpo grotesco — que chegaram até nós são muito mais complexas (...), elas são, profundamente conscientes, intencionais, filosóficas, ricas em matizes e ligações vivas com todo o contexto que as envolve (...).

Assim, é significativo que a alimentação seja utilizada na forma de um "hiperbolismo positivo", especialmente se tratando de uma produção televisiva. Pode-se pensar que o papel da alimentação em *No Limite*, tomada na posição de banquete como foi referida pela própria produção, esteja diretamente ligada ao efeito de "pompa", o que se contrapõe às condições oferecidas aos integrantes, até porque as escolhas dos cardápios, bem como as possibilidades dos participantes inventarem dietas complementares não foram em nada fortuitas. Isto leva a crer que o objetivo foi utilizar este tom para marcar uma aproximação com as festas populares, as comemorações, os atos cômicos, as imagens grotescas do corpo. Conforme Bakhtin (1996, p. 245), nas manifestações do comer e beber, o grotesco se evidencia; é neste momento que o homem demonstra que o corpo escapa às suas fronteiras; "ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si"; neste movimento, o corpo do homem triunfa sobre o mundo numa espécie de coroamento em que "O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova" (BAKHTIN, 1996, p. 247).

O último elemento que compõe uma categoria estética é uma força interna, uma organização que gera equilíbrio ou desequilíbrio das forças que estruturam determinada obra, e a reação que desencadeia no espectador:

Uma "sensibilidade espontânea" (...), ameaça continuamente qualquer representação escrita, visual ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais (SODRÉ, 2002, p. 39).

É nesta direção que se pode estabelecer uma aproximação entre o grotesco e *No Limite*. Entretanto, é imprescindível desdobrar um pouco

mais a discursividade que o gênero grotesco abarca, pois é preciso identificar a forma pela qual o fenômeno *grotesco* se apresenta na tevê. O *grotesco* se mostra como representado, ou seja, envolve situações que estão presentes em uma "comunicação indireta", na qual estariam inseridos, enquanto "suporte imagístico", a televisão, o cinema, a arquitetura e as obras de arte, mas também pode se mostrar na forma do vivido, ou seja, nas cenas diretas "vivas na existência comum" (cf. SODRÉ, 2002, p. 66). Estas cenas vividas, por sua vez, se subdividem nas subcategorias "espontânea" e "encenada". Pela maneira como os *programas-realidade* vêm sendo apresentados, creio que posso inseri-los em ambas as subcategorias.

Na subcategoria "espontânea", pode ser considerado um absurdo todos os incidentes que são veiculados pela mídia e que passam a fazer parte do cotidiano, constituindo uma espécie de estilo de vida: — *Acho que a maneira de eliminação do jeito que foi bolada e formalizada no Portal, foi perfeita, porque a sociedade age da maneira como se agiu no Portal*, fala o participante Chico, referindo-se à regra estabelecida para exclusão dos participantes por meio do voto escrito nominal, por vezes fechado e, em alguns episódios, visível aos telespectadores pela focalização das câmeras. A forma de eliminação dos concorrentes por ele referida como normal, descrita como uma situação que ocorre na sociedade, na verdade não é em nada comum, tampouco parece refletir de forma justa o que se passa no cotidiano.

A subcategoria "encenada" está mais direcionada às representações teatrais onde as características marcantes são a farsa, o descaramento, os atrevimentos, os olhares livres, a falta de pudor (cf. SODRÉ, 2002, p. 69). No entanto, também esta se fez presente em algumas cenas selecionadas

em *No Limite*: no segundo episódio, no qual um dos grupos organizava o acampamento, e o participante Marcus (que estava carregando folhas de uma palmeira para cobrir o telhado do "alojamento") passa pela participante Hilca e diz de forma pejorativa: — *Popozão, hein!* Ao que ela retruca exigindo respeito. O programa *No Limite* segue esta direção, incluído em ambas subcategorias, nas quais é possível ao *grotesco* apresentar-se enquanto tal.

Considero-o como uma nova forma de espetáculo, em que imagens de um cotidiano passam a compor uma espécie de banalidade existencial. Penso na dieta a que os participantes, em determinado momento, foram submetidos, *uma espécie de tortura alimentar*, definida como banquete, que consistiu em, aproximadamente, vinte olhos de uma raça de cabras do Nordeste brasileiro. Novamente a expressão banquete retrata a consciência de que os participantes devam triunfar sobre as dificuldades do mundo, no caso do programa sobre as difíceis tarefas que lhes foram impostas; desta forma, o comer adquire uma forma de coroamento, premiação pela luta empreendida.

O banquete *No Limite* ganhou novos matizes, novas representações, mas ainda guarda o mesmo sentido que o inscreveu nas obras da Idade Média: sua ligação com o essencial, com o ato social da cultura popular (cf. BAKHTIN, 1996, p. 247). Porém, no contexto da produção televisiva, uma característica que parecia ser incompatível com a imagem de banquete se faz presente: o nojo e a tristeza associados à comida. Esta constatação aponta na direção dos fins que moveram a organização das atividades (inclusive do cardápio), dificultando a realização das mesmas, objetivando a eliminação dos participantes e colocando em evidência suas resistências. A

dieta, por exemplo, foi organizada por uma especialista em nutrição, Márcia Madeira, contratada pela Rede Globo. Tratou-se de um cardápio oferecido aos participantes, como se fosse algum tipo de iguaria, porém os mesmos não imaginavam em que consistiria o almoço. O prato foi servido cercado de cuidados, como avaliação microbiológica e fervura, evitando, com este expediente, qualquer possibilidade de contaminação aos participantes que foram obrigados a saboreá-lo posteriormente. No início, a proposta era a de que todos os integrantes comessem um olho de cabra cada um. Todos do grupo deveriam comer e, após, iriam para o Portal, com o objetivo de eliminar o componente que porventura falhasse no cumprimento da tarefa. Havendo empate, a equipe oposta indicaria um dos participantes para desempatar, numa segunda rodada, comendo os olhos restantes.

Segue o trecho deste episódio, iniciado por Zeca Camargo:

— *Para a realização da tarefa de hoje, foi posta esta mesa. Só que vocês vão ter que ter um pouco de...*

— *Estômago?*

— *É, bem colocado, Elaine. Tenho aqui, gente, olhos de cabra. Uma iguaria típica desta região. A tarefa consiste em pegar o olho, levar à boca, morder e mostrar que engoliu.*

A partir da colocação da tarefa, a imagem que se seguiu foi extremamente impactante para os telespectadores, pois expressou a dimensão de sacrifício e de nojo estampada na face de cada participante e verbalizada por Andrea que dizia aos prantos: — *Não vou comer não, eu não quero comer isso!* Andrea tentou várias vezes engolir a comida e, a cada mordida, fazia com que os olhos de cabra sangrassem e o sangue escorresse pelos cantos de sua boca.



FIGURA 1 – Banquete de olhos de cabra



FIGURA 1A



FIGURA 1B

Enquanto isto, os outros participantes da equipe a incentivavam, dizendo que não tinha gosto ruim, que era só mastigar e engolir; contudo, Andrea não finalizou a prova.

O mais assustador foi a constatação feita inclusive pelos próprios participantes: a impressão de que eles estavam sendo observados pela comida! Como se, além das câmeras que os olhavam as 24 horas do dia, algo os olhasse também de dentro, dentro do próprio estômago!

O contexto atual evidencia peculiaridades no uso do *grotesco* enquanto categoria estética; a esse respeito, Lipovetsky (1983, p. 128) contribui afirmando que [só a sociedade pós-moderna] "se instituiu globalmente sob a égide de um processo tendente a dissolver a oposição, até então estrita ao sério e ao não sério, na esteira das outras grandes divisões, a do cômico e do cerimonial". A pontuação do autor faz referência ao efeito de liquefação do espírito popular que não mais pode ser verificado apenas nas festas populares (como na Idade Média, nas análises feitas por Bakhtin), mas transformou-se em imperativo social, através da "liberdade satírica", presente especialmente no contexto de *reality-shows*, como *No Limite*.

A questão diz respeito à compreensão de que a televisão, enquanto dispositivo, sofreu variações nas diferentes épocas. Hoje, o cômico adquire contornos influenciados pela "dessocialização estetizada" (cf. LIPOVETSKY, 1983, p. 129). Estas variações estão diretamente ligadas aos objetivos que se deseja alcançar por meio deste *medium*. Se analisarmos o início da implantação da TV por volta dos anos 50, ela estava mais vinculada a um modelo de televisão massiva e garantida, pelo próprio período econômico e

político, a instauração de um mercado de expansão, de desenvolvimento e de produção voltado a um modelo "fordista" (cf. SODRÉ, 2002, p. 105).

Num segundo momento, podemos referir um modelo de televisão muito mais voltado às novas tecnologias de informação em que surgiram as tevês a cabo e via satélite, nas quais puderam ser priorizados investimentos locais e regionais. Após, surge o estilo de televisão na qual estamos inseridos enquanto telespectadores no presente, que é a TV interativa ligada a programas de tevês abertas à própria rede de computação e à "banda larga". Porém, a TV massiva ainda pode ser encontrada em larga abrangência, principalmente, por expor um espetáculo participativo, como escreve Sodré (2002, p. 106): "Caracteriza-se desde o início por uma atmosfera sensorial (um *ethos*) de "praça pública" (...), como feira livre de expressões diversificadas da cultura popular (melodramas, festas, circo), um local onde é possível manifestar o que é entendido pelas emissoras como vulgar, de gosto do "populacho". Contudo, essa nova face do *grotesco* caracteriza-se pela atitude de despreendimento frente aos acontecimentos, como no episódio no qual o participante Thiago feriu-se na captura da galinha, tendo sido "atropelado", enquanto corria pelas dunas, pelo integrante da outra equipe, o Vanderson.

Em nenhum momento a filmagem foi interrompida, ainda que posteriormente Vanderson, em entrevista, tenha afirmado ter-se preocupado com o estado físico do colega, o que, na verdade, só reforçou como, na atual forma *grotesca*, o personagem que a incorpora tem de ser, além de sedutor, simpático para envolver o público. Aí transparece uma idéia das prováveis intenções das produções como *No Limite*, em que ao público é propiciado reconhecer-se nos diferentes protagonistas ou nas situações

vividas pelos participantes. Os espetáculos de massa seduzem por possibilitarem o exercício de um fascínio estético, abrindo possibilidades para a participação do espectador e, assim, tornando-o sujeito do espetáculo.

Num dos episódios de exclusão, em que o participante Marcus foi eliminado por meio do voto dos demais integrantes de sua equipe (que justificaram sua exclusão por não ser uma pessoa cooperativa), o desenlace da saída foi no estilo apoteótico melodramático/novelesco e teve seu apogeu a partir de declarações como: — *Eu acho que o grande voto que me derrubou foi o voto da Pipa. Para mim foi a maior decepção da minha vida, porque a Pipa é casada e ela estava com um grande problema; ela dizia sabe, a gente aqui, você é um cara bonito, só que em momento algum eu faltei com o respeito, eu pisei na bola, eu dei uma olhada, sabe, a Pipa nem me atrai, ela viajou na história.* A outra parte argumentou que a questão não havia sido pessoal, mas que realmente o que pesou foi o espírito de equipe. É nesse sentido que o *grotesco* trabalha hoje: ao vivo, produzindo, se preciso for, seus momentos de crueldade.

Sodré (2002, p. 109), fazendo referência à *Lettre à D'Alembert sur les Spectacles* escreve: "Convertei os espectadores em espetáculo, fazei deles atores, fazei que cada qual se veja e se goste nos demais para que deste modo todos se achem mais unidos". O que não foge à forma de controle do espaço público, onde os espectadores são integrados e, ao mesmo tempo, é proporcionada uma forma de diversão. No entanto, é uma falsa sensação de comprometimento e de inclusão. Vale recordar que programas como *No Limite* podem ser considerados os "netos" dos *variety-shows* (shows de variedades).

Estes *shows* tiveram seu apogeu nos anos 60. O mote destes programas girava em torno das atrações típicas trazidas ao amplo auditório. Os mais significativos representantes nacionais de outrora foram *A Buzina do Chacrinha* (apresentado por Abelardo Barbosa, divulgado pela Rede Globo) e *O homem do Sapato Branco* (apresentado na TV Cultura por Jacinto Figueira Júnior). Ambos, embora sob diferentes perspectivas, apresentavam como protagonistas elementos humanos e suas problemáticas que, na maioria das vezes, diziam respeito a conflitos familiares, recortes de cenas envolvendo a miséria humana; poderiam também ser pessoas com algum tipo de síndrome desconhecida ou com deformidades orgânicas.

Na atualidade, apesar de ainda existirem representantes deste gênero de produção, como por exemplo o programa do *Ratinho* (SBT), o *Caldeirão do Hulk* e o *Domingão do Faustão* (Rede Globo), verifica-se que estas modalidades de programação podem assumir expressões tanto escatológicas quanto chocantes ou críticas e procuram ainda retratar a ineficiência dos serviços de segurança pública, a incompetência de alguns governantes, bem como assumirem um papel "social", oferecendo testes de comprovação de paternidade gratuitos (financiados pela própria emissora) ou disporem de serviços advocatícios destinados ao auxílio dos telespectadores/participantes que necessitarem.

Mas, este processo de expansão da TV tem uma marca histórica e está diretamente ligado ao interesse no mercado de consumo. Numa breve retrospectiva, Sodré aborda esta questão, procurando situar que, ao grande empresariado, aliou-se o Estado militar, objetivando exercer um controle hegemônico da indústria do entretenimento. Neste panorama, despontou uma das principais emissoras de TV, a Rede Globo.

Verifica-se, a partir de então, a consolidação de uma programação televisiva que visa alcançar um público alvo popular às custas de uma realidade um tanto quanto distorcida e que dela se utilizou "Como recurso de socialização compensatória da massa excluída da inserção plena no espaço urbano" (SODRÉ, 2002, p. 114). São os chamados programas de auditório, também denominados "feiras livres", pela possível associação com os espetáculos públicos.

É por esta trajetória que a televisão adquiriu um caráter de presença permanente na vida dos sujeitos. Os *programas-realidade* se encaixaram enquanto as mais novas e ousadas tentativas estratégicas de conquistar e manter uma hegemonia de audiência. Contudo, muito mais importante do que desvelar o interesse político de "unificação do público em torno do consumo de massa", é preciso analisar quais as identificações que o discurso deste gênero de programação possibilita ao telespectador.

O alicerce desta nova aposta de produção televisiva está fundado em referências como "o gozo com o sofrimento do outro" (cf. SODRÉ, 2002, p. 132); este sofrimento adquire contornos de hilariante, como na prova em que a refeição era uma galinha e que foi necessário primeiro capturá-la viva, correndo pelas dunas de areia sem nenhum aparato, além do único recurso disponível que eram as próprias mãos.



FIGURA 2 – Reprodução da caçada às galinhas.

Depois da captura, os integrantes tiveram que entrar em comum acordo sobre a melhor maneira de eliminá-la, depená-la, esquartejá-la, assá-la, para posteriormente comê-la.



FIGURA 3 – Esquartejamento da galinha.

Após todo este ritual, muitos não conseguiram fazer a refeição, pois a maioria dos participantes nunca havia vivenciado a situação de matar um animal para, em seguida, comê-lo.

Como decifrar o fascínio exercido por este gênero de programação? Talvez pensando como a "face dura do narcisismo" promove essa esterilização, esse gozo intenso com figuras amplificadas de um cotidiano banalizado, anexadas a esse tipo de produção. Somente investigando os efeitos e o lugar que a mídia, em especial a televisiva, assumiu na atualidade é que se torna possível compreender o fascínio exercido sobre o telespectador pelos *reality-shows*, como *No Limite*, onde o *grotesco*, em sua forma acentuadamente chocante, torna-se campeão de audiência veiculado no horário nobre na TV, onde as personagens e situações burlescas proporcionaram vontade de se olhar, engendrando, a partir desta

observação, uma "consciência de si": observando o outro, observo meu próprio ridículo; é o *grotesco* narcísico que se faz presente (cf. LIPOVETSKY, 1983, p. 135).

O recurso estético *grotesco* recebe um tratamento diferente, passa por um refinamento até chegar a ser transmitido para os telespectadores; é a partir deste polimento que o chocante, o escatológico, o teratológico evoluem para uma "existência artificializada" que só a mídia é capaz de dar aos acontecimentos. Sobre isto, é importante lembrar a continuidade da refeição na qual foram servidos os olhos de cabra, que resultou num empate entre as duas equipes concorrentes; assim, foi necessário ir ao desempate promovido através da degustação de outra "iguarria", como sugeriu o jornalista Zeca Camargo: — *A gente segue com outra iguarria máxima de nossa refeição; vou mandar vocês quebrarem o crânio do bode pelo nariz; lá dentro encontrarão o miolo que deverá ser retirado e comido.* Após o cumprimento desta tarefa, alguns dos participantes demonstraram mal-estar e náuseas; foi quando Zeca acrescentou que, para uma refeição ser completa, fazia-se necessário a realização de um brinde e, naquele caso, o mesmo seria realizado com uma infusão de carqueja e boldo densa e amarga. Esta tarefa não foi finalizada pela participante Juliana que foi rechaçada pelo grupo em consequência de seu mau desempenho. Este sentimento de traição e de comiseração ultrapassa os limites de *No Limite* e acaba por ser sentido também pelos telespectadores, pois trata-se de uma equipe; sendo assim, até mesmo os sofrimentos e sacrifícios devem ser compartilhados entre todos.

Neste sentido, o tratamento que a TV dá à realidade produz choque. É aí que se encaixa o *grotesco* chocante, não só na programação da TV

brasileira, mas em âmbito mundial. No entanto, os fatos são tratados na superficialidade, sem que as causas sociais sejam realmente investigadas e sanadas. Silverman, citada na obra de Russo sobre *O Grotesco Feminino* (2000, p. 141), trabalha com o conceito do *grotesco* feminino em produções cinematográficas e refere-se à especularidade que o olhar oferece ao espectador, enfatizando que, "ao contrário da contemplação, o olhar coloca em primeiro plano a subjetividade desejante da figura de onde ele se origina, uma subjetividade que gira em torno da ausência, seja essa ausência reconhecida ou não", constituindo, desta forma, um Outro que contém e detém o olhar sobre si.

Esta proposição nos aponta para um discurso que tem a primeira pessoa como centro, discurso que remete a uma sociedade narcísica, que comporta a publicização da privacidade. Neste contexto, devemos e podemos buscar a resolução de nossos conflitos pela via da exposição. Procuramos expor-nos através do "vivido", do "contato", da confissão pública, das mazelas de nossa vida privada para milhões (no caso de *No Limite*). A queda dos valores sociais consolida a anulação das emoções; segundo Lipovetsky (1983, p. 136), o "culto da auto-realização, na personalização pós-moderna, encerra o indivíduo em si próprio, fá-lo desertar não só da vida pública (...), indivíduo zombiesco, ora *cool* e apático, ora esvaziado do sentimento de existir", numa forma de esgotamento narcísico. É possível observar que, na contemporaneidade, emerge um novo imaginário social, respaldado na máxima de uma sociedade organizada por um sistema personalizado, no qual, o corpo designa nossa identidade mais profunda, razão pela qual não há motivo para se ter vergonha de expô-lo. O corpo adquire este estatuto, pois cada vez mais os sujeitos estão atentos a

si próprios. Hoje Narciso ainda busca reconhecer-se; contudo, seu espelho pode ser a imagem oferecida pela plana tela da TV.

NUM EXERCÍCIO DE FRATRIA: UMA FRATERNIDADE *NO LIMITE*.

— *Grande Ilma, mãe é mãe! Eu acho que a função da Ilma é muito importante aqui, porque ela é uma pessoa mais velha; então, a gente batizou ela de mãezinha, nós temos este carinho por ela.* O participante Thiago, frente às câmeras, reforça o sentimento em relação à participante Ilma. Posteriormente, faz referência semelhante à integrante Pipa, porém colocando-a na posição de irmã. Acrescenta que, naquele contexto, elas fizeram parte da nova família à qual esteve agregado, ainda que temporariamente; diz que foi como se Pipa tivesse sido sua irmã mais velha, e Ilma tivesse ocupado o lugar de mãe para os integrantes do grupo. Este sistema de parentesco que organizou (ainda que por um tempo definido) as relações em *No Limite* pode ser comparado ao parentesco organizador das sociedades totêmicas, em que o parentesco consangüíneo era substituído pelo parentesco totêmico.

Freud situa (1996a, p. 26) esta organização tribal e acrescenta que a mesma permitia que os seus membros empregassem o termo *mãe* para qualquer outra mulher do *clã*, mesmo não sendo a mulher que, na realidade, os tivesse gerado e que utilizavam os termos *irmão* e *irmã* não somente para os irmãos verdadeiros, mas para todos aqueles com quem mantinham relações fraternas. Abordarei as relações, os modos de convivência construídos entre os integrantes da produção *reality-show No Limite*,

significativamente permeados por relações fraternas, nas quais os participantes se inscreveram ou foram inscritos pelos demais integrantes nas posições de pai, mãe, irmãos e líder. Ainda, que as análises feitas por Freud estejam inseridas num contexto histórico distinto da narrativa que contextualiza *No Limite*, é possível perceber uma aproximação entre ambas, pois os *reality-shows* procuram criar uma atmosfera de irmandade entre os integrantes destas produções. Esta irmandade não está consolidada em laços de parentesco consangüíneos, mas, pelo contrário, são relações que ultrapassam os laços de sangue.

Na fraternidade construída no programa *No Limite*, os integrantes se aproximaram numa experiência fraternal (*frater*, no sentido etimológico, significa irmão), apoiados em escolhas pessoais e por imposições da própria produção do programa. Estas relações puderam ser observadas até mesmo durante as provas em que ocorreram manifestações de comportamentos muito próximos das atitudes gregárias de um *clã* primitivo. Apoiadas num instinto de autopreservação, nutrição, gregarismo ou eminentemente de aspecto sexual, estas relações estiveram presentes nos episódios de *No Limite*; contudo, ao mesmo tempo, foi possível verificar um deslocamento de bases nesta nova fratria que constituiu o programa, respaldada num ideal contemporâneo, com valores muito diversos das tradições e dos valores simbólicos organizadores de um *clã* primitivo. Pessoas viraram, durante e em função da participação no programa, personagens de um *clã*, reedição do *clã* da *Horda Primitiva* descrita por Freud, ainda que tivessem de enfrentar situações inóspitas em condições de total isolamento, porém movidos pelo desejo de obter lucratividade financeira, ganhando o prêmio final ou alguns dos prêmios secundários.

Nesta direção, a narrativa mítica de *Totem e Tabu* se confunde com as imagens expostas no programa; desta forma, relacionando a narrativa de *No Limite*, contexto produzido com determinados objetivos, e articulando com a narrativa do *clã da horda*, é possível verificar as reais intenções que levaram a produção do programa a investir nesta organização coletiva.

Entre si, os integrantes foram Outros Próximos e, ao iniciarem as provas individuais, assumiram a posição de Outro Radical a partir de uma torção nas posições de cada integrante frente aos demais.

Na obra *Totem e Tabu* (1913), Freud dedicou-se a temas sócio-culturais, embasado nos estudos desenvolvidos por Darwin. Freud realizou um mapeamento do cenário mítico, no qual procurou situar os povos primitivos, delineado a partir do interdito ao Pai devorador – Pai da Horda Primitiva, Pai Primordial. Rescrevo este cenário mítico, articulando-o com este pequeno agrupamento formado pelos integrantes de ambas as equipes de *No Limite*. Ainda que esta comunidade guarde alguns contornos distintos do *clã* referido por Freud, em *Totem e Tabu*, verifico inúmeras semelhanças entre as relações estabelecidas em *No Limite* e aquelas referidas na obra sobre a Horda Primitiva. Como o próprio Freud apontou, há nos grupos uma revivescência do funcionamento das comunidades primitivas: "Na medida que os homens se acham habitualmente sob a influência da formação de grupo, reconhecemos nela a sobrevivência da horda primeva" (FREUD, 1996b, p. 134).

Na comunidade de *No Limite*, observa-se um direcionamento dos sentimentos na busca da vontade e benefício comuns, sendo que, se algum impulso fosse produzido na busca de um desejo isolado, ele era

imediatamente rechaçado pelos demais participantes, e o integrante passava a ser excluído pelos demais, como nos faz sentir a fala de Chico, comparando duas integrantes de sua equipe à equipe Lua: — *A Andrea tá pensando nela o tempo todo, única e exclusivamente nela. Já, a Ju [Juliana] é muito menos capaz, tem muito menos capacidade física, mas é pelo grupo, tá sempre pensando em grupo, grupo, grupo.* A fala do participante reforça o padrão de condutas que guia as relações dentro desta produção: padrão que remete à valorização de um coletivo onde não foram inicialmente bem aceitas as vontades isoladas, evidenciando, conseqüentemente, uma identificação mútua dos indivíduos. Nestas relações, não são permitidas iniciativas próprias, ficando as mesmas sempre atreladas à aprovação dos outros membros, à sua inteira dependência: — *Vamos juntos. Se desmaiar, desmaiamos juntos; se é para passar fome, passamos juntos; todos juntos somos um grupo.* Este é o fragmento da fala de Amendoim, logo na chegada à Praia dos Anjos (primeiro episódio), em resposta à idéia de Marcus de eger um participante que fosse sozinho fazer o reconhecimento do ambiente e, após, o mesmo deveria retornar para resgatar os demais, guiando-os ao local indicado pela produção para montarem o acampamento. A resposta de Amendoim à idéia do colega de grupo enfatizou a sugestão mútua exercida sobre os demais participantes, na qual a presença de um indivíduo na posição de líder é delegada a segundo plano (cf. FREUD, 1996b, p. 126). Claramente, nestas relações, reflete-se o instinto de rebanho, onde não há lugar para lideranças, muito menos é permitida a sobrevivência da figura de um Pai, como a fala de Elaine retrata: — *Ele gosta de organizar tudo, por ser o mais velho. Só que quando se está num grupo, é muito difícil organizar tudo.*

Retornando ao cenário mítico, vemos que foi a partir do momento da morte do pai, líder, figura de desmando, que a vida em comunidade foi reorganizada, fundamentada em leis e referências que destituíram o despotismo vigente até então. Despotismo que permitia ao pai ter acesso a todas as mulheres do *clã*, através da força de sua figura, de cujo teor se utilizava para tirar proveito da prole e dos demais. Foi a partir da eliminação deste pai da horda que as regras passaram a ser fundamentadas numa base mais fraterna de convivência.

Iniciando pelo que viria a ser uma vida comunitária, na ótica dos povos primitivos, tratava-se de uma vida em grupo, formavam-se os *clãs* organizados a partir da reverência a um *totem*, entendido como um símbolo, podendo ser um animal (perigoso ou não, comível ou não) ou um vegetal, ou, ainda, um fenômeno natural (água, sol, lua terra, ar, fogo). É a partir da relação peculiar que cada tribo mantinha com seu *totem* que as mesmas se diferenciavam, pois o *totem* representava a base de obrigações sociais e de relações consangüíneas do *clã*. O *totem* era uma espécie de espírito guardião. *No Limite*, os *totens* serviam como depositários das atividades a serem cumpridas, das instruções a serem seguidas nas provas.



FIGURA 4 – Reprodução integral do Totem



FIGURA 4A

Cada *clã* possuía um *totem* que representava a figura da divindade Sol e Lua e nele eram diariamente depositados pergaminhos escritos em Tupi-Guarani, respectivamente para cada grupo.

Eles continham instruções sobre as próximas tarefas a serem cumpridas. Posteriormente, as instruções eram decifradas pelos integrantes com auxílio de um dicionário específico para este idioma. O *totem*, no contexto de *No Limite*, foi tanto um símbolo de satisfação quanto de temor, pois, conforme o grau de dificuldade das tarefas indicadas para os grupos nos pergaminhos, as equipes poderiam fracassar, tendo que excluir algum dos integrantes, ou ter sucesso, recebendo, em consequência, uma complementação da dieta alimentar, premiação ofertada às equipes vencedoras nas provas.

Se, na horda primitiva, de tempos em tempos, aconteciam celebrações, festividades, danças e cerimoniais nos quais os integrantes de

determinado *clã* rendiam homenagens ou imitavam os movimentos de seu *totem*, também *No Limite* transmitiu toda uma expectativa, um envolvimento apostado nas relações dos integrantes com seus *totens*. Diariamente, os participantes seguiam um ritual de concentração e, após o café da manhã, os mesmos procuravam manter-se unidos, sem dispersão, enquanto aguardavam o recebimento das instruções para a realização das provas seguintes, por meio de um sinalizador disparado pela produção, que indicava o momento exato para se dirigirem até o *totem* em busca das orientações.



FIGURA 5 – Imagem do pergaminho

No segundo episódio, a integrante Pipa discutiu esta questão com o integrante Marcus, alegando que o mesmo não tinha espírito de grupo, de equipe, que só pensava em si próprio, pois resolveu ir tomar banho na lagoa. Ela disse que todos do grupo Sol deveriam manter-se unidos, pois iriam ao *totem* receber as indicações das tarefas. Este era um momento de tensão para todos os integrantes; assim sendo, não deveriam estar se preocupando ou se envolvendo com outras coisas. Freud (1996b, p. 86) escreve que “num grupo, todo sentimento e todo ato são contagiosos, e contagiosos em tal grau que o indivíduo sacrifica seu interesse pessoal ao interesse coletivo”.

Esta posição é a que a integrante Pipa tenta legitimar quando condena a postura individualista e narcisista do outro integrante.

Outras semelhanças ainda podem ser estabelecidas entre o *reality-show* e os clãs primitivos, no que diz respeito à própria denominação das equipes, nas quais novamente foram utilizadas expressões do idioma Tupi-Guarani *Kuaray* = Sol e *Jaxi* = Lua. A cada grupo foi possibilitada a escolha de uma bandeira e a eleição de um símbolo com as cores identificadoras de seu "clã" (equipe), bem como um amuleto com o respectivo símbolo preso ao pescoço por uma corda que, no momento de exclusão, era partido por meio de uma martelada que era executada pelo jornalista Zeca Camargo na frente dos demais participantes do grupo, representando que aquele participante não mais era integrante do clã. As bandeiras apresentaram a seguinte composição: a equipe Sol apresentou um sol nas cores vermelha e amarela, e a equipe Lua optou pelas cores branca e azul-claro, compondo o símbolo da lua.



FIGURA 6 – Bandeira: símbolo da equipe Lua

Assim como na organização dos *clãs* primitivos, os integrantes tiveram que obter seus próprios provimentos, pois receberam apenas um kit básico com algumas frutas exóticas da região, lona para montarem as barracas e uma machadinha. Porém, os mantimentos perecíveis garantiam a subsistência por um período de dois dias somente.

Esta busca pela subsistência, compartilhando sentimentos e obrigações, aparece presente na organização tribal dos *clãs* nos quais cabia aos homens caçar e obter os provimentos, e às mulheres cabia a organização das tarefas domésticas. Eis aí outra significativa aproximação entre os *clãs* e *No Limite*, especialmente visível no episódio no qual os participantes de ambas as *tribos* tiveram que caçar a própria refeição, perseguindo pelas dunas de areias duas galinhas vivas. A proposta era que a equipe que capturasse primeiro o animal, ficaria também com o outro como premiação. É possível reconhecer nesta situação características acentuadamente antropofágicas. Neste sentido, Hurbon (1993, p. 118) nos mostra que o canibalismo pressupõe um estado salvacionista ou de exercício da barbárie que implica um estado de retorno à natureza onde há um rompimento entre as fronteiras da civilização e da barbárie. É uma aproximação que se funda no desejo de identidade com os demais membros do grupo em que o ato é praticado.

A comida, na maior parte do tempo, foi igualmente dividida e as tarefas que exigiram força física (com exceção das provas eliminatórias) ficaram distribuídas entre os integrantes do sexo masculino; nos grupos, as mulheres se ocuparam com tarefas relativas à organização do acampamento, ao preparo das refeições, como refere Elaine: — *Olha bem! Nada mudou; eu continuo na cozinha aqui também!* Contudo, existem outras semelhanças com

a organização tribal. Uma delas diz respeito ao local definido como Portal, ou porta principal.



FIGURA 7 – Portal: local de reunião dos participantes



FIGURA 7A

Semelhante ao Panteão, templo consagrado a todos os deuses, onde os romanos realizavam oferendas de sacrifício ou lembrando o local no qual as tribos indígenas homenageavam seus ancestrais, ou, ainda, lembrando os rituais celtas, foi neste Portal que se realizaram os encontros dos dois *clãs*

no *reality-show*. Nestes encontros, o objetivo maior era o "sacrifício" de algum dos participantes por meio de votação, o que se fazia através da exclusão de um integrante do programa a cada entrada no portal, uma vez por semana. A aproximação com *Totem e Tabu* aqui pode ser verificada na reunião dos participantes, todos em círculo, ao redor de uma fogueira, como nas celebrações totêmicas (cf. FREUD, 1996a, p. 22). Era neste exato momento que algum deles podia vir a ser eleito o líder da semana ou, se tivesse ganho alguma das provas, recebia ali a recompensa sob a forma de alimentos ou de algum outro benefício que o deixava em situação vantajosa com relação aos demais.

Além das relações estabelecidas e vivenciadas no Portal, a organização comunitária tribal produziu seus efeitos interferindo diretamente nas relações e, ao longo da convivência nos próprios grupos, foi possível observar comportamentos de disputa que denunciavam uma busca individual significativamente narcísica e muito distante de uma direção comum. Foram disputas por alimentos ou situações em que algum participante, após ter sido eleito líder, passava a atender apenas às suas próprias necessidades. Pode ser tomado como representação desta forma de relação o comportamento da participante Andrea. Esta, quando recebeu um *plus* no suprimento alimentar, latas de leite condensado (premiação pela realização com sucesso da tarefa, esta consistia em localizar num molho com diversas chaves a que era adequada na abertura do cadeado de um dos três baús que se encontravam enterrados; os participantes ganhadores repartiam entre si os prêmios contidos no baú), dividiu apenas parte desta recompensa com os demais; o restante preferiu comer sozinha. Também ocorreram fatos isolados em que o integrante de determinada equipe ficava fraco ou deprimido, e os demais comentavam que ele estava se excluindo ou

sendo um empecilho nas competições que exigiam um desempenho grupal, como refere-se Pipa: — *Meu voto vai para o Vanderson, porque ele tá sofrendo demais de fome, e isso me atrapalha muito. E eu vim aqui para ganhar, não quero que nada me atrapalhe, me tire de meu caminho.*

É possível compreender que *No Limite* guarda algumas diferenças dos *clãs*, especialmente no que diz respeito aos vários elementos relevantes das dimensões sociais de existência praticados nos *clãs* primitivos e as modalidades de relação em vigor nos grupos formados pelos participantes do programa, principalmente se considerarmos que os doze integrantes selecionados possuíam diferenças sociais, econômicas, culturais (universitários, profissionais liberais, donas de casa, líderes de comunidade na periferia e fazendeiro) e distinções religiosas (católicos, espíritas e pessoas ligadas ao candomblé). Ainda que não tenha havido uma definição clara por parte da emissora de TV quanto aos critérios utilizados na seleção dos participantes, observou-se, durante a exposição dos episódios, esta heterogeneidade, revelada principalmente nos diálogos entre os participantes ao longo dos episódios. *No Limite*, ao contrário da forma de organização dos *clãs* primitivos, foi uma comunidade *forjada* a partir dos interesses da produção do próprio programa, relação muito diversa da que mantinha a união dos *clãs* totêmicos, nos quais havia vínculos e objetivos em comum para a manutenção da própria tribo e não interesses individuais.

No caso do *programa-realidade*, o que objetivou a congregação destas pessoas consideradas comuns, isto é, sem experiência como artista de televisão e sem nenhum reconhecimento efetivo na mídia, foi a busca pelos próprios interesses, busca pela posição de celebridade.

No mito da *Horda*, o *Pai* era o único elemento que se diferenciava e, por isto mesmo, detinha o poder de controle e de proteção, de vida e de morte. Nos episódios de *No Limite*, não foi exatamente igual à construção presente em *Totem e Tabu* que se deram as relações. Por todas as circunstâncias de sua criação (de agrupamento forjado), *No Limite* apresenta algumas diferenças do cenário mítico; diferenças significativas, não só advindas de contextos históricos distintos nos quais o mito está sendo referendado, mas principalmente na própria estrutura mítica. Um investimento narcísico individual, improvável de estar presente numa relação grupal de comunhão absoluta de sentimentos e obrigações, esteve, ali, constantemente marcado.

No mito, há o momento de confronto dos filhos com o *Pai*. Eles um dia se rebelam e assassinam o *Pai*, destituindo-o de seuopotado, o que nos possibilita, como legado civilizatório, a disputa fraterna, a inveja, a onipotência paterna e os ideais de projeção individual. Dito isto, é possível compreender que a competição, a hostilidade e a inveja são legados que estão intimamente relacionados com o assassinato do *Pai* e presentes nas relações solidárias que se estabelecem após o seu interdito. Estas relações se consolidam a partir de um desejo comum: vir a ocupar o lugar do *Pai* morto.

Porém, o que se verifica na sociedade de *irmãos* constituída no programa *No Limite* é diferente, pois se, na construção freudiana, há impossibilidade de um outro assassinato vir a ser praticado, considerando que se instaurou a interdição simbólica do lugar do *Pai*, no modelo da fraternidade de *No Limite* isto sempre foi possível (especialmente quando eram realizadas as expulsões de algum dos participantes ou quando foram

feitas as eleições de novos líderes). Nestes momentos, ocorreu uma repetição constante do *assassinato* do Pai, em que cada novo líder passava a ocupar o lugar do pai onipotente (lugar do líder anterior).

Os efeitos desta forma de fraternidade fizeram-se sentir, evidenciando como não foi possível aos *clãs de No Limite* apoiarem-se nas diferenças para construir um destino próprio, organizarem valores e ideais simbólicos reportados ao Pai *morto*, principalmente, porque o Pai/líder sempre poderia ressurgir. Aos participantes sempre cabia uma referência ao outro fraterno; entretanto, esta referência foi utilizada como mecanismo para obtenção da vitória, mesmo que apoiada nesta colagem ao *Outro*. Mais do que uma coleção de fenômenos, com infindáveis variáveis em seus traços de apresentação, é nesta repetição que se apresenta a impossibilidade de uma construção coletivizante, e se pode atribuir também a esta repetição a impossibilidade de delegar ao Pai uma função estrutural. Podemos nos interrogar: em que direção este funcionamento fraterno pode levar, especialmente quando veiculado a milhares de telespectadores como uma espécie de modelo de convivência social, no qual uma consolidação das relações em sociedade e uma comunhão entre irmãos inexistem. As leis, normas e ideais indispensáveis à civilização e legados que nos foram possíveis graças ao assassinato ao Pai, herança que reeditou até o presente o desejo de ocupar este lugar impossível, não faz parte da construção mítica da fratria de *No Limite*.

Estas reflexões talvez possam elucidar o *espetáculo* de mesquinaria a que fomos submetidos através das cenas exibidas nos episódios de *No Limite*, disputa acirrada para além do que uma competição entre iguais permitiria, ou seja, pessoas com as mesmas oportunidades e direitos. No

"cenário mítico" de *No Limite* prevaleceu o gozo imediato calcado na busca pela realização dos próprios desejos; nesta forma de relacionar-se com o outro, a alteridade fica esvaziada de seu limite simbólico e o sujeito permanece reduzido a objeto do gozo do outro.

A fratria a que assistimos foi composta por vínculos fraternos muito diversos se comparados aos construídos em *Totem e Tabu*. A este respeito, vale lembrar o que escreve Kehl (2000) quando analisa as fraternidades inseridas no contexto contemporâneo. A autora afirma que não há garantias de que mesmo uma formação fraterna, que se proponha a restaurar o nome do pai em bases mais adequadas às suas necessidades, não possa fechar-se sobre si mesma e colocar-se, imaginariamente, acima de toda a lei. Posto isso, podemos verificar que a fraternidade construída *No Limite*, nada mais representou do que uma das modalidades da cultura narcísica autocentrada, que, por mais que se tente aproximá-la de uma relação fraterna, sempre irá desviar-se buscando o "engrandecimento do eu às custas do outro" (KEHL, 2000, p. 178).

O programa expôs uma versão nova e um tanto perversa do mito freudiano, em que a representação do real toma a forma do lugar simbólico: cada irmão é capaz de devorar o outro por reconhecer nele um provável e futuro Pai despótico. As relações são forjadamente fraternas e, a qualquer momento, denunciam um antropofagismo significativamente desestabilizador, desvelando na experiência fraterna do programa a exaltação das performances do eu de cada integrante, objetivando construir uma cena produzida numa sociedade cujo mote é o espetáculo.

Na seção seguinte, tento abordar melhor esta questão através do conceito de narcisismo, investigando quais os modelos identificatórios foram possibilitados pela produção que priorizaram o reconhecimento individual a qualquer custo.

MÍDIA: O GRANDE OUTRO

Nesta seção, utilizo, enquanto recurso, a noção psicanalítica de *Grande Outro*, oriunda da obra de Lacan, que servirá como ferramenta na compreensão da posição ocupada pela *Mídia*, no que se refere ao programa *reality-show No Limite*.

A teorização lacaniana introduziu o aforismo o "inconsciente é o discurso do Outro" no texto sobre a "Carta Roubada" (LACAN, 1966). Lacan trabalha com esta proposição e apoia-se nela para situar o sujeito no campo do *Outro*. O sujeito constitui-se a partir deste *Outro* que preexiste a ele, sujeito e que é o lugar da verdade, onde os significantes passam a ter sentido. Logo, o homem, ao contrário de outras espécies, será constituído por uma ordem simbólica, a linguagem, que lhe é exterior e que já estava presente antes mesmo de seu nascimento.

Para Lacan, o *Grande Outro* é o lugar do terceiro que escapa à consciência e, por isto, segue grafado em maiúscula para marcar uma diferença com relação ao termo de uso coloquial, bem como para distingui-lo do outro, com minúscula, que é o personagem, semelhante ao sujeito, representado por seus pares (sua mãe, seu pai, irmãos e congêneres). Ainda que este conceito tenha sofrido alguns deslocamentos em diferentes momentos de sua utilização na teoria lacaniana, irei utilizá-lo nesta seção no sentido exposto acima, ou seja, como sendo aquilo que da cultura nos

“atravessa” e, a partir desta cisão, deste atravessamento, provoca um interdito, um efeito de alteridade. É a partir desta consideração sobre o efeito de alteridade promovido pela cultura que procuro pensar a participação da *Mídia* televisiva na contemporaneidade, especialmente no programa que estou analisando — *No Limite*. Estaria a *Mídia*³ realmente ocupando este lugar de *Grande Outro* para os *sujeitos falantes* através de sua programação?

Para realizar esta análise, terei de resgatar o conceito de *Grande Outro*, procurando situá-lo em diferentes períodos históricos anteriores ao contemporâneo, pois é a partir desta trajetória que será possível compreender como a *Mídia* possa estar ocupando este lugar simbólico no presente.

Nos diferentes tempos históricos, alguma instituição ou figura ocupou este lugar; por exemplo, se pensarmos na Idade Média, quem exercia o poder de lei, fazia limite e, ao mesmo tempo, organizava papéis sociais e culturais era a Igreja. O clero tinha poder não só político, mas simbólico, e verificamos que esta ligação simbólica com a igreja entra em crise a partir do século XV, e, no século XVI, a Reforma de Lutero teria sido uma proposta de independizar os sujeitos da palavra de Deus, como pontua Kehl (2002, p. 51):

A Reforma veio individualizar a relação dos homens com a palavra de Deus, isto é, com a verdade, tornando-os mais responsáveis pela salvação da alma, ao propor o fim da

³ Por suspender e suspeitar desta possível posição, é que manterei nesta seção a palavra *mídia* em itálico e, com a letra inicial em maiúscula, sempre que estiver ocupando a posição de *Grande Outro*.

tutela das autoridades eclesiásticas sobre as manifestações de fé.

Porém, já na Renascença, houve inúmeros descobrimentos e, ainda, conforme escreve Kehl (2002, p. 51), a circulação das mercadorias, onde já se fazia presente interesse vinculados à produção de bens e à troca mercantil, possibilitou um relativo distanciamento da "devoção absoluta". Se avançarmos um pouco mais, iremos nos situar num momento histórico mais humanista, como o que circunscreveu o século XVIII, em que a Natureza passou a ocupar esta posição de alteridade, de *Grande Outro*; pois os valores estavam todos voltados para o homem, para o mundo, e os problemas relacionados com o bem, o mal, a vida, a morte, o além e Deus já se encontravam em um processo de decomposição.

Avançando um pouco mais, chegaremos no ponto referido por Kehl (2002, p. 51) como nodal para a Idade Moderna, isto é, a valorização do saber, da ciência, impulsionada pelo racionalismo científico: "O advento do capitalismo estilhaçou as representações do bem e do mal e abriu, diante dos homens, um campo infinito de significantes, todos equivalentes em sua relação com a verdade". Há o declínio dos valores religiosos: a Igreja, que já havia sido destituída de seu lugar simbólico de *Grande Outro*, cedeu este espaço à Ciência, porque o capitalismo estabeleceu uma nova relação do sujeito com seu desejo, através da "promessa" de que ele, sujeito, pudesse encontrar no real dos bens de consumo (mercadoria) a sua satisfação, ou seja, "o equivalente de seu bem".

Seguindo as proposições da autora, podemos observar que, a partir do racionalismo, a religião perde o poder de controle enquanto referencial de

saber absoluto e passamos a viver a era da circulação dos *saberes* vinculados à Ciência. Sobre este processo de deslocamento de referências, Kehl (2002, p. 54) acrescenta que, ainda que a existência de Deus não tenha deixado de ser considerada, ela foi destituída; a verdade, apoiada na palavra do Pai, já não é garantia, fato que só foi possível pelos efeitos da própria Reforma religiosa que instaurou a possibilidade de escolha, pois "onde existe a escolha, a verdade já não é Uma" (KEHL, 2002, p. 55).

Após o momento da destituição do poder da Igreja Católica, o homem passa a ser "a medida de todas as coisas" (RAMONET, 1997, p. 124). O lugar da religião passou a ser ocupado pelo progresso, cujo representante primordial é a Ciência. O exemplo extremo desta transformação está presente constantemente no dia-a-dia de nossos jornais, a respeito da polêmica sobre a clonagem, pesquisa que busca conferir ao homem um poder de criação semelhante ao atribuído a Deus.

O Século XX foi o tempo das grandes descobertas, tanto no âmbito tecnológico quanto científico, entre as quais a possibilidade da clonagem que desencadeia uma série de questionamentos de ordem ética. Mas outras descobertas anteriores, como as realizadas por Freud sobre o Inconsciente, a Teoria da Relatividade pelo físico Albert Einstein, as proposições da economia como potência propostas pela teoria de Karl Marx, a criação da bomba atômica e a própria mundialização da economia (Globalização) fizeram surgir inúmeras inovações tecnológicas, como naves espaciais, televisor, telefone celular, computador e, posteriormente, os avanços na área da informática, como a rede-internet e a decifração do código genético (DNA). Foram tantas as descobertas, e em tão curto espaço de tempo, que alguns historiadores, como Eric Hobsbawm (1995, p. 536),

referem-se a este século como sendo o *Breve Século XX*. Hobsbawm ressalta, em sua obra *Era dos extremos, o breve século XX, 1914 - 1991*, que "a verdade é que a 'ciência' (com o que muita gente quer dizer as ciências naturais 'pesadas') estava demasiado grande, demasiado poderosa, demasiado indispensável à sociedade em geral".

Todas essas inovações foram assimiladas rapidamente pelo conjunto dos mecanismos de difusão da informação que denominamos *Mídia*. As transformações se propagaram de forma veloz, a ponto de não ser possível pensar na disseminação da informação sem a velocidade que o advento da *internet* proporcionou. Porém, todo este progresso e avanços tiveram seu preço. O custo foi o de uma nova organização social, não mais referendada em valores que organizavam a sociedade tradicional, na qual era possível ao sujeito buscar estabilidade e raízes na própria comunidade circunvizinha, situando-se a partir dos valores da tradição.

Conforme afirma Kehl (2002), a tradição estabelece as posições simbólicas de cada sujeito, situa os seres na sociedade em que vivem, aponta o que lhes é devido segundo o lugar que ocupam desde o nascimento: tudo isto está indicado de antemão no "código da cultura". Ainda que o sujeito possa fazer escolhas, inclusive no que se refere a transgressões das regras e leis estabelecidas, saberá claramente as implicações que terá em sua transgressão. Na sociedade contemporânea, os valores subjetivos organizadores centram-se em cada sujeito, em sua autonomia, a partir da ruptura provocada na "unicidade do discurso do Outro", nas representações culturais, antes postas como totalidade, até porque a diversidade não ultrapassa facilmente as fronteiras de uma comunidade sem gerar conflitos, dúvidas e questionamentos sobre os valores de cada tradição local.

A velocidade proporcionada pelas tecnologias das comunicações acentuou de maneira irreversível essa espécie de auto-fundação, calcada nas escolhas subjetivas individuais, diante de uma oferta multiforme que chega aos sujeitos através de meios de comunicação como o rádio e a televisão e, ainda, por outros mecanismos midiáticos (internet, impressos volantes ou fixos nos centros urbanos, etc.) que invadem seu cotidiano. É neste contexto que surgem os programas como *No Limite*, em que toda esta "liberdade" aparece, como no caso do participante Marcus, alvo do seguinte comentário: — *Ele era a imagem do garoto bonito e saudável, e de repente se mostrou um cara sem um pingão de superego que fala sem pensar e se acha o máximo*. Esta é a fala da produtora do programa à revista *No Limite* (2000). E, reflete o quanto a relação do sujeito passou a ser investida por um narcisismo, no qual passamos a nos identificar não mais por meio de uma linha identificatória simbólica (valores morais, transcendência). Hoje nos utilizamos de uma natureza imaginária, que nos leva a nos identificarmos não só com a imagem ideal que os outros fazem de nós, como também a utilizarmos esta referência para validar as ações dos demais.

Para analisar este aspecto da conduta de Marcus, nos episódios de *No Limite*, algumas referências conceituais vindas da obra *Seminário: 1: os escritos técnicos de Freud* (LACAN, 1986, p. 148) podem ser de serventia. Nesta obra, Lacan aborda o conceito de **eu-ideal** e **ideal-de-eu** e situa o conceito de narcisismo. São conceitos importantes para que se compreendam as relações que os sujeitos/participantes e sujeitos/telespectadores vêm estabelecendo na atualidade com a *Mídia*, especialmente no programa *No Limite*.

Contudo, é necessário situar o "narcisismo" desde o seu surgimento que é anterior à teorização lacaniana, pois o termo narcisismo foi inicialmente utilizado para definir a forma do sujeito lidar com o próprio corpo, relação semelhante a que estabelece com o corpo de um objeto de desejo sexual. Esta definição foi proposta por Nücke, em 1899 (FREUD, 1995, p. 03), e estava diretamente vinculada a uma estruturação perversa.

A partir desta conceitualização, a psicanálise observou que o investimento libidinal descrito como narcisismo, possuía uma amplitude maior e poderia estar presente não só numa estruturação perversa, mas no desenvolvimento sexual regular de qualquer ser humano (cf. FREUD, 1995, p. 03).

Neste sentido, o narcisismo passa a ser entendido como um complemento libidinal, referido ao desejo de autoconservação. Desenvolvo as duas principais conceitualizações psicanalíticas de narcisismo, derivadas, por assim dizer, das constatações de Nücke; entretanto, tomo como ferramenta conceitual as análises em que estão relacionadas aos estudos produzidos depois de Freud, nas produções de Lacan, onde o conceito aparece reformulado.

Para Freud, havia o narcisismo primário, ou seja, aquele investimento libidinal originário do eu; este investimento, ao ser deslocado dos objetos externos e reinvestido no próprio eu, é considerado como secundário. Este reinvestimento aparece através da "inclusão" dos investimentos de objeto transposto para o si mesmo e fundamentalmente construído sobre o primeiro narcisismo. Freud transforma o narcisismo em investimento pulsional, significando que a "evolução do sujeito irá levá-lo não só a

descobrir seu corpo, mas também, e principalmente, a apropriar-se dele, a descobri-lo como lhe pertencendo" (CHEMAMA, 1995, p. 139). Procurou entender o fenômeno a partir dos estudos que empreendeu nas diferentes estruturações do psiquismo, especialmente nas psicoses, nos casos de parafrenia e paranóia, mas também nos processos de neurose, em que ocorre um desprendimento da libido em relação aos objetos, seguido por uma convergência para o si mesmo e para os investimentos produzidos na vida amorosa dos seres humanos. Seguiu desenvolvendo suas noções de narcisismo, e a evolução conceitual na teoria freudiana sobre narcisismo é apontada por autores como Roudinesco (1998) como um esboço do que passará a ser o **ideal-de-eu**.

Lacan trabalha o conceito de narcisismo, situando a função escópica (o que Freud chamou de "célula narcísica"), a partir dos três registros por ele propostos e nos quais o humano se desenrola, que são respectivamente o Imaginário, o Simbólico e o Real.

O campo do Imaginário é o campo do visível, onde se situa o mundo dos objetos, as imagens, a tópica especular e as referências de uma consciência corporal: "Somos tomados, fascinados, presos pela imagem narcísica que projetamos sobre o mundo, mas o verdadeiro segredo da captura narcísica é o olhar como objeto da pulsão" (QUINET, 2002, p. 42).

O Simbólico é o registro estruturado a partir do Complexo de Édipo e tem efeito de interdito ao gozo da mãe fálica, através da função significante Nome-do-Pai, registro de onde emerge o sujeito, banhado por uma rede simbólica que lhe atribui um sentido de pertencimento à civilização.

O campo do Real é o registro pulsional, conceito apreendido da topologia como "resto impossível de transmitir" na palavra ou na escrita (cf. ROUDINESCO, 1998, p. 644).

Lacan refere-se ao conceito de *eu-ideal (ideal-ich)* como sendo uma identificação ao outro, ao seu semelhante, ou seja, "o sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro", uma vez que o outro representa uma antecipação da imagem unitária do próprio sujeito. Este acontecimento se passa, na versão lacaniana, na fase que o psicanalista denomina como "Estádio do Espelho", aproximadamente aos oito meses de vida, constituindo o que denomina de "alienação fundamental". Trata-se de uma constituição psíquica imaginária e, no sujeito humano, é essencialmente narcísica. O *ideal-do-eu (ich-ideal)* seria o outro como falante, mantendo com o sujeito uma relação já não da ordem do Imaginário, mas da ordem que Lacan denomina como Simbólica. No eixo do Imaginário, Lacan insere a mãe fálica, ou seja, aquela que, a partir de seu desejo totalizante, recobre, através do olhar, o corpo do bebê com significados suprimindo sua incompletude orgânica.

A importância nestas considerações deve-se não só pela construção especular, o vir-a-ser sujeito, mas porque, em boa parte da teoria lacaniana, o olhar mereceu destaque a ponto do próprio Lacan endossar a afirmação de Merleau-Ponty que "o olhar veste as coisas com sua carne", apropriando-se do sentido que o mesmo atribui em suas pesquisas ao campo escópico. Lacan, no desenvolvimento da teorização sobre a função escópica, pontua que o olhar não se situa apenas na esfera do visual, dos olhos: "O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia" (QUINET, 2002, p. 40). É deste ponto que

podemos situar a instância do **ideal-de-eu** onde, a partir do Outro, o sujeito se vê "como visto pelo outro".

Esta busca por aprovação neste Outro está evidente na fala de Chico e demonstra o quanto construímos a imagem ideal e fizemos do Outro um espelho para nos refletirmos: — *A exposição é profunda, a câmera está vendo tudo, transmitindo seu comportamento, e isso é uma responsabilidade.* Esta fala nos remete ao Outro e nos dá a dimensão do quanto somos ou não desejados. A identificação com o ideal projetado nas câmeras, ou seja, o olho do telespectador (incorporando a posição da mãe fálica, do *Grande Outro*) propiciou uma forma de aderência entre as câmeras e os participantes de *No Limite*.

Thiago assim afirma: — *Nos primeiros dias, sentia a câmera do lado (...), depois, no decorrer do tempo, já era comum, como se fosse uma árvore. Fazia parte da natureza.* Esta aderência constitui uma relação mimética, ou seja, dá algo a ver, algo que está camuflado, colocando-se sobre, fazendo-se como o ser; a câmera se faz árvore. Neste mimetismo, a câmera vira natureza e assume uma invisibilidade. É como dizer "do espetáculo do mundo vem um olhar que me olha, e que eu não vejo; embora me sinta afetado por ele, o olhar este invisível da visão, 'este jogo de luz com a opacidade', esse espelhamento do que estava lá" (QUINET, 2002, p. 95).

Como o bebê necessita do Outro, do seu discurso, da sua linguagem e da sua cultura para se constituir, assim também os participantes necessitam ser sustentados simbolicamente, dando continuidade às identificações que foram sendo produzidas durante a participação no *reality-show No Limite*: — *Quero muito continuar esta vida de artista, porque me identifiquei muito,*

revela Hilca, construindo seu **ideal-de-eu** a partir do olhar, da imagem suposta no desejo nos telespectadores e que inscreve, produz marcas.

O *Grande Outro Mídia* costura a insuficiência dos sujeitos/participantes com as marcas simbólicas; contudo, como na hipnose, o olhar do Outro funciona de forma a submeter o sujeito, causando uma fascinação e acaba tomando o lugar do **ideal-de-eu**, efeito sentido a posteriori, pois se refletirá nas atitudes e nos sentimentos dos participantes de *No Limite*.

O sujeito torna-se olhar, um olhar que cai quando o desejo do Outro cai, "comportando abandono, deposição do olhar" (cf. QUINET, 2002, p. 99). No caso de *No Limite*, esta experiência de deposição do olhar já é vivida pelos participantes antes mesmo do encerramento da produção. Olhar, inscrito, como pontua Quinet (2002, p. 290), desde um excesso, excesso de gozo da "sociedade escópica", na qual o sujeito se identifica especularmente com o Outro, como num espelho. Vanderson confessa: — *Acho que estar aqui já mudou minha vida (...), mas não sei o que virá pela frente. Por enquanto, nós estamos neste lugar, sem saber o que está rolando lá fora. Deste modo, ao final do espetáculo No Limite, não é apenas o olhar do Outro que cai, mas a identificação na qual o próprio sujeito apostou seu ideal.*

Volto ainda ao conceito de **ideal-de-eu** para encontrar neste entendimento explicações para a proliferação dos inúmeros *programas-realidade*, muito semelhantes aos manuais de como se conduzir, manuais de auto-ajuda dos mais diversos: como vencer obstáculos para alcançar um bom emprego, maneiras de alcançar reconhecimento social, dicas de como relacionar-se afetivamente de maneira satisfatória, como ter

uma vida sexual positiva, como encontrar o parceiro ideal, como casar, ter filhos, educar os filhos, etc.

Toda esta parafernália de recursos visam adaptar o sujeito ao ideal (**ideal-de-eu**) que está lançado no Outro, na cultura, pois se hoje não existe heteronomia (simbólica), mas predomina a autonomia como referência ética, então a ética passa a ser uma questão de opinião pública, isto é, dos desígnios predominantes na *Mídia*. Vejamos o que se passa com os personagens de *No Limite* neste contexto e como são vistos e comentados pela própria produção: — *A Andrea é realmente uma superpersonagem, nunca perde a linha e integra-se totalmente com a câmera; ela é fantástica!* Percebe-se, neste discurso do repórter Zeca Camargo, a eficácia de penetração da ética midiática, tal como vimos abordando até aqui, pautada no autocentrimento, numa concepção trivial do desejo, apoiada no hedonismo, esquecida do outro e distante das referências alteritárias. Nela, o que realmente importa são as performances. Na sociedade do espetáculo, o que prevalece são as cenas construídas, capturando para si o olhar do telespectador (cf. KEHL, 2000, p. 177).

Mas de que maneira podemos entender esta centralização nesta nova ética? Esta nova ética configurou-se pelo progressivo esvaziamento da vida pública. O poder político está significativamente desmoralizado e desacreditado após sucessivas fraudes e escândalos, envolvendo diferentes escalões do governo, e a economia, afetada pela globalização. Estes fatores, entre outros, geram cada vez mais subgrupos compostos por guetos de excluídos; muitos destes subgrupos passam, inclusive, a ser defendidos e representados por ONGS e por Comissões de Direitos Humanos.

Num contexto que não reflete apenas a realidade brasileira, mas um panorama mundial de abandono e de desesperanças, no qual as políticas do Estado já não são capazes de garantir o bem-estar coletivo dos menos privilegiados, entra em cena a *Mídia*, especialmente a televisão, que constitui uma eficiente forma (ou até arma, poderíamos considerar) de controle e, como um sistema, representa e implica um estilo de vida, atuando sobre o cotidiano, envolvendo os sujeitos. Zeca Camargo comenta: — *Todos estavam empenhados em ganhar o prêmio final, em conseguir um bom desempenho. Estavam esgotados e estressados demais. É nesta medida que espetáculos como No Limite oferecem a oportunidade aos sujeitos de se lançarem à sorte, ao destino e à Providência, ainda que não seja Divina, supressora de toda e qualquer falta, mesmo que seja por meios financeiros (trezentos mil reais!).*

O programa *No Limite* possibilita que se institua um leque de personagens, travestidos de um certo efeito de realismo, nos mais diversos modelos identificatórios, todos incluídos no discurso televisivo. Ao telespectador é praticamente impossível não se reconhecer em alguns dos tantos modelos apresentados imagetivamente ao consumo. Identifica-se e projeta-se através da especularidade estabelecida pela trajetória de vida de cada um dos participantes, pelos ideais expostos e pelos próprios modelos oferecidos em *No Limite*.

São modelos construídos a partir de um direcionamento que a produção do programa direcionou aos participantes, objetivando, com este procedimento, transformar o sujeito em *capital-sujeito*. Criaram-se em *No Limite* as figuras do fazendeiro abastado (Chico), a *motoboy* da periferia (Juliana), o bailarino rastafári do subúrbio (Vanderson), o típico Mauricinho

da Zona Sul (Marcus), a atriz de classe média batalhadora (Pipa), a advogada turbinada e siliconada (Andrea), a dona de casa sem grandes ambições (Ilma), o adolescente contestador (Thiaguinho), o ex-menino de rua (Amendoim), o marombeiro (Jeferson), a estudante de meia idade (Hilca) e, por fim, a gorda (Elaine).

Este efeito de aderência, ou melhor dito, este poder *especular* é descrito por Sheila Rowbotham (RUSSO, 2000, p. 103) como "prismas que refratam a realidade". A *Mídia* funcionaria, especialmente nesse tipo de programa, como uma "sala de espelhos" que se transforma em uma "casa maluca", fazendo alusão ao tradicional conto de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*. O telespectador vai se projetando nas imagens *grotescas*, a partir do polimento, do refinamento com o qual foram investidas histórias reais neutralizadas e vai se reconhecendo nos ideais ali apostados, entregando sua própria identidade em troca destes "eus estranhos" (cf. RUSSO, 2000, p. 103). Porém, se tomarmos as produções de Freud (1996c, p. 277) sobre esta questão, verificaremos que o estranho, na verdade, possui uma face familiar: "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho e, há muito, familiar". A articulação das idéias de Freud com a proposição de Rowbotham nos possibilita compreender ainda melhor a identificação do telespectador com as cenas apresentadas em *No Limite*. Rowbotham adverte sobre o exacerbado investimento na visibilidade que vem sendo realizado pela *Mídia* nos últimos anos, no intuito de produzir imagens ilusoriamente reais, ao escrever:

A grande maioria dos seres humanos sempre esteve invisível para si própria, enquanto uma ínfima minoria se exauriu no isolamento da observação de seus próprios reflexos (Russo, 2000, p. 103).

O que se constata nestas realidades produzidas por programas no estilo de *No Limite* é a banalização do cotidiano, o esvaziamento do sentido ético organizador de qualquer relação social através deste superinvestimento, deste *grande olho* controlador, uma espécie de *olho da mãe fálica, toda-poderosa*. O depoimento do integrante Thiago de *No Limite* corrobora nossa observação: — *No início, as câmeras me constrangiam, mas a partir do décimo dia passaram a fazer parte da minha vida. Constituíram um olho* do qual nada escapa, *olho* que tudo vê, porém guardando diferenças da relação especular estabelecida entre o bebê e uma figura materna efetivamente real. A criança totaliza-se na figura do Outro mãe, se aliena para se desenvolver enquanto sujeito; após em um outro processo do desenvolvimento chamado de segunda alienação, *alienação simbólica*, toma distância deste Outro Primordial com o qual se identificou, seguindo em direção ao seu próprio ideal de ser, **ideal-de-eu**.

Transpondo para a posição dos bebês os integrantes, as câmeras assumiriam a posição de Outro Primordial. Todavia, nesta transposição, devemos entender que este Grande Outro lança não um olhar, mas vários olhares (várias câmeras) dos quais não se pode escapar para vir a se constituir por si. O que ocorre é uma relação de espelhamento total, pois os participantes se oferecem, numa posição de semblante, como objetos a serem cultuados. Posição esta que não possibilita aos telespectadores imprimirem suas próprias marcas, seus olhares, considerando que as cenas são focalizadas e editadas pela própria produção responsável pela estrutura da filmagem. Ao contrário do Outro Primordial que cria uma marca, estabelece um traço singular, dá unidade ao bebê, as lentes do currículo da TV repartem, esquartejam e revelam a intimidade dos sujeitos nos mínimos

detalhes e aos telespectadores resta como consolo uma única posição possível de ser ocupada, a posição identificatória.

TODOS QUEREM DIZER: — EU ESTOU AQUI!

Recorro ao conceito de narcisismo enquanto ferramenta conceitual no contexto social, objetivando desvelar as relações amalgamadas pela sociedade do espetáculo, apanhando-o nos episódios de *No Limite* e tecendo uma articulação das posições nas quais os participantes se inscreveram a partir da função especular e das relações identificatórias que os mesmos incorporaram durante a produção deste *reality-show*. É bem visível na atualidade esta incessante busca pelo si mesmo, um refletir constante sobre a *psique* associada à procura da autenticidade de atos e de sentimentos. A sós ou entre os mais íntimos, desejamos nos conhecer; isto tornou-se uma finalidade em si e não é mais apenas um meio pelo qual o mundo pode ser acessado. Ainda que as vidas psíquicas surjam a partir da convivência social e das relações ambientais, isto fica sublimado, prevalecendo a idéia da vida psíquica independente. Sennet (2001, p. 16) afirma que criamos ao longo dos tempos uma "imaginação psicológica da vida", definindo-a como intimidade.

A partir de nossos próprios parâmetros, isto é, de nossa experiência pessoal e de nossos próprios sentimentos, avaliamos as questões públicas e a vida em sociedade. Esta preocupação com a intimidade e a vida privada esteve presente em outros momentos históricos como, por exemplo, na Roma antiga. É possível estabelecer algumas comparações entre o momento social presente, onde se evidencia uma miscigenação das esferas pública e

privada e a realidade vivida na queda do império (cf. SENNET, 2001), na qual a privacidade adquiria um sentido de transcendência religiosa, utilizada como uma contraposição à *res-pública*. O sujeito romano, a partir da vivência de um sentimento de esvaziamento da vida pública, que também podemos detectar (mantendo os novos contornos) nos dias de hoje, procurava dirigir seus investimentos emocionais, pessoais, para o mundo místico centralizado numa esfera privada, numa espécie de fuga do mundo em geral; até mesmo as questões em relação à verdade e ao sexo eram tratadas de forma diferente; priorizava-se o aspecto pedagógico na transmissão destes saberes, eram mecanismos de iniciação do sujeito ao conhecimento (cf. SENNET, 2001, p. 15).

Contudo, para o sujeito contemporâneo, o investimento em si mesmo porta uma busca significativamente diferente do povo romano, busca que passa a ser representada pelo desejo de revelar-se: — *Quando soube que haveriam câmeras, falei: vou fazer pose, mandar beijinhos!* Juliana procura a autenticidade através de sua fala, um reconhecimento para as próprias qualidades pessoais. Este passa a ser o grande valor contemporâneo, o envolvimento com histórias de sua própria vida em detrimento da sociedade como um todo. Destaca-se o esvaziamento do ato social e uma aposta num movimento fundamentado na procura incessante de legitimidade do eu (cf. SENNET, 2001, p. 25). Na perda dos ideais, prioriza-se o auto-investimento, os interesses de cada sujeito e a valorização do imediato; desta forma, cada sujeito passa a ocupar a cena, visando a seus próprios interesses em detrimento dos interesses de âmbito social.

A partir da queda por terra das metanarrativas, dos feitos grandes e sólidos, "apela-se às pequenas histórias, aos protagonistas secundários, aos

ideais alternativos"; assim, a intuição ocupa o lugar da lógica, o sentimento preenche o espaço da razão, a fragmentalização substitui os sólidos fundamentos, a sensualidade substitui a vida ética, o pragmatismo ocupa o lugar da utopia (cf. MAGDA, 1997, p. 104). Aspectos significativamente visíveis ao reconhecimento, especialmente se considerarmos que, como *No Limite*, existem inúmeras outras apostas nas quais as emissoras vêm investindo incessantemente, produções recheadas de cenas quase familiares de convivência grupal são transformadas, adquirindo contornos de mega-produção televisiva.

Verifica-se cada vez mais a expansão dos investimentos no eu voltada ao culto do reconhecimento pessoal, ao desejo de autenticidade do *si*, como refere na abertura do programa, Zeca Camargo: — *O desafio está lançado – doze pessoas comuns, uma dona de casa, uma advogada, um estudante. Gente que quis testar os próprios limites, numa competição imprevisível; suas armas: companheirismo, força, coragem, criatividade e inteligência. É através da participação em reality-shows como No Limite que algumas pessoas tentam legitimar sua vidinha comum, igualá-la em valor a de um artista ou simplesmente conquistar a fama através da auto-exposição. Esta apologia à demonstração pública dos sentimentos e emoções mais íntimos pode ser entendida como efeito da cultura do narcisismo que abriga e, ao mesmo tempo, serve de alicerce para as novas relações entre os sujeitos na contemporaneidade.*

A cultura do narcisismo singulariza-se pela intensificação da condição de desproteção e volatilidade, por assim dizer, do *eu* que, frente a um processo de desintegração, mobiliza mecanismos de conservação no intuito de escapar da impotência e da angústia. Sentimentos vivenciados no tempo

em que os ideais parecem inatingíveis ou inverossímeis. Se a sociedade já não fornece os enunciados identificatórios nos quais o eu possa se constituir em instâncias paradigmáticas de identificação, o sujeito é condenado a atribuir, interpretar e investir em sua própria realidade mundana, investindo excessivamente no próprio *eu* (cf. PAIVA, 1998, p. 98).

— *Sou uma pessoa fácil de lidar e difícil de entender, mas quando as pessoas se apaixonam por mim é impossível me largar (...)*; foi com esta frase que a participante Andrea, apresentou-se no episódio de abertura do programa. Ela, como os demais integrantes, se utilizou do modo confessional, como pontua Foucault (1988, p. 58): “A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala, coincide com o sujeito do enunciado (...), a instância que requer a confissão, impõe-se, avalia, intervém para julgar, punir, perdoar, consolar (...)”. A confissão pressupõe a colocação de uma verdade que será reconhecida a partir dos caminhos percorridos e ultrapassados que validaram sua expressão (cf. FOUCAULT, 1988, p. 61). Expondo à atenção pública fatos sobre a sua vida privada, a integrante Andrea (assim como os demais participantes) foi compondo na mais consistente forma – a da auto-exposição – um quadro de apologia ao narcisismo. Na tentativa de alcançar uma forma de imortalidade na mídia televisiva, os participantes foram expondo, pela confissão seus sentimentos, suas mazelas, hábitos, valores e sofrimentos: — *Eu já vi gente morrendo, já vi neguinho morrer na minha frente, cair e morrer; acho que estou preparado. Através dessa fala, Vanderson faz uma inferência sobre as possíveis dificuldades que enfrentaria em *No Limite*.*

Vale ressaltar que vivemos um tempo no qual a busca pela imortalidade não só aparece no contexto da *mídia*, mas adquiriu o estatuto de “Projeto Contemporâneo”, numa espécie de apogeu. Sobre isto basta

lembrar os incessantes e inúmeros investimentos científicos na área de pesquisa da clonagem biogenética, especialmente a humana. Portanto, esta questão está para além dos *muros* das produções televisivas. Contudo, como escreve a este respeito Baudrillard (2001, p. 31), existe uma forma de clonagem que antecipa qualquer outra; trata-se da clonagem cultural, forma de apagamento de todas as diferenças inatas por meio do monopensamento, ou seja, uma espécie de padronização do pensamento, um uso excessivo, uma forma de condicionamento cultural. Este mecanismo é exercido tanto pela *mídia*, quanto pelo sistema escolar, pela informação de massa e por meio da cultura.

É neste sentido que atua a política do exibicionismo televisivo, onde as tentativas são de manutenção do ícone *celebridade*. Aos *personagens* (participantes) cabe lançar mão de recursos outros, na carência de recursos interiores, validando seu senso de eu através dos olhares dirigidos a si pelos outros (fazendo uso, para tanto, das câmeras), buscando admiração através de atributos. No entanto, estes não mais estarão respaldados somente na beleza ou na forma física.

Na atualidade, a auto-revelação objetiva registra as experiências mais íntimas, como ultrapassar os próprios limites interiores: — *Eu vou no meu limite máximo, acho que vou seguir neste programa até onde puder*. Esta é a fala de Chico; ele procura criar uma atmosfera de confiança, visando estabelecer uma sintonia com o telespectador. Outros participantes procuram envolver suas experiências com elementos de sedução, mesmo tendo que recorrer a atributos depreciativos como o fez Juliana: — *Eu não sou vaidosa; sou muito preguiçosa; a preguiça não me deixa ser vaidosa*. Procura, desta forma, ancorar "seu senso titubeante do eu" (cf. LASCH,

1983, p. 43). Juliana assume uma postura depreciativa, o que nos leva a constatar que a emergência nos meios de comunicação, especialmente na TV, do culto à celebridade fizeram com que cada vez mais a população em geral não consiga identificar-se com a vida cotidiana, comum. Sobre isto escreve Lasch (1983, p. 43):

A mídia dá substância e, por conseguinte, intensifica os sonhos narcisistas de fama e glória, encoraja o homem comum a identificar-se com as estrelas e a odiar o "rebanho" e torna cada vez mais difícil [a aceitação da] banalidade da existência cotidiana.

— *É muito legal, e eu estou me dando muito bem com isso, a fama está sendo maravilhosa (...)*. Hilca mescla em sua fala o desejo de reconhecimento pessoal com o destaque social, frutos de sua exposição na TV. Esta é a lógica narcisista pautada no personalizar-se, no desejo de agradar, lógica que se utiliza, além dos recursos já mencionados, de outros, tais como a estética, o afeto, e a erotização.

— *Sou feminina, sou chata, sou Patricinha. Sou o que quiser, cara, me preocupo com meu corpo, com aparência (...)*; na sua fala, Andrea incorpora a imagem narcísica contemporânea que, conforme Santos (2002, p. 54), segue parâmetros de um corpo erotizado, metaforizado, imperativo estético de beleza associado à sedução.

Entretanto, em outros tempos havia todo um poder disciplinar sobre o corpo num exercício de controle e captura de certa forma homogêneo. Este poder foi se compondo por mecanismos apoiados num saber, especialmente no saber retirado das Ciências Humanas, utilizando-se de práticas que objetivaram o disciplinamento dos sujeitos, seus corpos conduzindo-os por

meio de um discurso normalizador. Na atualidade, as opções para o alcance do corpo sarado, siliconado e belo estão dirigidas a uma autogestão.

Nessa nova forma voltada a uma auto-iniciativa, em que são muitas as possibilidades de se conduzir, a identificação é propiciada através de imagens ideais, modelos oferecidos pela *mídia*, porém estes discursos entendidos, conforme Foucault (1999, p. 49), como o conjunto de práticas que constituem e são constituidoras, que colocam em "jogo os signos (...), inscrevendo-se na ordem dos significantes"; a incorporação dos mesmos será feita por meios individuais, isto é, cada sujeito adaptará de forma pessoal e por caminhos heterogêneos esta nova forma de lidar com o corpo e com a norma de como conduzir seu corpo para atingir o padrão ideal (cf. SANTOS, 2002, p. 55).

As qualidades das quais o sujeito contemporâneo se vale na sustentação de sua personalidade (narcisista) são qualidades, na sua maioria, que se desgastam com o tempo, tornando com isto a perspectiva de envelhecimento insuportável e levando a uma tentativa de manutenção da eterna juventude, bem como causando efeitos de exclusão dos diferentes, ou seja, daqueles que não comportam em si estas qualidades, como destaca a seguinte fala do integrante Marcus: — *Não to acostumado a perder, vim aqui para ganhar e dou todo o gás nas provas. A fala ainda reflete o momento atual no qual o sucesso aparece não mais como forma de contribuição num contexto mais social, como, por exemplo, para acrescentar progresso, mas passou a ser um fim em si, o que contribui às aprovações públicas das ações pessoais.*

Estes são os reflexos de uma sociedade na qual as referências simbólicas, os valores voltados à tradição e ao contexto social já não são os organizadores. O discurso do participante Marcus está permeado pelo espírito da competição de *No Limite*, onde a desigualdade é o mote da disputa, pois o melhor deveria mostrar sua supremacia por meio de suas capacidades. A aprendizagem dos valores já não é o que convém nesta competição, considerando que a fala do participante foi diretamente dirigida à Ilma, integrante de 54 anos que, não conseguindo cumprir seu papel de saltar de uma plataforma marítima em tempo hábil, causou o atraso de toda equipe e a desclassificação nesta prova. Uma questão talvez deva ser posta no que concerne à seleção dos integrantes que compuseram esta edição de *No Limite*, e diz respeito à faixa etária que, na maior parte dos selecionados, concentrou-se abaixo dos trinta anos.

Certamente esta seleção guardou interesses nada velados, ou melhor dito, bastante explícitos visando obter uma maior audiência, considerando que na sociedade atual, os olhares concentram-se principalmente na figura do corpo jovem, modelo indispensável quando se lida com a urgência de alcançar uma meta idealizada e pautada na supressão do tempo e na busca de uma imagem instantânea (cf. SANTOS, 2002, p. 60). Esta forma de seleção não foi divulgada em seus critérios; visou valorizar o sujeito que alcança a vitória pelos seus próprios esforços, à figura do *self-made-man através* desta mistura de show *com* espetáculo desportivo.

Objetivando o aperfeiçoamento do personagem incorporado para si, — *Mais barbado, mais despenteado, mais magro* - no falar de Marcus - "o novo Narciso olha para seu próprio reflexo, não tanto por admiração, mas por uma incessante procura de imperfeições, sinais de fadiga, decadência"

(QUINET, 2002, p. 122) e, a partir desta realidade, construída pela publicidade e pela exposição de sua imagem no programa, Marcus vai se identificando e moldando sua subjetividade como um artista vai compondo sua obra; o participante vai compondo sua vida, projetando sua aparência e forma de ser a partir do espelho no qual está inscrita a TV. Contudo, *reality-shows*, como *No Limite*, procuram explorar detalhes isolados da aparência dos participantes sem que estes tenham muita consciência de que isto está sendo focado; desta forma, constituem peculiaridades entre outras produções extraindo audiência da falta de hábitos de higiene ou de características físicas. No caso de *No Limite*, a gordura de Elaine, a falta de preparo físico de Hilca, os extravagantes hábitos alimentares de Jeferson, as manias de limpeza e o coquetismo de Andrea e, por fim, a valorização da aparência física por parte de Marcus foram enfocados exaustivamente.

Compondo as inúmeras formas de comportamento narcisista, o programa encorajou a manifestação de formas que, com certeza, estão presentes no contexto social, mas ganham seu momento apoteótico nos episódios de *No Limite*, como no depoimento de Andrea, justificando para Elaine sua contrariedade em relação à distribuição de um *plus* de comida sugerido pelos demais membros da equipe ao participante Vanderson, por este queixar-se constantemente de se encontrar faminto: — *Quem tem pena é galinha! Não me leva a mal, mas eu não concordo. O que é para um, é para todo mundo. O que é para mim é igual para você e para ele também. Teu estômago é do tamanho do meu, cara. Entendeu? Este pronunciamento guarda as dimensões que a rivalidade exagerada gera neste tipo de competição, levando à agressão sem limites, identificando os participantes perdedores com a figura do fascista, daquele que se identifica com o desejo*

de aniquilamento dos demais adversários que obstaculizem seu percurso. Verifica-se, tanto nestas novas formas de relações narcísicas da contemporaneidade entre os sujeitos de diferente sexo quanto entre sujeitos do mesmo sexo, uma maior aproximação; disto decorre as relações entre os sexos, especialmente a exacerbação do conflito no qual gerações anteriores foram movimentadas, sofreram um relativo apagamento, especialmente no que tange às oposições codificadas entre homens e mulheres (cf. LIPOVETSKY, 1983, p. 68).

— *Na realidade não é normal um homem tá passando óleo no outro, não é? Mas, no deserto, fazer o quê? Na verdade tu tens mão leve, colega.* Amendoim traz, com sua fala referindo-se ao integrante Marcus, enquanto este lhe passava bronzeador, o quanto homens estão muito mais voltados ao hedonismo, ao próprio bem-estar, à cultura do corpo e, nesta ótica, muito mais envolvidos num consumismo dirigido para si mesmos, do que para uma posição de conquista, pautada no comportamento *donjuanesco* de outrora. Nas suas atitudes, os homens, e neste contexto os integrantes de *No Limite*, vivem um momento no qual as diferenciações e os ideais organizadores da posição masculina estão muito mais reversíveis. Conforme escreve Santos (2002, p. 57), são “implicações diretamente ligadas a uma sociedade que nos define não a partir de nossos atos, mas a partir de nossa aparência”.

Seja como for, a ética narcisista da felicidade e da espetacularização de *No Limite*, além de não levar em consideração qualquer questão ética, também não considera o imperativo pelo qual todos estamos resignados aos efeitos do tempo, inclusive “o sucesso que é feito para envelhecer na manhã seguinte” (COSTA, 2000, p. 124).

Sendo assim, o sucesso tende a perder seu fascínio; o Outro, como pólo de referência anônimo, rapidamente deixará de despertar o interesse no seu prestígio e glória. Será abandonado enquanto imagem identificatória, dando lugar a novos ícones, a novos investimentos midiáticos no *reality-show* da banalização do ser humano; o "espetáculo não pode parar!". A produção ignora as conseqüências subjetivas que esta intensa exposição possa vir a causar nos componentes após sua participação em *No Limite*, os efeitos a posteriori e suas graves implicações, talvez porque, para a indústria televisiva do entretenimento, só interessa o *capital-corpo*, objeto para o consumo imediato, ainda que o objeto do qual se trate sejam os sujeitos e suas identidades.

CLANDESTINO DE SI MESMO

Entre os outros e você, eu me sinto um estrangeiro, passageiro de algum trem, que não passa por aqui, que não passa de ilusão...
(GESSINGER, 1991)

Utilizo-me deste fragmento da música do grupo de rock gaúcho, Engenheiros do Hawaii, no intuito de esboçar uma comparação da situação vivida pelos integrantes do programa *No Limite* e a condição de estrangeiro. Abordarei aqui um paralelo entre a posição que o estrangeiro, especialmente o clandestino, incorpora (representada pela fascinação e pelo estranhamento) com as posições dos integrantes do *reality-show*, situando na posição de clandestino os participantes de *No Limite*, sujeitos que, ao término da produção, transformaram-se em *Outro Radical*, não só para os telespectadores, mas especialmente para si mesmos. É importante compreender que o conceito de *Outro Radical* é representado pela figura do estrangeiro, do clandestino, do que não pertence ao lugar; é o alheio, aquele que não é considerado como um *Outro Próximo* não lançado à mesmidade; é o lugar de alteridade que marca a diferença singular dos sujeitos.

Na entrevista ao programa Globo Repórter sobre pessoas que tiveram seus "15 minutos de fama", do dia 11 de abril de 2002, Elaine, ex-participante de *No Limite*, ganhadora do prêmio principal, desabafou, falando a respeito das mudanças ocorridas na sua vida após este episódio.

Há uma espécie de metamorfoseamento pelo qual os participantes, dentre estes a própria Elaine, passaram, a partir da exposição incessante durante aproximadamente 60 dias, direto da tela da TV para milhões de telespectadores, isto não considerando os canais de TV a cabo. O fator, por assim dizer, mais surpreendente foi o quanto a fama e a popularidade influíram e modificaram as vidas destas pessoas. Laços simbólicos organizadores de suas vidas foram rompidos e já não lhes é possível retornar ao mesmo grupo social. Seguem num estado fronteiro, legado da transição meteórica do lugar de anonimato para o lugar de celebridade. Neste movimento, houve um esvaziamento das referências e do controle das próprias vidas, efeito que bem pode ser definido pela figura representada pelo estrangeiro-clandestino, da qual se guarda distância; é a imagem do desconhecido, posição de alteridade, inclusive em relação ao próprio círculo social. O estrangeiro é sempre aquele que, de certa forma, nos consterna, mas também nos ameaça, pois confronta-nos com a possibilidade ou não de *ser um outro* (cf. KRISTEVA, p. 21).

A finalista de *No Limite*, Elaine, a gordinha risonha de 35 anos (que inclusive demonstrou dificuldades ao longo da produção para enfrentar as provas propostas, mas surpreendeu principalmente os telespectadores no final do programa por sua performance, pois, no último episódio, derrotou a aparente possível vencedora, a produtora gráfica Pipa), esclareceu o motivo que a moveu a participar de um *programa-realidade*: o desejo de querer mudar de vida e, não possuindo condições que lhe proporcionassem ir a um Spa ou fazer uma bela viagem, optou por se inscrever.

Após a saída do programa, descreveu o quanto vivenciou um estado de "surto", resultado da fama repentina e do efeito da própria premiação.

Abandonou a profissão de cabeleireira, mudou de endereço, saindo de sua residência na periferia de São Paulo para um condomínio num bairro de classe média alta. Retirou as filhas da escola pública, matriculando-as numa escola particular, viajou por diversos lugares com o esposo e consumiu compulsivamente boa parte do dinheiro ganho em roupas e futilidades. Ela incorporou uma posição nômade, quebrando qualquer forma de representação de si mesma. Skliar (2002, p. 32) escreve que o "nômade [escapa] do passado, presente e futuro". Talvez por estar incorporando esta posição híbrida, Elaine tenha sentido-se tão estranha para si mesma. A participante seguiu no seu desabafo, comentando que muitas pessoas com as quais não tinha a menor intimidade, vieram lhe pedir auxílio financeiro, inclusive na escola onde suas filhas estudam; os coleguinhas seguem com a idéia distorcida dos fatos, considerando-a milionária. A ex-participante acrescentou que, com todos os efeitos da sua participação em *No Limite*, sentiu-se fora de prumo para a vida que tinha antes de participar, afirmando: — *Participar de um programa como este mexe muito com a cabeça da gente, perde-se a identidade*. Elaine transita num espaço do estar sendo, como nos mostra Skliar (2002, p. 36): "O estar sendo é um acontecimento imprevisto que nos obriga a pensar mais em "nosso" ser, em nossa identidade, que no ser do outro, em sua identidade". Para Elaine, não foi possível retornar à vacuidade e insignificância de sua vida diária.

Sobre esta desolação que assola as pessoas que viraram celebridade da mídia do dia para a noite, recorro ao que escreveu Lasch (1983), afirmando que o mais insuportável não é o fracasso e a perda, mas, principalmente, que a este sujeito, recoberto por um super investimento narcísico, lhe é insuportável viver sem o próprio "eu", sensação que

experimenta ao ter destruído seu senso de identidade, processo que fatalmente ocasiona um estado de depressão.

Assim, situam-se os participantes numa espécie de exílio. É por esta razão que faço referência à clandestinidade, já que a mesma comporta uma posição de escolha com intencionalidade, na qual nem todo o estrangeiro está inscrito; contudo, todo o clandestino é um estrangeiro.

Os ex-participantes passam a ter suas identidades afetadas. Vivem a experiência de um momento de trânsito como o vive o estrangeiro. Espaço e tempo se cruzam e produzem diferença; desta forma, passam a viver na fronteira num estado ora de exclusão, ora de inclusão, sentindo o vazio, como escreve Lasch (1983, p 47), "a experiência do vazio interior, o aterrorizante sentimento de que, em algum nível da existência, não sou ninguém, de que minha identidade entrou em colapso".

Ocupando a posição de estrangeiro, os participantes incorporam a imagem do familiar e do estranho (estranho e estrangeiro, são, em alguns idiomas, palavras consideradas sinônimas, como, por exemplo, no Grego). Elaine converteu-se numa criatura híbrida; os marcos culturais que outrora lhe serviam já não lhe servem mais, o lugar que ocupava já não lhe é familiar; essa transformação afetou sua subjetividade, este movimento fez com que ela se moldasse, se reconstruísse, se criasse a partir deste não-lugar no qual passou a se situar. Enquanto permaneceu no programa, foi considerada pelos telespectadores, foi "olhada" segundo a posição subjetiva de *Outro Próximo*, recobriu-se, ainda que por um curto período de tempo, da proteção que estar neste lugar possibilita. Esta identificação podia ser sentida, fosse pela posição de "batalhadora", "guerreira", como muitos a definiram, ou pela

postura de mãezona, consoladora pela própria representação física de uma pessoa obesa. É fato que os telespectadores se reconheceram e a reconheceram, senão como uma igual, como uma muito próxima; as entrevistas divulgadas antecipadamente demonstraram esta preferência. No entanto, um ano após o término de *No Limite*, somente restou de todo o *glamour*, do brilho das câmeras e da celebridade, um livro sobre dietas, produzido logo após a saída do programa, conforme a mesma referiu na entrevista ao Globo Repórter.

Hoje Elaine já não incorpora a imagem do Outro Próximo, já não lhe cabe o valor da mesmidade, mas representa a figura da diferença, centrada no estranho, naquele que não faz parte de espaço algum; sem fronteiras, seu território não lhe é conhecido.

Este movimento é sentido pela grande parte dos participantes quando retornaram a seus lugares, a seus grupos de referência e estes não puderam mais comportá-los; desta forma, passaram a ser estrangeiros no próprio meio social: — *Virar uma celebridade da noite para o dia é uma coisa que eu nunca experimentei. Só quero ver quando voltar para a casa, como vai ser. Fama foi uma coisa que eu nunca tive, mas as pessoas me tratavam com carinho.* Esta fala refere o receio do integrante Jeferson ainda durante a produção do programa, sobre seu retorno a seu lugar de origem, a volta para casa. Sua preocupação retratou a dificuldade para viver, a partir de então, como um outro e com os outros, constituindo um estado de sintoma onde o antigo grupo não serve mais como refúgio. Esta posição denuncia uma carência de lugar, uma forma de desterritorialização, num rompimento de fronteiras. Assumindo seu estrangeirismo, os participantes supõem uma

espécie de disfarce, formando um pacto de resistência pessoal ao efeito *celebridade* promovido pela mídia.

Se ser clandestino é mudar de nome, abandonar referências de origem na busca de proteção para a própria singularidade, se o estrangeiro é "aquele que não faz parte do grupo... o outro" (KRISTEVA, 1994, p. 100), então este limite, esta marca transposta pela participação no *programa-realidade*, imprimiu irremediavelmente uma nova existência aos participantes, como expressou-se Elaine: — *Não somos descartáveis; esse ego que o público alimentou te faz uma identidade*. Eis aí a "origem perdida, o presente em suspenso" (KRISTEVA, 1994, p. 15), pois esta nova identidade permanece eclipsada. Não mais a cabeleireira do subúrbio, mas também não mais a celebridade dos sessenta dias. Da atriz promissora, somente a sombra. Sobre esta relação, Kristeva (1994, p. 18) afirma que

O estrangeiro não tem um si (...), centra as suas possibilidades de ser constantemente outro, ao sabor dos outros e das circunstâncias (...). Eu faço o que se quer, mas não sou "eu"— meu "eu" está em outro lugar, meu "eu" não pertence a ninguém, meu "eu" não pertence a mim.

A fragmentação subjetiva promovida pela saída do estrelato, a perda de referências e a posição de clandestinidade podem levar o sujeito ao estado de melancolia, como a própria integrante se referiu à "perda de prumo", um estado de nostalgia, a miragem do oásis de sucesso que não mais poderá ser reencontrado, como afirma Elaine: — *É perder a própria identidade, é se perder, é o puro esquecimento*. Para ela não ser mais investida enquanto celebridade, perder esta posição conquistada às custas da participação em *No Limite* é ser anulada enquanto sujeito.

Hilca, outra ex-integrante de *No Limite*, fez planos sobre seu futuro, aludindo à vida de artista como forma de continuidade para experiência que vivenciou *No Limite*. Acrescentou: — *Foi uma vida que descobri e com a qual me identifiquei, acho que dou para ser artista, atriz, alguma coisa, queria muito continuar nas câmeras.* É importante salientar que Hilca foi a primeira eliminada deste programa e, mesmo assim, sua curta passagem produziu efeitos, tanto que o seu desejo manifesto é o de abandonar suas antigas referências em troca desta nova identidade. A partir da participação em *No Limite*, Hilca faz uma tentativa de abandono de sua própria identidade, disposta a romper com laços sociais que a situavam, inclusive seu curso universitário em Serviço Social numa disponibilidade incondicional, inscreve-se num nada desejando constituir-se num outro para si.

Dessubstancializado no rastro do personagem criado a partir de *No Limite*, os participantes se encontram numa "cicatriz", numa fenda produzida tal qual a posição que encerra o estrangeiro, num espaço entre o homem e o cidadão, um *entre-lugar*, ao mesmo tempo espaço produzido a partir da imagem assumida e efeito da própria transformação ao assumir a queda da imagem anterior (cf. BABHA, 1998).

— *Sinceramente, eu até desconheço esta coisa de fama (...), vejo me pararem nas ruas, me pedirem autógrafos, e eu atendo; tento dizer que não, mas as pessoas insistem.* Amendoim evoca com sua fala um estado de negação, alienação e alheamento, guardando uma indiferença ao assédio da opinião pública; protege-se de sua própria escolha e, no seu estado de estrangeirismo, resiste à angústia de que não há regresso à casa de partida, ou seja, nada mais será como antes. Outros participantes promovem um movimento simbólico um pouco diferente e de certa forma

significativamente nostálgico, como Ilma afirma: — *Acho que minha vida vai prosseguir como era, continuar a mesma coisa, acho que vai ser normal para mim.* Talvez o que Ilma não tenha se dado conta é que ao estrangeiro não cabe ser mais de parte alguma, nada os fixa lá longe, ao mesmo tempo nada os detém aqui (cf. KRISTEVA, 1994).

— *Espero que isto me traga muito trabalho (...) que as pessoas me respeitem mais. Eu venho buscando isso.* A partir do cosmopolitismo vivenciado após o estrelato, alguns dos participantes, como Pipa, seguem ancorados em sua própria fragilidade provisória, à procura de um estado de equilíbrio para seu hibridismo, buscando estar em seu lugar. Enquanto isto, vivenciam “identidades desdobradas, um caleidoscópio de identidades” (KRISTEVA, 1994, p. 21). A partir de então, na realidade da vida, daqui para frente, os ex-participantes do *reality-show* estarão todos vivendo *No Limite*.

O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR!

No percurso desta Dissertação, investiguei um entre tantos programas de entretenimento que vêm surgindo na mídia, nos últimos anos. Para tanto, utilizei-me da hipótese paradoxal, proposta por Baudrillard (2002), de que o nosso pensamento regula o mundo, pensando que é o mundo que nos pensa. Nessa perspectiva, poderíamos dizer que não fui eu quem escreveu sobre este objeto, mas foi o objeto que me escreveu.

Assim, procurei configurar a problemática da pesquisa a partir das análises que desenvolvi sobre o efeito da difusão na mídia, mais especialmente da cultura do entretenimento inscrita no programa *No Limite*. Através dos elementos recortados e analisados nas diversas seções, busquei dissecar o "modelo atual de vida": os *programas-espetáculos*. Propus que a mídia televisiva vem se apropriando de um espaço que fora ocupado, quase exclusivamente, por outras instâncias, tais como a escola e a família. Pontuo que esta transformação deve-se ao deslocamento e ao atravessamento das esferas privada e pública. Neste sentido, a mídia instalou-se na fenda aberta pelo enfraquecimento dessas instâncias, a partir das mudanças operadas no contexto de uma sociedade globalizada. Concluí que, na atualidade, a posição ocupada pela mídia é uma posição de alteridade, posição semelhante a do Grande Outro para a psicanálise lacaniana. Esta posição apoiou-se num modelo de produção econômico-político que objetivou a produção homogeneizada e serializada; porém, na atualidade, a televisão

segue um modelo pós-fordista permeado pelas novas tecnologias que criam uma TV hibridizada e visam à fragmentação dos fatos e informações através do movimento de personalização presente na programação televisiva. Procurei expor o quanto a cena contemporânea prioriza a superação dos limites de cada sujeito e, para atingir sua meta, utiliza-se tanto do poder de consumo quanto do poder das imagens nas suas programações. Respalda-se num currículo próprio composto por elementos bastante diversos dos que compõem um currículo oficial (por exemplo, o escolar). Apresentei tais elementos (a volatilidade, a repetição serial e a estética do grotesco) e comprovei, nas análises empreendidas, que os mesmos não somente transmitem conhecimentos como produzem saberes sobre os sujeitos interferindo em suas identidades. Priorizei a compreensão da intensa visibilidade criada nos *reality-shows*, e como a mesma produz um apagamento do real, da vida dos sujeitos, das identidades, como "na verdade do espetáculo, a negação da vida se tornou visível" (DEBORD, 1997, p. 16).

Apresentei o *Currículo Alternativo* que a Pedagogia própria à Mídia compõe; este currículo busca a cultura do instantâneo, incorporando a vida cotidiana nas suas imagens, objetivando banalizá-la, transformando-a em mercadoria; o sujeito passa a ser *capital-sujeito*. Sobre esta forma de produção, analisei a categoria estética grotesca como um dos recursos utilizados para imprimir sua influência na conduta dos sujeitos, possibilitando identificações, propondo maneiras de ser e de se conduzir. Propus que estes conhecimentos e experiências inscritos em produções como *No Limite* possam estar apontando para um exercício de poder, por meio do qual a TV se vale para incluir alguns sujeitos e excluir outros através de seu discurso. Concluo assim que, nesta produção, foram apresentadas algumas formas pelas quais a posição de alteridade da mídia

vem se constituindo na atualidade e algumas, dentre as tantas implicações, que estão contidas neste exercício de poder midiático.

Entretanto, é significativo e importante considerar que estas relações que se estabelecem entre o programa *No Limite* e os telespectadores não são tão passivas quanto se possa supor. Por esta mesma razão, merecem uma atenção especial, pois, ainda que algo nos escape ou vá além dos limites de nossa compreensão, é possível perceber que há uma identificação mimética entre os sujeitos-telespectadores e o programa. Questionei esta posição de *Outro Primordial* a partir do espelhamento que programas, como *No Limite*, instauram, imprimindo olhares bem dirigidos ao sujeito, a seu corpo, a sua conduta, fazendo marcas de forma semelhante às exercidas pelo *Outro* materno, mas guardando diferenças quando instaura uma posição especular da qual o sujeito não consegue se desprender e fica tomado narcisicamente, colado às imagens oferecidas como semblante pela TV. Ao enunciar determinadas formas de se conduzir e de disseminar determinados saberes, *No Limite* produziu, através do ícone-celebridade instantânea, uma desestabilização, um desequilíbrio nas identidades dos próprios integrantes que perderam as referências que os subjetivavam antes de sua participação no programa. Pude, desta forma, situar novas inscrições que operam nas subjetividades dos integrantes desta produção, uma posição de nômades para si mesmos. Esta, entre outras questões, permanece instigando-me, enquanto pesquisadora em Educação, a dar continuidade à investigação, procurando compreender como os excessos e a intensa visibilidade vêm se apropriando de nossa vida social e cultural, e por que os telespectadores vê, cada vez mais, entregando-se tenazmente a estas formas de entretenimento. Creio que, analisando a lógica que fundamenta a relação mídia-participantes dos *reality-shows-*

telespectadores, será possível apontar alguns aspectos sobre o seu uso desde uma outra posição, na qual o poder do espetáculo possa ser utilizado de forma mais construtiva.

Na França, por exemplo, começam a surgir espetáculos que imprimem aos *reality-shows* uma dimensão cultural, educadora e promotora da capacidade criativa. No momento, não se pode garantir se esta nova modalidade está salvaguardada do antropofagismo midiático que gerencia todos os acontecimentos no espírito de espetáculo; contudo, criou-se, na terra de grandes filósofos como Michel Foucault e sociólogos como Guy Debord, um programa que se contrapõe aos *trashes* habituais, tais como *Survivor*, *Big Brother* e, também, *No Limite*. Consiste em um programa-realidade chamado *Vous Connaissez la Nouvelle? (Você sabe da Última?)*. Este programa segue os moldes de produção dos demais, mas a diferença é que ele tem como finalidade uma produção literária. Os participantes são escritores e a eles são oferecidos recursos tecnológicos, como, por exemplo, computadores para auxiliar na produção de um conto, com sugestões e críticas dos telespectadores que poderão interagir por meio de *e-mails*. Esta modalidade parece difundir-se, uma vez que, na Inglaterra, este mesmo movimento já vem despontando; em Londres, um grupo de jornalistas discute temas atuais, sendo o dia-a-dia, bem como os debates, acompanhados pelas câmeras durante todo tempo de duração da produção.

Fazendo uso do que escreve Baudrillard (2002, p. 92), afirmando que *nenhum acontecimento conseguiria pôr fim ao desdobramento dos acontecimentos, nem nenhuma ação encadear o que vai vir em seguida*, é preciso seguir investigando os efeitos do entretenimento, da exibição das celebridades e do esquadrinhamento da vida privada dos anônimos-célebres

na nossa sociedade para agir de alguma forma sobre a cultura *rubbish*, que prioriza *produções-lixo* como estes programas *televisão-realidade* e, desta forma, compreender melhor o contexto atual, o tempo da "pós-realidade".

O entretenimento só poderá ser considerado como tal quando sua finalidade for divertir com distração e recreação (GABLER, 1999, p. 25), quando estivermos preparados para utilizá-lo segundo nossa própria autonomia, segundo nossos próprios critérios isentos dos atravessamentos de sentido propostos pelo currículo televisivo. Não creio que uma simples solução narrativa possa restaurar nossa realidade e valores perdidos; não se trata do efeito obtido pelos contos de fada ou o caso das histórias fantásticas de *Walt Disney*, em que se constrói um enredo, um personagem incorpora o mal e, nos últimos episódios, o mocinho/a surge do nada, fazendo com que o bem triunfe sobre o mal. A questão é muito mais grave, pois a vida é vasta e gera diariamente um infinito conteúdo para novos episódios passíveis de serem apropriados e investidos pelo currículo da TV.

Educando-nos e filtrando a Pedagogia midiática e os novos discursos sobre o sujeito contemporâneo que ela enuncia, talvez possamos reverter este panorama de tirania da intimidade, de apologia da cultura narcísica desenfreada, superando a sujeição na qual os sujeitos parecem estar capturados na contemporaneidade, que é a posição de *capital-corpo*. Penso que são possíveis linhas de fuga; é possível que se escape à posição objetal na qual o sujeito parece estar inscrito e submetido no contexto discursivo da mídia televisiva. Linhas de fuga para esta subjetividade híbrida, nas quais a realidade possa se inscrever não de forma banalizada e espetacularizada, mas possa ser mobilizada por desejos e necessidades permeados pela ética e pela consciência cultural. Talvez buscando uma aproximação com a arte, no

seu sentido de invenção e de criação e trazendo este sentido para a produção televisiva, possamos compor o entretenimento não mais a partir do fácil, do sensacional, do irracional, do previsível, do grotesco e do volátil, mas adotando, como sugere Umberto Eco, uma nova abordagem cognitiva sobre a nossa realidade, "temos de começar de novo do começo", realmente! (Apud GABLER, 1999, p. 17). Certamente existem inúmeras outras questões que podem vir a ser propostas e discutidas sobre o currículo contido nos programas de entretenimento e mesmo sobre *No Limite*. Muitas delas me interessaria seguir pesquisando, especialmente procurando examinar que implicações isto terá não somente para a cultura, mas, sobretudo, para os sujeitos, tanto para aqueles que estiveram diante das câmeras, quanto para os que estiveram na frente da TV.

Esta Dissertação pretensiosamente procurou contribuir para a compreensão da banalização do cotidiano, fenômeno que vem se apresentando com frequência na televisão e que demonstrei ao longo das análises feitas sobre o programa, que foi o objeto deste estudo. Minhas preocupações, contudo, foram puramente investigativas, objetivando analisar como *No Limite* instaura o fenômeno social da espetacularização da vida privada. Julguei apropriado manter, ao longo das análises, a neutralidade necessária a qualquer pesquisador que se respalde no referencial Pós-Estruturalista, portanto não me posicionei ou interferi com minhas impressões pessoais sobre este gênero de produção. Por mais que este objeto de pesquisa tenha sido esmiuçado, dissecado e, ainda, que esta Dissertação seja produto de minha vontade e desejo, portanto tenha sido escrita de forma singular, ela traz a incerteza do meu pensamento frente às produções televisivas – *reality-shows*.

Finalizando, Kehl (2002) escreve sobre o alcance que uma obra possa vir a ter, afirmando que este alcance é tanto maior quanto mais a obra possa tramar seus restos de gozo, restos de real, com a imaginação compartilhada por seus muitos leitores. Utilizo-me desta idéia, ambicionando que minha Dissertação deixe de ser minha, que ao "cair" no mundo, possa despertar muitas outras questões além das que me foram possíveis propor. Acredito que os pesquisadores em Educação devam se permitir descaminhos, errâncias, lançar-se neste abrangente espaço de pesquisa que se apresenta nos novos aparatos pedagógicos culturais, que cada vez mais relativizam o conhecimento escolar e moldam o mundo segundo suas próprias representações.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

AZEVEDO, Fernando. *Pequeno dicionário latino-português*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

BHABHA, Hommi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 6. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BENTES, Ivana. *Guerrilha de sofá. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 mar. 2002. Caderno Mais!, p. 06-07.*

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

CORAZZA, Sandra Mara. Na diversidade cultural, uma "docência artística". *Pátio: revista pedagógica*, Porto Alegre, n. 17, p. 27-30, maio/jul. 2001a.

_____. *O que quer um currículo?: pesquisas pós-críticas em educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001b.

COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. Diversão ou desatino. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 2002. Caderno Mais!, p. 04-05.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Corpos e mentes na mídia: a adolescência em discurso*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Proposta de Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, Porto Alegre, BR-RS.

_____. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 59-80, jul./dez. 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 01, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu e outros trabalhos. In:_____.*Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. 13, 1996a.

_____. *Sobre a introdução do narcisismo (1914)*. [Tradução:] Luís Fernando Lofrano de Oliveira, Max de Araujo Götze, Sofia Schneider. Porto Alegre: APPOA, 1995. Edição não comercial exclusiva para membros da APPOA.

_____. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. In:_____.*Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. 17, 1996c.

_____. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. In:_____.*Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. 18, 1996b.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GESSINGER, Humberto. A revolta dos Dândis I. In: Engenheiros do Hawaii. *A revolta dos Dândis I*. Gravadora BMG, ano 1991. Faixa 2, 4 min. 7 s.

GIROUX, Henry. Por uma Pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antonio Flávio (Org.) *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos culturais*. Petrópolis: RJ: Vozes, 1995. p. 144-158.

GLOBO REPÓRTER. São Paulo: TV GLOBO. Rede Globo de Televisão. 11 abril. 2002. Programa de TV.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HURBON, Laënnec. *El bárbaro imaginário*. Traducción de Jorge Padín Videla. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

KEHL, Maria Rita. (Org.) *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1966.

_____. *Escritos 1*. Tradução de Tomás Segovia. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1996.

_____. *Escritos 2*. Tradução de Tomás Segovia. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1996a.

_____. Os escritos técnicos de Freud. 1953-1954. 3. ed. [Tradução] Betty Milan. In: _____. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Livro 1.

LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LYPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1983.

_____. *O crepúsculo do dever: a ética indolor os novos tempos democráticos*. Tradução de Fátima Gaspar. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

MACEDO, Elisabeth (Org.). *Currículo: debates contemporâneos*. São Paulo: Cortez, v. 02, 2002.

MAGDA, Rosa María Rodríguez. *El modelo frankenstein: de la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos, 1997.

NO LIMITE. São Paulo: TV GLOBO. Rede Globo de Televisão. jul./ago. 2000. Programa de TV.

NO LIMITE: a revista oficial. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

PAIVA, Rita. A constituição do eu: os imperativos da interpretação e a perda de sentido. *Tempo Social: rev. Sociol.*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 83-104, maio 1998.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RAMONET, Ignácio. *Geopolítica do caos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Simone Olsiesky dos. *No Limite da mulher: pedagogia do corpo pela TV*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Proposta de Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, Porto Alegre, BR-RS.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SENNET, Richard. O domínio público. In:_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 15-44.

SILVA, Juremir Machado da. Silvio Santos na Globo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 set. 2001. Cultura, p. 23.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. (Org.) *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SKLIAR, Carlos. *Y si el otro no estuviera ahí?: notas para una pedagogia (improbable) de la diferencia*. Buenos Aires: Minõ y Dávila, 2002.

SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

THOMPSON, Jonh B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

VIEIRA, Rafael. *Big Brother, traições à espiritualidade do cotidiano nos reality shows*. Aparecida: Editora Santuário, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

BIRMAN, Joel. *Psicanálise, ciência e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CALLIGARIS, Contardo. *Crônicas do individualismo cotidiano*. São Paulo: Ática, 1996.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v.2.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v.1.

LACAN, Jacques. *A ética da psicanálise: 1959-1960*. [Tradução] Antônio Quinet. In: _____. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Livro 7.

_____. *As psicoses: 1955-1956*. 2. ed. [Tradução] Alúísio Menezes. In: _____. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981. Livro 3.

_____. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. [Tradução] M. D. Magno. In: _____. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. Livro 11.

MARTHE, Marcelo. Não trairás. *Veja*, São Paulo, v. 34, n. 02, p. 124, 17 jan. 2001.

_____. Voyeurismo sádico. *Veja*, São Paulo, v. 33, n. 30, p. 152-154, 26 ago. 2000.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NOVAES, Adauto. *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TIJIBOY, Ana Vilma. As novas tecnologias e a incerteza na educação. In: SILVA, Mozart Linhares da. *Novas tecnologias: educação e sociedade na era da informação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 39-56.