

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



PARADOXOS DO VISÍVEL
reality shows, estética e biopolítica

ILANA FELDMAN MARZOCHI

NITERÓI,
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PARADOXOS DO VISÍVEL
reality shows, estética e biopolítica

Ilana Feldman Marzochi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

Niterói, abril de 2007.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M393 Marzochi, Ilana Feldman.

Paradoxos do visível: *reality shows*, estética e biopolítica / Ilana Feldman Marzochi. – 2007.

97 f.

Orientador: Maria Cristina Franco Ferraz.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social. Departamento de Comunicação Social, 2007.

Bibliografia: f. 84-97.

1. Televisão – Brasil. 2. Big Brother Brasil (Programa de televisão). 3. Biopolítica. 4. Capitalismo. I. Ferraz, Maria Cristina Franco. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.450981

PARADOXOS DO VISÍVEL
reality shows, estética e biopolítica

Ilana Feldman Marzochi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Informação.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Fernanda Bruno
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

A meus tão queridos pais e irmãos, pela ajuda, contínuo incentivo e generosa paciência. E por terem me dado o privilégio da vida nesta família.

A meu amor, pela colaboração afetivo-intelectual durante todo esse e tantos outros processos e por ter “transvalorado” meu olhar para o BBB...

A Maria Cristina Franco Ferraz, orientadora de um longo movimento, por tanto, mas, sobretudo, por seu dom de transformar em encanto - o viver e o pensamento.

A João Luiz Vieira, pela dedicação, permanente interesse no assunto e incansável estímulo em todos esses anos.

A Fernanda Bruno, pela calorosa acolhida e por suas reflexões tão estimulantes.

Também agradeço imensamente o carinho e o companheirismo das amigas Simone Paterman, Nathalia Coutinho e Isabela Soares Santos; o apoio e a presença da Debinha; o estímulo tão afetivo da Paula Sibilia; as colaborações dos colegas da revista Cinética, especialmente a Cezar Migliorin e André Brasil; a cumplicidade dos companheiros do Mestrado, sobretudo a Ericson Saint Clair; a contribuição do corpo docente do Programa, em especial ao professor André Queiroz; a disponibilidade da Silvinha; a atenção e empenho da Coordenação do PPGCOM-UFF; bem como ao CNPq, pelo apoio financeiro nos dois anos de realização desta pesquisa.

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado meu caminho. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.

G.H¹

¹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.109.

RESUMO

A partir de uma perspectiva estética e biopolítica, procuraremos compreender o fenômeno dos *reality shows*, tomando-o não apenas como um conjunto de programas isolados, mas, sobretudo, como uma lógica cultural e operacional que naturaliza, tendendo a consolidar, valores, práticas e discursos próprios ao atual estágio do capitalismo, denominado imaterial ou cognitivo. Nesse panorama, daremos especial ênfase ao formato narrativo Big Brother Brasil, considerado aqui um dispositivo biopolítico, tanto por fazer da própria vida, “anônima” e “real”, matéria prima de observação e instrumentalização, quanto por ser uma tecnologia de produção - e gestão - subjetiva. No entanto, se entendemos que essa produção audiovisual biopolítica produz efeitos perversos, baseados em relações de poder extremamente desiguais, cujas estratégias passam pela humilhação e pelo constrangimento, não podemos fechar os olhos para a inventividade narrativa que a cada edição vem sendo aprimorada, como a consolidação de uma dramaturgia moderna e auto-reflexiva. É então a partir do cotejo de um objeto tão paradoxal que investigaremos o paradoxo que verdadeiramente está em jogo: uma demanda por realidade e uma “vontade de verdade” que desloca a verdade dos fundos, dos fundamentos de nossa tradição de pensamento, para as superfícies das imagens, identificando, simultânea e paradoxalmente, a imagem a uma prova de verdade e a verdade a um efeito do artifício. A “vontade de verdade” torna-se, desse modo, vontade de artifício. Será então este efeito de verdade, ou efeito de real, que legitimará e autovalidará uma série de práticas biopolíticas, como a naturalização da vigilância e a exposição da dita intimidade. Práticas que, atreladas a uma produção audiovisual biopolítica, conformam nosso contemporâneo regime de verdade, de visibilidade e de sensibilidade, no bojo de uma produção capitalista imaterial.

Palavras-chave:

Reality shows; biopolítica; “vontade de verdade”; efeito de real; artifício; Big Brother Brasil; capitalismo imaterial.

ABSTRACT

Taking an aesthetic and biopolitical perspective, we seek to understand the *reality show* phenomenon, viewed not only as a set of stand-alone programs, but especially as a cultural and operational logic that takes for granted and tends to consolidate values, practices, and discourses proper to the present-day so-called immaterial or cognitive stage of capitalism. Within this panorama we focus special attention on the Big Brother Brazil narrative format, viewed here as a biopolitical dispositif, both because it takes “anonymous” and “real” life itself as the raw material for observation and instrumentalization, and because it represents a technology for subjective production and management. However, while we accept that this biopolitical audiovisual production creates perverse effects, based on extremely unequal power relations whose strategies focus on humiliation and embarrassment, we cannot close our eyes to the program’s narrative inventiveness, enhanced with each successive edition of the program, featuring the consolidation of a modern and self-reflexive dramaturgy. Our examination of this paradoxical object thus provides the basis for investigating the true paradox at stake: a demand for reality and a “will to truth” that shifts the truth from the background, from the foundations of our tradition of thought, to the surfaces of images, simultaneously and paradoxically identifying the image with proof of truth, and truth with an effect of the artifice. The “will to truth” thus becomes the will to artifice. This effect of truth, or effect of the real, thereby legitimizes and self-validates a series of biopolitical practices, meanwhile taking surveillance and exposure of so-called intimacy for granted. Such practices, tied to a biopolitical audiovisual production, shape our contemporary regime of truth, visibility, and sensitivity within immaterial capitalist production.

Key words:

Reality shows; biopolitics; “will to truth”; effect of the real; artifice; Big Brother Brazil; immaterial capitalism.

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
Capítulo I. <i>Reality show</i>: a lógica cultural do capitalismo imaterial.....	11
Capítulo II. <i>Reality show</i>: um paradoxo nietzschiano	
A verdade como efeito.....	28
A lógica dos paradoxos:	34
Capítulo III. <i>Reality show</i>: “vontade de verdade” como “vontade de engano”	
A contemporânea “demanda de real”.....	52
A secular “vontade de verdade”.....	61
Capítulo IV. <i>Reality show</i>: um formato biopolítico	
Imagens da biopolítica e o paradoxo da vida.....	75
Referências bibliográficas.....	84

APRESENTAÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta é fruto de um longo processo, que remonta à minha graduação em Cinema no Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF. À época, tive a feliz oportunidade de participar de uma pesquisa de Iniciação Científica, orientada pela Profa. Maria Cristina Franco Ferraz e realizada de 2002 a 2003, cujo tema era: “Espetacularização da vida privada, déficit do político e produção de subjetividade: os *reality shows* nas televisões brasileiras”. Nesse momento, iniciava minha relação com os *reality shows*, que então estreavam na TV: “Casa dos Artistas” no SBT, “Big Brother Brasil” na Globo, “Ilha da Tentação” na FOX e “Zoológico Humano” no GNT, além de outros títulos que pipocavam na MTV. Um encontro com “um” objeto marcado, nesse primeiro momento, por muitos desencontros: para além da curiosidade e do interesse, eu era atravessada pelo mal-estar e por um profundo incômodo.

No entanto, a partir da pesquisa e de seu resultado posterior, minha monografia de conclusão de curso (“Estilhaçando a onividência: perspectivas sobre os *reality shows* na contemporaneidade”, 2004), fui compreendendo que era justamente essa paradoxal relação que eu travava com os programas o que tanto me mobilizava. A partir de então, tentei fazer das angústias e das alegrias do paradoxo uma forma de aproximação e compreensão - e, nesse caminho, compreendi que o paradoxo que conformava minha relação com o objeto era, justamente, seu próprio amálgama.

Assim, entre a curiosidade e a perplexidade, fui acompanhando o desenvolvimento dos programas, em especial do Big Brother Brasil, e as trajetórias de seus personagens, no bojo de disputas, afetos, dores e rancores. E poderia dizer que foi a própria dimensão biopolítica engendrada pelos *reality shows*, como a capitalização de vidas “anônimas” e “ordinárias”, aquilo que me aproximou desse universo. Um universo de pessoas que querem não apenas a ascensão econômica pelo prêmio milionário e o reconhecimento social pela fama, mas, acima de tudo, um universo de pessoas que querem, com seus meios e valores, simplesmente... pertencer. Pertencer e existir. Existir e

se reconhecer, através de imagens e dos inúmeros espelhos que recobrem as câmeras, como sujeitos de direito. Em um momento histórico em que a conquista e a manutenção da visibilidade estão associadas ao movimento natural da própria vida, resumiu certa vez o personagem Jean, enquanto tomava seu relaxante banho de ofurô: “A vida é igual a nossa experiência no Big Brother: uma hora sai do ar”.

Distante das críticas à banalidade de um suposto “cotidiano” e longe dos discursos adesionistas, procurei fazer desse trabalho de observação um exercício de criação. Atividade do olhar que me remete aos ensinamentos do poeta Rainer Maria Rilke, que, em 1903, escreve a um jovem aprendiz: “Se o cotidiano lhe parece pobre, não o acuse: acuse-se a si próprio de não ser muito poeta para extrair suas riquezas. Para o criador, nada é pobre, não há lugares mesquinhos ou indiferentes”².

Evidentemente, não se trata aqui do ofício da poesia, mas, certamente, posso considerar o pensamento uma atividade criadora - criadora de sentidos, avaliações e perspectivas. Desse modo, essa pesquisa teve de privilegiar certos pontos de vista e determinados recortes temáticos em detrimento de tantos outros, que, por força do caráter sintético de uma dissertação de mestrado e por força da complexidade do tema, ficaram obscurecidos. Contudo, creio que, assim como acontece com as imagens, aquilo que se oculta de um texto é tão ou mais revelador do que aquilo que se diz.

² Em RILKE, Rainer M. *Alguns poemas e Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p.43.

I

Reality show:
a lógica cultural do capitalismo imaterial

A convicção de que tudo o que acontece no mundo deve ser compreensível pode levar-nos a interpretar a história por meio de lugares comuns. Compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito, ou, ao explicar fenômenos, utilizar analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência. Compreender significa, em suma, encarar a realidade sem preconceitos e com atenção, e resistir a ela – qualquer que seja.

Hannah Arendt³

Não devemos almejar nem os que passaram, nem os que virão. Importa ser de seu próprio tempo.

Karl Jaspers⁴

As tentativas de compreensão do presente costumam encontrar pelo caminho um terreno pantanoso, solo movediço onde fragmentos e estilhaços, grãos de areia, escorrem pelas mãos. Não é mesmo fácil pensar aquilo que permanentemente nos escapa, aquilo que é da ordem da movência e, ao abrir e fechar dos olhos, da transmutação. Não é mesmo fácil ser contemporâneo ao seu próprio tempo, pois, como já escrevera Hannah Arendt, “somos contemporâneos somente até o ponto em que chega nossa compreensão”⁵.

A pesquisa desenvolvida busca, impulsionada por esse sentido de compreensão arendtiana, compreender nosso presente a partir e através da escolha de um instigante objeto do campo da Comunicação: os programas de realidade tele-programada, amplamente conhecidos por *reality shows*, em especial o formato Big Brother Brasil. Tal como nosso tempo, “o” objeto escolhido requer um escopo que contemple suas formas cambiantes, múltiplas e seus efeitos paradoxais. Por isso é sempre tão desafiante tentar analisar aquilo que é escorregadiamente vivo, ou, no caso desta pesquisa, aquilo que faz da própria vida, biopoliticamente, matéria-prima de observação e instrumentalização. Objeto que grita, ou sorri sarcasticamente, na mesa do anatomista...

³ ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.12.

⁴ JASPERS apud ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.9

⁵ ARENDT, Hannah. *Compreensão e Política*, Lisboa: Relógio D'água, 1993, p.53.

Michel Foucault, pensador que fez do presente uma infundável superfície de investigação e do pensamento uma abertura à historicidade e às urgências de seu próprio tempo, dizia sentir-se, em sua escrita, como um anatomista que percorre o corpo do outro, fazendo nele incisões, levantando os tegumentos da pele, procurando trazer os órgãos à tona e, com isso, tornando visível, finalmente, o local da lesão. Foucault compreendia que o trabalho do analista não é matar seu objeto, asfixiá-lo, domesticá-lo, mas pressupor, antes mesmo da análise passar a operar (e para que ela possa operar), sua circunstancial morte⁶. A escrita foucaultiana partia assim desta premissa, de que toda análise - avaliativa e perspectiva - requer recortes, cortes, suturas e rupturas.

Apostando então em uma inspiração metodológica marcadamente foucaultiana, sob a influência da filosofia de Nietzsche, partimos do pressuposto de que nenhum sentido ou valor tem uma “origem”, isto é, um surgimento necessário, inevitável e a-histórico, determinado por uma simples lógica de causa e efeito. Por isso, se não há nenhum fenômeno social, econômico, político e cultural que possa ser tomado como “natural”, já que todos, assim como nós, são produções históricas, cabe ao pensamento crítico suspeitar e espreitar o surgimento de determinado acontecimento, investigando suas condições de formação - como os discursos, os saberes, as crenças e as práticas socioculturais que o engendram.

É nesse intuito que procuraremos compreender, por meio de um recorte estético e (bio)político, o fenômeno dos *reality shows*. Fenômeno a ser tomado como um campo de investigação privilegiado, por fazer convergir, de maneira inaudita, certos interesses e relações de força, como as demandas do capitalismo pós-industrial - ou imaterial⁷ - por

⁶ FOUCAULT, M. “Eu compreendo porque as pessoas sentem minha escrita como uma agressão. Elas sentem que existe nela alguma coisa que as condena à morte. Na realidade, sou bem mais ingênuo do que isso. Eu não as condeno à morte, simplesmente suponho que já estejam mortas. É por isso que me surpreendo quando as ouço gritar. Fico tão espantado quanto o anatomista que sentisse redespertar de repente, sob a ação de seu bisturi, o homem sobre o qual pretendia fazer uma demonstração. Bruscamente, os olhos se abrem, a boca se mete a gritar, o corpo a se retorcer, e o anatomista se espanta: ‘Então ele não estava morto!’” In: “A palavra nua de Foucault”, entrevista publicada pelo Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 21/11/2004 (tradução a partir de entrevista concedida ao Le Monde, 1966).

⁷ O regime de produção “pós-fordista” ou “pós-industrial” ensejou, segundo diversos autores, um novo modo de agenciamento capitalista, denominado “capitalismo imaterial” ou “cognitivo”, cujo núcleo da produção econômica é a própria vida, o conhecimento, a criatividade, o imaginário, a comunicação e a informação. Ver: COCCO, G. *Capitalismo cognitivo - trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003; bem como NEGRI, A. e LAZZARATO, M. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

perfis identitários, corpos formatados e motivados, “intimidades” publicizadas, desejos de visibilidade e autenticidade, fazendo da própria vida, biopoliticamente, o terreno mais fértil, “criativo” e rentável para seus investimentos.

Porém, quando falamos em “o” fenômeno dos *reality shows*, de modo algum queremos circunscrevê-lo, ou reduzi-lo, a um corpus homogêneo, desprovido de matizes e produtor de sentidos unívocos. De modo algum queremos obscurecer a singularidade dos objetos que constituem tal fenômeno, domesticando-os como mero suporte para uma tessitura teórico-conceitual. Tendo em vista as relações de poder forjadas por esses programas televisivos, seria até mesmo pertinente perguntar: como não tyrannizar objetos, no caso, também tirânicos? E como fazê-los falar - sem torcê-los, sem autoritariamente forçá-los -, a fim de que expressem aquilo de que a linguagem, por sua precariedade e perplexidade, muitas vezes não dá conta?

Também seria o caso de nuançarmos a idéia de “fenômeno”, denominação tingida por ares de excepcionalidade. O fenômeno a que nos referimos indica que os *reality shows*, de uma tendência internacional no mercado do audiovisual, têm se transformado em presença permanente, manifestação massiva que se dissemina nos mídias, nacionais e estrangeiros, por meio da pluralidade de gêneros e formatos, da horizontalidade das formas de produção, exibição e circulação e, no caso do Big Brother Brasil, por meio do desenvolvimento galopante da chamada convergência de mídias, que insere o BBB como o produto central dentre uma rede de tecnologias e serviços. Serviços que, pautados por demandas de interatividade, essa capciosa forma de incitação à adesão voluntária, mobilizam simultaneamente diversos suportes tecnológicos e comunicacionais, como a televisão aberta e fechada, a telefonia fixa e móvel, site, fóruns, *chats* e canais de exibição na internet, além das publicações diárias e periódicas, eletrônicas ou tradicionais - das revistas de “gente” à pornografia, passando por diferentes perfis de jornais.

Em todas essas mídias, por mais diversificadas que se apresentem, trata-se de fazer convergir um mesmo interesse: é preciso que tudo se torne *visível* para que se possa administrar, prever, programar, monitorar e simular; é preciso que tudo se torne visível para que se possa não mais vigiar e punir - como nas modernas sociedades disciplinares -, mas espiar e premiar, controlar e estimular, constranger e liberar. Binômios paradoxais

moduladores da experiência nas contemporâneas sociedades de controle⁸. Agindo por modulação, e modulando variações, o poder atua como uma força social dinâmica e microfísica que se dissemina e se multiplica capilarmente por todos os setores da vida. Um poder *produtivo*, como tão bem cartografou Foucault⁹, e não mais repressivo, restritivo e punitivo. Um poder que, além de infinitesimal e vascularizado por todo o corpo social, cada vez mais seduz, solicita e convoca nossa ativa colaboração - seja por meio de renovadas estratégias de interação, seja através de nossa voluntária observação. Como diz o bordão do apresentador Pedro Bial: “vamos exercer nosso direito de espiar!”

Todavia, ao compreender o poder como produção - de imaginário, de desejos, de corpos, de subjetividades e de relações sociais -, não podemos perder de vista que esta produção é processual e relacional, implicando a constituição de produtos (materiais ou imateriais) permanentemente inacabados: em contínua mutação, obsolescência, atualização e reprogramação. Dinâmica que tanto vale para as formas hegemônicas de produção subjetiva quanto para certa produção audiovisual televisiva, caso dos *reality shows*, tomados aqui como um dos modos de operar da biopolítica: quando todas as dimensões da vida e suas tecnologias de regulação, produção e gestão tornam-se o motor e o núcleo vital do capitalismo cognitivo ou imaterial.

Antes de prosseguirmos, cabe lembrar que a “biopolítica” foi definida por Foucault¹⁰ como a entrada da vida e do corpo, bem como de seus mecanismos, no

⁸ Apesar do termo “controle” já aparecer na obra de Foucault (notadamente no capítulo “O Panoptismo”, do livro *Vigiar e Punir*), é Gilles Deleuze quem vai conceitualizá-lo, consagrando a expressão “sociedade de controle” como denominação de nossa atual forma de organização sócio-técnica. Ver o texto seminal de Deleuze, “Post-Escritura sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000; bem como o desenvolvimento do conceito por Michel Hardt, em “A sociedade mundial de controle”. In: Alliez, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000, e Rogério da Costa, em “Sociedade de controle”. In: *São Paulo Perspectiva*. Jan./Mar. 2004, vol.18, no.1.

⁹ Segundo Foucault, o poder “não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns seriam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica (...)”, em *História da Sexualidade - vol.1*, Rio de Janeiro: Graal, 1997, p. 89. Ver também o artigo “Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação”, de Maria Cristina Franco Ferraz, na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo - Volume XXVIII, no.2, julho/dezembro de 2005.

¹⁰ Para um aprofundamento do conceito de “biopolítica”, ver: FOUCAULT, M. “Aula de 17 de março de 1976”. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005; “O nascimento da biopolítica”. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997; bem como “O nascimento da medicina social”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

domínio dos cálculos explícitos do poder. A partir do séc.XVIII, a vida da população e dos indivíduos passa a ser politizada por meio da adoção de processos sócio-técnicos preocupados em garantir a reprodução e a sobrevivência da espécie, bem como por meio de diversas tecnologias de poder, como as instituições disciplinares (a escola, a fábrica, a prisão e o hospital), focadas na administração dos processos biológicos dos corpos humanos, a partir de então diferenciados individualmente. Se as outrora estatais biopolíticas nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje, privatizadas e hiper-individualizadas, elas se disseminam como técnicas de auto-gestão, pautadas por valores empresariais de custo-benefício e por demandas de otimização do desempenho e atualização permanente. A vida, agora além de politizada, foi também capitalizada em sua mais ínfima dimensão: tornou-se um feixe de informações, de padrões comportamentais e de perfis de consumo, instrumentalização que alimenta tanto uma economia imaterial, em sua vertente informática e tecnocientífica, quanto uma produção audiovisual biopolítica.

Nesse sentido, e é aqui que reside o interesse maior desta pesquisa, podemos constatar que, a despeito de uma pluralidade de formatos narrativos, dramáticos e tecnológicos, os *reality shows* são, de fato, uma produção audiovisual atravessada por uma lógica comum, cultural e operacional. Similitude que não é identificada apenas em função das “vivas” estratégias de contínua adaptação e mutação dos programas; nem da exportação mundial, do Ocidente ao Oriente, de um mesmo formato, caso da matriz Big Brother; nem mesmo, ainda, dos lucrativos resultados adquiridos - em números de audiência, valor de patrocínios, cotas de anunciantes e “retorno de mídia”.

Antes, tal semelhança pode ser identificada por meio da presença de um tipo de dispositivo audiovisual que se efetiva, como uma atualizada tecnologia de poder, ao produzir relações sociais, subjetividades, padrões corporais, demandas de visibilidade e valores empresariais. Dando continuidade às metáforas clínicas foucaultianas, não se trataria, assim, de uma epidemia local, mas dos *reality shows* como uma lógica cultural endêmica em nível global, ou como uma “lógica cultural do capitalismo imaterial”, para adaptarmos o subtítulo de um livro do crítico marxista Frederic Jameson¹¹. O que

¹¹ JAMESON, F. *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

significa que, quando falamos em *reality shows*, estamos designando um duplo movimento, tanto os programas em si mesmos quanto a lógica que eles ensejam.

Tal endemia é evidente quando tomamos o caso da franquia televisual Big Brother. Criado em 2000 pela empresa holandesa Endemol, os direitos autorais do Big Brother foram vendidos para, além do Brasil¹², mais de 25 países, dos vizinhos nórdicos à Índia, Sérvia, Croácia, Finlândia, Tailândia, África do Sul, Filipinas, Austrália, Bulgária, Estados Unidos e diversos países europeus e latino-americanos. Configurado, assim, como uma espécie de formato audiovisual internacionalista, em que empresas de comunicação nacionais pagam altas taxas pelo direito de adaptação e exibição, o “formato narrativo Big Brother” seria análogo à função ocupada pelo próprio gênero do romance durante o período colonial e imperial. Segundo Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*¹³, mesmo quando nacionalizado pelos países dominados, o romance, como um produto histórico, reproduzia, em sua forma e linguagem, a ideologia da dominação.

No caso do dispositivo Big Brother, essa “forma narrativa da dominação” se dá não apenas por sua disseminação horizontalmente globalizada, em um nível macroeconômico, mas, sobretudo, pelo modo transversal com que ela atua socioculturalmente, em um nível microfísico. É no âmbito da própria diegese do programa que se efetivam, de fato, as variadas formas de dominação, subjetivação e exclusão, em uma dinâmica de poder que produz e reproduz relações concorrenciais e competitivas baseadas na estimulação e contenção do conflito¹⁴, esse grande motor narrativo.

Incitando e, simultaneamente, controlando, o Big Brother brasileiro engendra uma sofisticada forma de *regulação* moral e policial - dos corpos, de suas condutas e de sua libido. Diferentemente do formato pioneiro criado pela Endemol, “concebido

¹² Segundo a última matéria publicada pela Folha Online, o contrato da Rede Globo com a Endemol segue até 2012, se não for renovado antes desta data. Em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69997.shtml>

¹³ SAID, E. *Cultura e Imperialismo* São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

¹⁴ A respeito da administração do conflito no BBB, ver: FELDMAN, I. e EDUARDO, C. “Protocolos do ‘bom senso conjugal’ e do ‘conflito cordial’ - de ‘Páginas da Vida’ ao ‘Big Brother Brasil’ explicitam-se normas de conduta e comportamento”. In: revista Cinética, mar. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/protocolos.htm>

originalmente para gerar conflito e sexo”, nas palavras do apresentador Pedro Bial¹⁵, o Big Brother Brasil se caracteriza não só pelo estímulo, mas por estratégias de moralização folhetinescas que punem aqueles que passam dos “limites” - sejam morais ou relativos a uma “ética” da competição. No limite, é a própria *administração* da dimensão libidinal da vida, com seus instintos e impulsos (sexuais, afetivos, agressivos e competitivos), que é tornada matéria-prima dessa economia audiovisual biopolítica.

Porém, além do Big Brother Brasil, cujo impacto¹⁶ e repercussão no país deve-se, em primeira instância, ao fato de ser veiculado pela emissora líder e em “horário nobre”, inúmeros outros *reality shows* participam dessa economia audiovisual biopolítica, sendo também importados e exibidos em seus formatos originais ou reproduzidos em versões nacionais. Lembremos que, no início da veiculação dos *reality shows* nas televisões brasileiras, dois programas eram paradigmáticos dessa mistura biopolítica entre conflito, sexo e experiência behaviorista: o inglês “Zoológico Humano”, exibido pelo GNT, e o norte-americano “Ilha da Tentação”, exibido pela FOX. Enquanto o primeiro era, literalmente, um laboratório humano, acompanhado por psicólogos que, do outro lado das câmeras de vigilância, disparavam seus frios e normativos comentários, o segundo vinculava-se à dimensão estritamente sexual da vida, instigando e gerindo traições, infidelidades e disputas entre casais.

Conformando, desse modo, todo um regime de verdade, de visibilidade e de sensibilidade, sobre o qual assentamos nossas práticas, crenças e desejos mais cotidianos, a lógica cultural dos *reality shows* diz respeito a um modo de operar, estética e biopoliticamente, próprio à dinâmica neoliberal, moral e policial do espetáculo globalizado. Pois, ao naturalizar e consolidar, por meio das opções e operações de linguagem, relações de força e de poder no bojo daquilo que chamamos, usualmente, de “leis de mercado”, os programas de realidade tele-programada, com toda criatividade narrativa que possam apresentar, prestam-se a uma função social-técnica: espécie de serviço “público” ou programação e regulação pedagógica das condutas “privadas”.

¹⁵ Ver entrevista de Pedro Bial ao O Globo, Segundo Caderno, em 26/03/05.

¹⁶ O Big Brother Brasil é um sucesso de audiência. Da primeira à sétima edição (2000 a 2007), os índices do *ibope* têm variado de 42 a 52 pontos (cada ponto equivale a 55 mil domicílios), o que significa 62% e 72% de todos os televisores ligados só na Grande São Paulo. Em: “Com 48 pontos, BBB7 empata com BBB4 na vice-liderança do *ibope*”. Em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69997.shtml>

Certamente, um e outro “modelo” muitas vezes se sobrepõem. Além dos *reality shows* de confinamento (sendo o Big Brother a matriz), cujo dispositivo de convivialidade vigiada estimula a produção de conflitos e a exposição de condutas privadas, há os *realities* “profissionalizantes”, cujo método passa por estratégias de humilhação deliberadas (caso de “Ídolos”), além dos *reality shows* de intervenção¹⁷: aqueles que, enquanto oferecem oportunidades de reformatação - do corpo, da casa ou do comportamento - para os participantes, funcionam como um tipo de serviço “assistencial”¹⁸ para os telespectadores. Neste caso, é possível aprender a: emagrecer (“Você é o que você come”; “O Grande Perdedor”), cuidar dos filhos, (“Super-babá”), adestrar homens (“Traga seu Marido na Coleira”), submeter-se a homens machistas (“Garota FX”), reformatar o visual através de cirurgias plásticas (“Extreme Makeover”; “The Swan”, “Beleza Comprada”), dominar técnicas de sedução (“Inspetores do sexo”), empreender ações ambientalistas (“Planeta em ação”), arrumar e remodelar a casa (“Minha casa, sua casa”, “Queer eye for the straight guy”), vestir-se de acordo com a moda em voga (“Esquadrão da Moda”), ser competitivo na selva (“Survivor”), ser competitivo no mundo corporativo (“O Aprendiz”), além de diversos exotismos: como desempenhar o papel de mãe em outra família cujo perfil identitário seja oposto (“Swap wives”), dispor de apenas um único mês para mudar radicalmente de profissão (“Tudo é possível”), sobreviver em uma fazenda de 1900 nas condições do passado (“A casa de 1900”) ou conviver com tribos que habitam remotas regiões do planeta (“Woman on the tribe”), para citar alguns.

Ultrapassando a casa da centena, todos esses gêneros e formatos de *reality shows* são conformados por um mesmo padrão de linguagem e uma mesma dinâmica narrativa. No que diz respeito à linguagem, o método de aproximação dos personagens revela-se

¹⁷ FELDMAN, I. “Antes e depois’: *reality shows* de intervenção, reformatação do corpo e produção de esquecimento”. V Encontro de Núcleos de Pesquisa do XXVIII INTERCOM, NP 21 - Comunicação e Culturas Urbanas. UERJ - Rio de Janeiro, de 5 a 9 de setembro de 2005 (disponível em PDF na internet); bem como o ensaio “Reality show: reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. In: revista Trópico, out./nov., 2004. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2469,1.shl>

¹⁸ Decerto, a função “assistencialista” da televisão ultrapassa o horizonte dos *reality shows* sendo, inclusive, anterior à sua lógica. Na TV Record, por exemplo, há “Endividados”, um programa que paga as dívidas dos participantes, enquanto o SBT oferece o mesmo “serviço” em “Devo, não nego, pago quando puder”. Contudo, os *reality shows* vão intensificar, de forma mais sutil e modulável, esse aspecto assistencial da TV.

um híbrido entre o documentário observacional e o documentário interativo, mistura cada vez mais utilizada pelos programas de realidade na TV, já que ela, ao dramatizar e intensificar os “efeitos de real”, intensifica também o engajamento esportivo. Quanto à dinâmica narrativa, as trajetórias pessoais são sempre alicerçadas em uma jornada tanto de auto-superação quanto de superação das adversidades exteriores. Como em uma via-crúcis do corpo, trajeto atravessado por sacrifícios físicos e emocionais, a “redenção” do herói será alcançada não apenas por meio da conquista do prêmio em jogo, como também pela conquista de uma auto-estima e de uma visibilidade próprias aos vencedores. A “redenção” será, ao conquistar a imagem, ser redimido por ela.

Pertencendo então à esfera do visível, o vencedor se revelará como um modelo de empreendedor¹⁹ capitalista: aquele que lida com os obstáculos sem problematizá-los e sem reclamar, por meio de um desempenho sempre colaborativo, motivado e alegremente engajado. Como já disse o empresário norte-americano Ted Bell, “seja a pessoa mais entusiasmada. Não a mais inteligente, não a mais esperta, mas a mais entusiasmada. E você será o vencedor”²⁰. Nesse sentido, a complexidade da própria vida humana é hegemonicamente reduzida a padrões comportamentais e motivacionais, categorias identitárias, presença ou ausência de carisma, características fenotípicas e grau de auto-estima, o que nos permite pensar que o modo de subjetivação dominante no âmbito desses programas revela-se, ao fim, como um modo de instrumentalização subjetiva. Panorama em que se desenha uma espécie “subjetividade S/A” ou “subjetividade corporativa”.

Embaralhando as outrora existentes dimensões do público e do privado, do real e do ficcional, da pessoa e do personagem, da democracia e da tirania, e operando no bojo desse estado de *indeterminação* entre as dimensões elencadas, podemos afirmar que os *reality shows* vieram para ficar, sendo eles próprios objetos indeterminados por atuarem simultaneamente nas zonas nebulosas entre o estético, o econômico, o político e o

¹⁹ Sobre a mutação do perfil de ganhadores do Big Brother Brasil no âmbito de um “capitalismo legal”: FELDMAN, I. “Um novo tipo de jogador: a vitória de Alemão e a ‘profissionalização’ no BBB”. In: revista Cinética, abr. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/vitoriaalemao.htm>

²⁰ Apud WATSON, Lucinda. *Trajectoria de grandes líderes - carreira e vida de pessoas que fizeram diferença*. São Paulo: Negócio Ed., 2002.

tecnológico. Tal aposta pode ser feita sem hesitação, já que esta alcunha que designa uma realidade apresentada tal como um *show* - isto é, organizada intensiva e ficcionalmente para o consumo imediato -, não diz respeito apenas a um tipo de formato narrativo e dramaturgicamente, bastante rentável e a baixo custo, se comparado à produção de teledramaturgia.

Como temos dito, trata-se de pensar os *reality shows* como uma lógica cultural e operacional, estética e biopolítica, que vem sendo implementada em vastos setores da vida cotidiana e da produção audiovisual contemporânea: do marketing político a uma produção subjetiva alterdirigida, passando pela capitalização da vida “anônima” e “real”, pela captura e apropriação das imagens amadoras, pela permanente renovação e intensificação dos códigos realistas e pelas formas de organização e produção dos fatos sociais, através das renovadas tecnologias de produção e exibição de imagens e sons.

Se compreendemos os *reality shows* como sintoma e diagnóstico de um panorama sociopolítico marcado pela rarefação das fronteiras constituintes do mundo moderno, podemos então aventar a hipótese de que eles operam em dois sentidos justapostos: ao mesmo tempo em que são efeito de uma série de mudanças e deslocamentos históricos ocorridos desde as últimas décadas do século XX, apresentam-se também como um instrumento, que, ao capitalizar o problema, visa, de certo modo, a atenuá-lo. Esta espécie de atenuação se evidencia pelo fato de que a lucratividade dos *reality shows* está em promover uma pedagogia social no âmbito do audiovisual, por meio da qual se criam e se compartilham repertórios consensuais de modos de gestão da própria vida - como a produção alterdirigida do corpo, do comportamento e de uma imagem de si performativa.

O que pode então ser visto como uma pedagogia corretiva, que, ao incitar, estimular e seduzir (lembramos das festas no Big Brother Brasil), também regula, moraliza e policia, revela-se muitas vezes como um mecanismo confortador e conformador. Confortador porque, além de testemunharmos os métodos de “sucesso” de algumas das pessoas reais, ainda podemos nos solidarizar e nos identificar com o “fracasso” ou com a humilhação dos demais, expurgando, com isso, nossos próprios temores de exclusão, desfiliação, desligamento e “demissão”²¹ por má administração de

nossa auto-imagem. E conformador porque essa pedagógica dinâmica narrativa, além de conformar padrões de conduta e comportamento, produzindo, com isso, conformidade, naturaliza tirânicas relações de poder no bojo de um “capitalismo legal”, em que as regras do jogo capitalista são, paradoxalmente, democraticamente tematizadas e discutidas pelos próprios jogadores (em uma interessante auto-reflexividade cênica).

Sendo assim, falar de uma lógica cultural e de um modo de operar social implica pensar os *reality shows* não apenas como um conjunto de programas isolados, mas como uma disseminada tecnologia de poder e como um hegemônico regime de visibilidade da atualidade. Neste sentido, os *realities* se articulam a outros objetos audiovisuais contíguos - como *blogs*, *fotologs*, vídeos amadores, transmissões via *webcams*, transmissões esportivas televisivas e alguns filmes documentais e ficcionais -, tendo sempre em vista de que se trata de um “mesmo” - porém bastante plástico e plural - regime de visibilidade. No entanto, tendo em vista os limites desta pesquisa, privilegiaremos o *reality* Big Brother Brasil como referência primeira em nossa análise, explícita ou subentendida, tomando-o, sobretudo, como um modelo operatório.

Nesse ponto, é necessário salientar que tal como o corpo que, ressuscita nas mãos do anatomista, o programa Big Brother Brasil está sempre em mutação e em permanente atualização de seu formato, a fim de evitar qualquer tipo de envelhecimento de sua fórmula e desgaste de seus altos índices de audiência. O que significa que uma análise minuciosa precisaria acompanhar edição por edição, capítulo a capítulo, dando conta das complexidades inerentes tanto ao aprimoramento narrativo quanto às condutas humanas em jogo - metodologia que, no âmbito desta pesquisa, não nos interessa.

Se optamos, assim, por um enfoque mais “estrito”, ao tomarmos o Big Brother Brasil como um *dispositivo* estético e biopolítico, é, justamente, para tentar compreender seu vasto alcance cultural e sua microfísica penetração social. Com isso, partimos do pressuposto de que este formato narrativo, ao tornar evidentes as “condições de visibilidade”²² de nossa época, constitui-se como um efeito de superfície de discursos e

²¹ Sobre a relação entre exclusão e “demissão” nos *reality shows*, ver: FELDMAN, I. “Programas de Desemprego Programado”. In: *Contracampo* No. 8 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF - Visões em Movimento. Niterói: IACS, 2003.

práticas - culturais, socioeconômicas e visuais - que engendram, como veremos, um regime de verdade assentado sobre o paradoxo. Contudo, avaliar o dispositivo Big Brother Brasil como um modelo operatório não significa abrir mão de uma análise imanente²³ (pautada pela pergunta: o que dizem as imagens?), nem julgá-lo como um objeto de pesquisa *sobre* o qual se fala, apontando “o que é”, mas, antes, considerá-lo um objeto *com* o qual se conversa, fazendo ser, no sentido de tornar evidente, aquilo que ele mesmo faz.

Cabe evidenciar que o sentido de dispositivo aqui evocado alia-se aos usos feitos por Foucault e à definição posterior por Gilles Deleuze, para quem o dispositivo é um conjunto heterogêneo de elementos (regimes de visibilidade, enunciações, técnicas, saberes, poderes e instituições) que constituem linhas de força, arranjadas em um diagrama das relações de poder, espécie de “arquitetura” ou “tecnologia”. Tais arranjos implicam, necessariamente, processos ou modos de subjetivação, já que “pertencemos aos dispositivos e neles agimos”²⁴. Isto é, o dispositivo é uma máquina social, antes mesmo de ser técnica. De fato, para Deleuze, “todas as máquinas são sociais antes de serem técnicas”²⁵, pois se constituem, desde a modernidade de fins de século XIX, como arranjos descentralizados de poder que organizam, regulam e controlam novas multiplicidades de indivíduos. No entanto, como ressaltou o filósofo, a análise e o diagnóstico de um dispositivo não implicam predizer, apontar o dedo em riste para a história e seus objetos, mas “estar atento ao desconhecido que bate à nossa porta”²⁶.

²² “Cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode em função de suas condições de enunciação”. DELEUZE, G. In: *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

²³ Sobre a defesa de uma análise imanente em relação à análise fílmica: “Tudo se empobrece quando se fala do cinema sem falar dos filmes. Não se pode resenhar conceitos dos grandes autores e observar os filmes Tateando-os com uma bengala e fazendo ouvidos de mercador”. XAVIER, I. *Contracampo*, n.º.8, *Visões em Movimento - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, 1.º.sem./2003 - entrevista concedida a Pedro Plaza, Mariana Baltar, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos.

²⁴ DELEUZE, G. “O que é um dispositivo?”. In: *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

²⁵ DELEUZE, G. *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 2005.

²⁶ DELEUZE, G. “O que é um dispositivo?”. In: *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

No que concerne ao audiovisual, o dispositivo é concebido por Jacques Aumont²⁷, a partir de toda uma tradição teórica, como um mecanismo que relaciona a imagem a sua forma de produção e de consumo. O que significa que a técnica de produção das imagens - que inclui as opções e operações de linguagem - repercute, necessariamente, no modo como essas mesmas imagens são apropriadas por quem as consome. Tal perspectiva nos é muito cara, pois solapa, de antemão, qualquer mirada que aparte uma análise estética de uma análise socioeconômica, concentrada, sobretudo, na temática dos modos de produção e representação - afastamento tão comum nos estudos sobre a televisão. Nesse sentido, cabe ressaltar que a televisão não será tomada aqui como um veículo coeso e homogêneo, marcado por uma proliferação de conteúdos discursivos em uníssono, mas como um “social-técnico em estado puro”²⁸, dotado de uma variedade discursiva que, a partir de práticas semelhantes, produz eventualmente sentidos distintos.

No que diz respeito aos aspectos formais da metodologia empregada, é interessante salientar a opção pelo ensaio, considerado aqui tanto um estilo quanto um modo - ainda que errante - de pensamento. Distante de uma “vontade de verdade” acadêmica e de uma, sempre frustrada, tentativa de totalização dos sentidos, o ensaio se afigura como uma espécie particular e paradoxal de procura, na medida em que sempre encontra algo que não está previsto. Espécie de deriva do pensamento que, mais do que chegar a certezas e a explicações totalizantes, move-se em direção ao intuído: “um pensamento que se ensaia”²⁹. Incompleto e lacunar, o pensamento ensaístico é sempre perspectivo, avaliativo e histórico. Um pensamento do possível, que se relativiza enquanto se afirma, operando nos interstícios, nos pontos de contato e nos deslocamentos de sentido - operando no *entre*. No caso, entre a estética e a política, salientando que o “e” não pressupõe uma relação binária, mas, ao contrário, indica um *continuum* entre os termos ou uma brecha por onde passa uma multiplicidade de combinações. Como nos diz

²⁷ AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

²⁸ DELEUZE, G. “Carta a Serge Daney: Otimismo, Pessimismo e a Viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 2000. p.96

²⁹ LOPES, S. Apud BRASIL, A. “Ensaio de uma imagem só”. In: revista *Devies - cinema e humanidades*, vol.1, n.3, jan-dez.2006. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2006.

Jacques Rancière³⁰, a dimensão estética está na gênese da política, pois a própria política opera esteticamente.

Nesse sentido, o paradoxo instaurado pelos *reality shows* dá-se, justamente, em uma injunção estético-política, ou, mais precisamente, em uma encruzilhada entre as dimensões estética, política e tecnológica, a partir da qual percebemos interessantes efeitos estéticos - tal como uma dramaturgia moderna e auto-reflexiva - e perversos efeitos políticos. Nossa análise, portanto, tem como desafio tentar compreender o que corre no “e”, no entre, espaço não-fixado, não previamente estabilizado e marcado pela lógica do paradoxo: marca de nosso tempo.

Porém, a lógica do paradoxo faz-se presente não apenas por meio dessa injunção estético-político-tecnológica que conforma nosso hegemônico regime de visibilidade, como também porque este regime de visibilidade está, contemporaneamente, atrelado a um regime de verdade em deslocamento. O que significa que, cada vez mais, nossas práticas e crenças socioculturais têm deslocado a verdade dos *fundamentos* de nossa tradição de pensamento para as *superfícies* das imagens, do corpo e da realidade. Isto é, têm deslocado a verdade das *causas* para os *efeitos* produzidos: efeitos de verdade, de real, de autenticidade e de intimidade.

Associada assim a uma prova de verdade - em um momento histórico em que, como nos diz Régis Debray³¹, os âmbitos do visível, do real e do verdadeiro convergiram -, a esfera da imagem tem se tornado um campo de acirradas disputas, simbólicas e comerciais. Pois ao mesmo tempo em que a imagem é hegemonicamente instrumentalizada, tomada como um atestado de verdade e autenticidade e reduzida à dimensão da informação, sempre desconfiamos de sua capacidade informativa ou revelatória, já que a imagem é também, por natureza, perspectiva e seletiva. Ambígua condição que justifica a permanente demanda por sistemas panópticos de vigilância, calcados em uma tentativa de totalização da visão. Do mesmo modo, o permanente incremento das tecnologias digitais de manipulação, correção e falsificação de imagens -

³⁰ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

³¹ DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: a história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

por meio de *softwares*³² “populares” ou altamente sofisticados - acirra a busca por uma imagem que seja cada vez mais “verdadeira”, isto é, cujo efeito-de-verdade seja cada vez mais intenso. “Vontade de verdade” que alimenta tanto a produção de *reality shows* quanto o apelo realista das renovadas narrativas do espetáculo.

Sendo assim, entre a revelação e o engano, cabe a este ensaio investigar não exatamente as causas desse deslocamento que nosso contemporâneo regime de verdade vem sofrendo - ambição irrealizável no âmbito desta pesquisa -, mas, sobretudo, indagar seus *efeitos*, problematizá-los, avaliá-los e tentar compreendê-los, mesmo que de forma errante, incompleta, lacunar e marcada pela perplexidade. Como escreveu G.H, personagem de Clarice: “Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender - terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho”.

³² Além do caseiro *Photoshop*, utilizado popularmente para correção de fotografias, através do método do *retouching* (espécie de *lifting* digital na imagem fotográfica), sofisticados *softwares* de correção e manipulação de imagens em movimento têm sido desenvolvidos, caso do *Baselight*, utilizado pela Rede Globo em sua produção de teledramaturgia.

II

Reality show:
um paradoxo nietzschiano

A verdade como efeito

As verdades seriam ilusões que foram esquecidas como tais, moedas que perderam sua efígie e que passaram a ser consideradas não como moedas, mas apenas como metal.

Nietzsche³³

Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira.

Manuel de Barros

Pensador das aparências e da historicidade dos regimes de verdade, Nietzsche fez da suspeição dos valores e sentidos previamente estabelecidos seu método filosófico. Com sua visada arguta e curiosa, o filósofo trouxe à tona o caráter ficcional de nossas crenças e ilusões cotidianas, na medida em que todos os valores e sentidos - em geral naturalizados - são historicamente determinados, “inventados” por forças e pulsões igualmente históricas. O que implica que, se nenhum valor ou sentido tem uma “origem”, uma inscrição prévia, inerente e inevitável na história do homem, somos nós quem os inventamos, a partir de nossos interesses vitais e pulsionais. Tal perspectiva, avaliativa e valorativa, tem como efeito político a criação de novos mundos de sentidos, a partir do radical questionamento dos valores sobre os quais assentamos nossas crenças. Desse modo, como uma potente ferramenta conceitual, a filosofia nietzschiana pode contribuir com o campo da comunicação e do audiovisual, investigando nossos contemporâneos regimes de verdade na mesma medida em que avalia e valora nossas práticas ficcionais, constituidoras da superfície em que habitamos e das imagens pelas quais, a partir de agora, adentramos.

³³ NIETZSCHE, F. “Introdução teórica acerca da verdade e da mentira em um sentido extra-moral”. Apud FERRAZ, M.C. “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.42

A relação entre imagem e verdade sempre foi pensada pela tradição ocidental, isto é, pelo legado socrático-platônico, a partir de um paradigma fundamental: a cisão entre a essência inteligível e a aparência sensível, entre o ser e o parecer. Tal separação foi engendrada pela condenação platônica que recaiu sobre a *mimeses*³⁴, através da desqualificação das práticas miméticas - a poesia, a pintura, a sofística e a retórica - a partir de então relegadas ao campo do falso e inscritas em um solo de oposições metafísicas em que se fundou, como ressaltou Nietzsche, a filosofia platônica. A implantação das oposições forjadas - como os dualismos engendrados a partir do par essência/aparência - consolidou assim a lógica da contradição no interior do pensamento racional, que, a partir desse momento, fixa um local preciso para o negativo, fazendo da negatividade verdadeiro motor do pensamento³⁵.

Longe de compactuar com o preconceito segundo o qual essência/aparência, profundidade/superfície, verdade/ilusão e realidade/ficção seriam valores opostos, mutuamente excludentes - dicotomias, como vimos, tão caras à nossa tradição -, Nietzsche fez da “transvaloração de todos os valores”, através de formulações paradoxais, seu gesto mais potente. Privilegiando, assim, as potências da aparência, historicamente submetidas ao campo da negatividade, e afastando-se da “vontade de verdade a todo custo” por ele identificada como um dos fundamentos de nossa tradição (uma insistência em se desvelar aquilo que, supostamente, estaria sempre por trás, oculto), os paradoxos nietzschianos têm por efeito instaurar um regime de pensamento que supera ou dissolve as oposições de valor, a partir das quais funciona o pensamento metafísico. Em *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo lança sua, ainda hoje, desestabilizadora assertiva: “O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso”.

Esta afirmação, tão enfática quanto desconcertante, ao mesmo tempo em que deslegitima a suposta superioridade da verdade em relação à mentira, cria uma inusitada

³⁴ Traduzida comumente por imitação, a *mimeses* ocupa, na teoria platônica do conhecimento, o lugar mais radicalmente afastado do ser, equiparado-se ao simulacro (*eidolon*) e à imagem (*eikon*). Considerada cópia degenerada de um sensível, que, por sua vez, não passa de cópia da Idéia (o ser ou o real em Platão), a *mimeses* é, então, uma cópia da cópia, estando afastada em três graus do mundo inteligível.

³⁵ FERRAZ, M.C. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.119

relação de complementaridade e contigüidade entre esses valores. Assim, aquilo que tradicionalmente teria sido desqualificado como falso, enganoso - o assim chamado “mundo aparente”, acessível a nós somente por intermédio dos, historicamente, ludibriadores sentidos - é explicitamente concebido como a única realidade existente. Por sua vez, o assim chamado “mundo verdadeiro” - ao qual se poderia ascender através da razão - tem seu suposto valor superior suspenso, ao ser considerado como algo forjado, como uma ficção, como uma mentira posteriormente acrescentada, pela razão, à realidade aparente.

Cabe ressaltar que, se o “mundo verdadeiro” - um suposto além-mundo, um suposto mundo transcendente - é interpretado como uma ficção, cuja origem está na negação das características do mundo por nós experimentado - o “mundo real”, a “realidade”, o “mundo aparente”-, não significa que Nietzsche tenha simplesmente invertido os valores, atribuindo valor de mentira ao chamado “mundo verdadeiro” e valor de verdade ao chamado “mundo aparente”. Se o “mundo verdadeiro” não passa de uma ficção criada em contraposição ao mundo aparente, por outro lado, o mundo aparente não é identificado à verdade, mas sim à realidade. Diferença tão sutil quanto fundamental. Pois a realidade não é concebida como “mundo verdadeiro”, mas como pura aparência. E, uma vez desmistificada a idéia de um “mundo verdadeiro”, a própria noção de aparência, se mantida, muda de sentido - pois já não se trata da aparência pensada como oposto do ideal da verdade. Ao contrário, Nietzsche afirma o caráter inegavelmente aparente da única realidade por nós vivenciada: a aparência é pensada, assim, como uma realidade primeira, servindo de superfície a partir da qual o ideal da verdade poderá ser inventado³⁶.

O paradoxo então proposto por Nietzsche - “O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso” - estabelece um vínculo íntimo entre verdade e mentira, ou entre verdade e ficção, fazendo da verdade, mais exatamente, um *efeito* da ilusão. Agora, o campo do sensível, que compreende o engano, o falso, a mentira, a ficção e a ilusão, já não é mais pensado como oposto absoluto da verdade, já

³⁶ MENDONÇA, A. F. “Nietzsche e a Ficção da Verdade”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. p.20

não é mais pensado como aquilo que a inviabiliza, mas como um solo (que não se confunde com o *Gründ*, com o fundamento) que possibilita a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade. A verdade - de objeto exclusivo da filosofia e, já na época de Nietzsche, também das emergentes ciências empíricas e positivas - é, enfim, compreendida como um efeito-de-crença, portanto, assim como a aparência, também múltipla, heterogênea e histórica. E a ficção, por sua vez, é concebida como condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade.

Superando, assim, as oposições de valores mutuamente excludentes, que sempre pautaram o pensamento metafísico, seria bastante produtivo e estimulante, na tentativa de compreender nosso contemporâneo regime de verdade, dar atenção à figura do paradoxo. No caso dos *reality shows*, é interessante perceber de que modo, antes mesmo de o programa passar a operar, o próprio discurso - tomado aqui no sentido foucaultiano, como uma prática, uma forma, como a instauração do mundo de que se fala -, através de sua formulação paradoxal, engendra explicitamente um mundo de pura aparência em que a verdade, a parte *reality* da proposição, é da ordem do suplemento, daquilo que se acrescenta ficcionalmente - como um adjetivo - a *show*. O ornamento, nesse caso, passa a ocupar o lugar central, apontando para o efeito produzido: o efeito-de-verdade. Identificasse, assim, na paradoxal formulação *reality show*, um uso performativo da linguagem, sofisticado, por certo, pois a expressão não se limita a “falar o que é”, mas a “fazer ser aquilo que diz”.

Nesse jogo de máscaras, a pedagogia (aquela que aqui interessa) está clara: a realidade (ou aquilo que tomamos por realidade) é engendrada pelo show, este também paradoxal, pois sustentado por uma encenação auto-reflexiva e pela simultânea conjugação da “suspensão da descrença” - cara à ficção assumida como tal - com a “suspensão da crença” - própria à desconfiança suscitada pela reflexividade da cena. De fato, inúmeros *reality shows* partem de estratégias fílmicas que, nos idos do cinema moderno, teriam sido consideradas auto-reflexivas, como a revelação do aparato da filmagem, a captação de olhares que encaram as câmeras, a tematização metalingüística das regras do jogo e a explicitação dos artifícios ficcionais organizadores e comentadores da narrativa. Na maior parte das vezes, essas estratégias - já codificadas e hoje esvaziadas de qualquer potencial disruptivo e dissociativo - apenas criam um novo ilusionismo,

agora ainda mais pregnante, pois as possibilidades críticas que outrora se faziam presentes no desvendamento dos recursos estéticos da arte já não fazem mais sentido.

Colonizado pelo social-técnico da televisão (em programas de TV confessionais, reportagens do telejornalismo, documentários, *reality shows*, transmissões via *webcams* e filmes amadores na internet), o antiilusionismo não mais rompe com a ilusória transparência narrativa proporcionada pela construção fílmica, mas, antes, paradoxalmente, aprofunda o efeito-de-verdade, intensificando a ilusão. Não seria exagero então sugerir que o secular “efeito de real”, identificado por Roland Barthes³⁷ como uma eficaz estratégia do romance realista - a partir da qual a linguagem desapareceria como construção para surgir confundida com as coisas -, é hoje desempenhado justamente pelo seu avesso. Pois, ao revelar o dispositivo da filmagem e seus artifícios, aquilo que anteriormente poderia distanciar o espectador da narrativa hoje o aproxima dela, garantindo o aprofundamento e a intensificação da ilusão. Desse modo, o que nos anos 60 e 70 era proposto como forma de ruptura e distanciamento crítico, agora é justamente mais um dos códigos realistas que asseveram, como um carimbo, a impressão-de-autenticidade da encenação.

Contudo, tomar a régua do antiilusionismo brechtiano para medir possíveis outras formas de auto-reflexividade é um gesto tolo. Se Bertold Brecht pleiteava que o desvendamento dos recursos da arte poderia expor os mecanismos sociais do poder - a partir de um necessário distanciamento crítico como forma de despertar a entorpecida consciência -, atualmente, outras formas auto-reflexivas, evidentemente desprovidas dessa potência política reveladora, poderiam ser pensadas. A diferença é que, agora, essas outras formas não mais podem se dar a partir do *distanciamento*, há muito esvaziado, mas do aprofundamento do *engajamento*. Tal é o caso de um *reality show* como o Big Brother Brasil e de alguns documentários contemporâneos que abusam da utilização e explicitação dos artifícios ficcionais como forma de organização e construção narrativa, caso de *A marcha dos pingüins* e *Camelos também choram*³⁸. Trata-se, nesses filmes, de

³⁷ BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988

³⁸ FELDMAN, I. “Sob o risco da ficção: ilusionismo e reflexividade em *A marcha dos pingüins* e *Camelos também choram*”. Trabalho apresentado no X Encontro SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Ouro Preto, MG, 2006.

uma tradição “auto-reflexiva lúdica”, assim definida e aplicada por Robert Stam³⁹ aos filmes musicais e de animação, mas que aqui estendemos ao Big Brother Brasil e a esses dois documentários citados.

Chamando, então, atenção para as estratégias e os procedimentos utilizados, visando atingir um propósito essencialmente lúdico, no sentido empregado por Robert Stam, um programa como o Big Brother Brasil opera de modo paradoxal: ao mesmo tempo em que efetiva a desmistificação da verdade, da cena e dos participantes-personagens ao tratá-los como produto do artifício, mistifica o próprio artifício na construção dessa verdade, na medida em que o torna, novamente, transparente. Dessa forma, a realidade, no âmbito do jogo, vai sendo entretecida por artifícios narrativos e procedimentos ficcionais - como a edição de imagens organizadora de conflitos e sentidos; a trilha sonora produtora de afetos; os efeitos gráficos paródicos, como a utilização de animações, vinhetas e clipes piadísticos, por exemplo -, os quais organizam a suposta autenticidade do material documental, construindo um efeito-de-dramaturgia a partir do qual será efetivado o efeito-de-verdade. Assim como, para Nietzsche, o ideal da verdade, apesar de pretender se passar pelo oposto da “aparência”, dela nasceria, dela dependeria, dela não se diferenciaria essencialmente. A verdade seria, assim, um efeito, uma aparência ainda mais aparente por dela pretender se distinguir.

³⁹ STAM, R. *O espetáculo interrompido - cinema e literatura da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Cabe ressaltar que a tradição “auto-reflexiva lúdica”, como nos lembra Stam, não é em si mesma positiva ou potente, já que, segundo ele, “os anúncios de televisão estão repletos de auto-reflexões, mas eles não representam uma ‘brincadeira’ e sim a maneira das grandes empresas ‘brincarem’ com nossas almas e nossas cabeças”, p.80.

**A lógica dos paradoxos:
do estado de exceção ao pacto-de-encenação**

Tudo o que é profundo ama a máscara.

Nietzsche⁴⁰

Somente os seres superficiais não julgam pela aparência.

Oscar Wilde

Interessante perceber de que modo a reabilitação do paradoxo na esfera do audiovisual teleprogramado articula-se a um panorama de progressão contínua de usos diversos das formulações paradoxais. Poderíamos até mesmo aventar a hipótese de que a cultura contemporânea, mais precisamente, a lógica cultural do capitalismo imaterial, é amalgamada por paradoxais formas de agir, sentir, pensar, valorar, saber, poder e ver. Neste sentido, a própria vida cotidiana, atravessada pelo paradoxo da saturação midiática, quanto mais estetizada, ficcionalizada e virtualizada, mais anseia por uma experiência pautada por uma “demanda de real”. De modo análogo, a saturação de *reality shows* e registros visuais de todo tipo, nos meios impressos e eletrônicos, faz com que a própria mediação dos meios de comunicação se torne, simultaneamente, aquilo que nos distancia de uma real experimentação - seja dos espaços públicos, das instâncias decisórias ou da própria vida vivida - e aquilo que nos aproxima dessa mesma experimentação, agora apresentada a nossos olhos.

Neste ponto, cabe observar que toda e qualquer experimentação é sempre mediada. A diferença, portanto, entre uma “real” experimentação e aquela mediada pelos meios de comunicação e informação, é de grau e não de natureza. Contudo, cada vez mais a mediação realizada pelos hipertrofiados campos da comunicação e do audiovisual deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para

⁴⁰ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.45

tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por códigos estéticos historicamente configurados⁴¹. Nesse sentido, vale lembrar que as diversas estéticas do realismo constituem as formas culturalmente engendradas de apreensão e apresentação da realidade, pois o realismo, desde meados do século XIX, transformou-se em uma linguagem hegemônica de codificação do cotidiano moderno⁴², cotidiano que a partir de então se tornava o centro das ações artísticas, em uma época em que já ocupava o foco das ações políticas, mais exatamente, biopolíticas.

A lógica dos paradoxos, constituidora tão visivelmente de nossa experiência sócio-cultural - e constituidora, sobretudo, do modo paradoxal com que lidamos e aceitamos nossa cultura -, opera de modo infundável. Porém, é preciso assinalar que, mais do que o amálgama de nossas vivências e valores, as proposições paradoxais estão no nascedouro da experiência moderna. Afinal, a modernidade, a partir de uma leitura weberiana⁴³, se apresenta em sua dupla faceta de desencanto e re-encantamento. O desencanto sendo compreendido como efeito da racionalização, da perda de explicações míticas e totalizantes e do desenraizamento comunitário, enquanto o simultâneo re-encantamento é oferecido pelo fetichismo da mercadoria, por visões mágicas, práticas místicas e desejos de mundos encantados⁴⁴, por meio dos quais a própria modernidade é mitologizada.

⁴¹ Sobre os códigos realistas, balizadores de nosso olhar e de nossa experiência, ver: JAGUARIBE, B. *O Choque do Real – estética, mídia e cultura*, no prelo, 2007.

⁴² Sobre a ascensão do cotidiano na modernidade, ver: CERTAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2004; e HELLER, A. *O cotidiano e a História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

⁴³ Grosso modo, Weber define a modernidade como um processo de racionalização, por isso, marcado pelo desencanto. Porém, seus comentadores irão apontar, nesse processo de racionalização capitalista, um simultâneo re-encantamento. Ver: PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed.34, 2003.

⁴⁴ Interessante perceber que, concomitante à contemporânea exacerbação da “demanda de real” e à permanente renovação dos códigos realistas, o desejo por mundos mágicos, fabulares e encantatórios, no terreno da literatura e do audiovisual, continua em alta. Basta lembrarmos da franquia milionária de *O Senhor dos Anéis*, inicialmente uma trilogia literária escrita por J.R.R Tolkien nos anos 40 e transformada em trilogia fílmica nos anos 2000 por Peter Jackson, estando a primeira e a segunda parte entre as sete maiores bilheterias da história.

Segundo Colin Campell, em seu livro *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*⁴⁵, a razão instrumental - assentada na necessidade, no cálculo, na previsão e nos métodos de disciplinarização e controle social - foi sempre contígua e complementar aos desejos e imaginários românticos de prazer, sonho, euforia consumista e transgressão. O que significa dizer que a racionalidade pragmática e o estímulo ao desfrute hedonista são parte, acentuadamente desde fins do século XIX, de uma mesma engrenagem social, calcada na produção e circulação de mercadorias, na domesticação e localização dos corpos, bem como na incitação aos desejos de mitificação e mistificação.

Reality shows de confinamento e estado de exceção

O Big Brother pode tudo, eles não podem nada.

Boninho⁴⁶

Seria preciso assinalar a seguir - com uma espécie de rasante sobre a superfície do presente -, as formulações paradoxais, nada inocentes, que constituem os âmbitos político, jurídico, econômico e cultural de nosso tempo. No entanto, como não se trata aqui de totalizar o elenco dos paradoxos que nos constitui, categorizando-os, identificando-os e cunhando valorações moralizantes - gesto tão caro à metafísica -, nos ateremos brevemente à formulação paradoxal mais significativa no âmbito da governamentalidade⁴⁷. Trata-se da expressão estado de exceção - identificada por Giorgio

⁴⁵ CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

⁴⁶ Em entrevista ao O Globo, Segundo Caderno, “Brincando de Deus”, em 8/01/2007.

⁴⁷ A governamentalidade é, segundo Foucault, um dispositivo biopolítico de governo da vida e dos corpos da população. FOUCAULT, M. “A governamentalidade”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

Agamben em seu livro homônimo - que, de figura jurídica, passa a operar como lógica política; lógica na qual a exceção, aquilo que estaria fora do ordenamento, como o estado de emergência⁴⁸, por exemplo, torna-se norma e esta é naturalizada como regra. Assim, a partir da relativização da lei prevista pela própria lei, isto é, a partir da suspensão total ou parcial dos direitos constitucionais com o objetivo de manter a ordem constitucional, o estado de exceção afigura-se nas democracias modernas como um patamar de *indeterminação* política.

Segundo Agamben, a primeira e mais fundamental indeterminação é aquela entre democracia e totalitarismo, a partir da qual os cidadãos dos Estados ditos democráticos são persuadidos a aceitar como naturais práticas de controle que sempre foram consideradas excepcionais. Entretanto, o estado de exceção não se restringe às práticas político-jurídicas, mas se realiza como *gestão* de uma nova desordem mundial, modulável segundo dispositivos de vigilância. Nesse sentido, a indeterminação, que, de fato, é o que aqui nos interessa, também pode ser pensada como o apagamento das fronteiras entre os âmbitos público e privado, entre intimidade e visibilidade, entre pessoa e personagem, bem como entre a vigilância coercitiva e a vigilância colaborativa, consentida e requerida.

Do mesmo modo, a dinâmica interna das relações de poder no Big Brother Brasil - à maneira de um estado de exceção - efetiva um patamar de indeterminação entre práticas democráticas e aquelas totalitárias, assim como entre as instâncias acima sinalizadas. Esta aproximação, é necessário sublinhar, não pertence ao território das metáforas, nem mesmo ao das analogias. Pois as práticas de poder nos *reality shows* de confinamento engendram um estado de exceção se bem o entendermos como uma forma de governamentalidade, isto é, de gestão da vida e dos corpos dos confinados-hedonistas no âmbito desse patamar de indeterminação política.

No jogo em questão, fundado também sobre o paradoxo de uma instância de visibilidade absoluta atravessada pelo isolamento físico, a figura do “Big Brother”

⁴⁸ O estado de exceção, de sítio ou de emergência (independentemente de apresentarem nuances relativas às Constituições de cada país), tem se tornado cada vez mais freqüente e sido reivindicado em nome da segurança pública, já que esse vácuo do Direito, previsto pela própria Lei, permite que a política seja substituída pela força da polícia. Do Iraque em guerra contínua à cidade de Washington - que naturalizou o toque de recolher depois das 22h para jovens menores de 18 anos -, o estado exceção revela-se permanente.

identifica-se tanto com uma visão totalizadora e homogênea de Brasil - o qual é sempre evocado pelos participantes-personagens quando dizem “o Brasil inteiro está vendo” - quanto com o próprio poder empresarial da TV Globo, associado a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boninho, diretor do núcleo de criação do programa (o qual, vez por outra, é também interpelado). Paradoxalmente, o poder tirânico do “Big Brother empresarial” é impingido aos participantes através do voto proporcionado pela interatividade com a audiência brasileira, o “Big Brother nacional”, que vota tanto para excluir os competidores em noites de “paredão” quanto para escolher a melhor humilhação.

No que diz respeito às estratégias de constrangimento, vale notar a simbólica figura do “Big Boss”. Figuração do autoritarismo empresarial e um dos elementos narrativos do programa, o “Big Boss” se apresenta como uma gincana semanal em que são oferecidos à audiência três tipos de humilhação, das quais uma será imposta aos participantes (durante uma semana) por meio de votação. Desse modo, estabelece-se uma ambigüidade: o “Big Boss” é tanto a simbolização do poder empresarial da TV Globo quanto a efetivação do poder de escolha do público, para o qual é oferecido um “dia de chefe”. Assim, o programa se configura como o exercício de um poder autoritário em tempos de institutos de pesquisa, cujo próprio modelo de medição se reflete, além dos índices de audiência e votação, nos índices de popularidade dos personagens, expostos em número de estrelas no site do programa. No limite, ainda poderíamos sugerir que as relações de poder forjadas no âmbito do programa constituem-se como um híbrido de poder repressivo - caro às análises clássicas - com poder *produtivo*, aquele que se dissemina capilarmente e se multiplica microfisicamente por todo corpo social, solicitando tanto a cumplicidade do olhar observador quanto a colaboração ativa do espectador - o que faz da pleiteada “interação” uma capciosa forma de participação social.

Não é por acaso que o “formato narrativo” Big Brother tem como matriz inspiradora a distópica ficção-científica-política *1984*, porém agora desprovida da pauta ideológica e amalgamada por uma cultura democrática, no âmbito da qual a vigilância não mais coage, como no romance, mas, de modo oposto, é requerida e consentida, conferindo visibilidade e existência social, ao libertar o confinado da “aprisionante”

condição do anonimato. O que significa dizer que, para que o anônimo candidato ao confinamento se “liberte” ou se “emancipe” socialmente, é preciso que ele demande e se submeta às novas e contínuas prisões - exercidas pela casa do programa, pela empresa, pela fama. Eterno jogo de espelhos entre a liberdade que impõe aprisionamento e o aprisionamento como condição de liberdade. Ou se trataria de uma estranha condição contemporânea - que nos evoca imagens kafkianas - em que sujeitos demandam assujeitamento para que deixem de ser sujeitados?

Não seria exagero, aliás, aproximar a figura da porta que encerra os confinados no cativeiro de luxo do BBB à parábola de Kafka, “A porta diante da lei”⁴⁹. Em ambos os casos, trata-se da espera - e da voluntariedade - diante da arbitrariedade do poder. Um poder que, ao encerrar quem está dentro, aprisiona os que vivem fora. Presos do lado de fora, estamos, assim como o personagem K., de *O Processo*, em constante observação. Nossa vida privada é permanentemente rastreada e digitalizada por renovadas e cada vez mais difusas estratégias de controle e vigilância, baseadas agora não apenas em regimes de visibilidade centrados na função primordial da observação, mas na própria dimensão infinitesimal da informação digital⁵⁰.

Antes de prosseguimos, é importante lembrar que nomear de “tirania” essa radical assimetria das relações de poder no âmbito do Big Brother Brasil não significa, de modo algum, metaforizá-la. Do mesmo modo, é possível compreender a fonte de legitimação deste poder tirânico não apenas por meio da hegemonia nacional da Rede Globo, como também por meio de uma mistificação divinizante do aparato tecnológico da vigilância, baseado nos atributos divinos da onividência e onisciência. Não seria exagero, portanto, sugerir que, cada vez mais, os dispositivos tecnológicos, telecomunicacionais e audiovisuais contemporâneos põem em funcionamento - como já nos havia alertado Paul Virilio⁵¹ no início dos anos 90 - um “integrismo técnico”, marcado por algumas

⁴⁹ KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003 (cap. IX).

⁵⁰ A respeito dos dispositivos de vigilância digital, ver: BRUNO, F. “Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas”. Trabalho apresentado ao GT “Tecnologias de Informação e Comunicação e Sociedade”, do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

propriedades do divino, como, além da onividência e onisciência, a onipresença, a ubiqüidade, a instantaneidade e a imediatividade.

No entanto, se os atributos divinos da onividência, onisciência e onipresença são relativos a um Deus do Novo Testamento, um Deus bom e piedoso, a instância de poder supremo exercida por “O” Big Brother revela-se mais complexa. Agindo na indeterminação entre um Deus pai e um Deus patrão, entre um Deus teológico e um Deus humano, o poder tirânico do Big Brother é desempenhado tal como um Deus intempestivo, voluntarioso e irascível. Um Deus mais próximo daquele do Velho Testamento, por sua presença dinâmica e simultânea ausência. Um Deus para tempos de exceção. Como enfatiza o próprio Boninho⁵²:

“O BBB não é um estudo psicológico de personalidades. É um jogo, e eu me divirto muito com ele. Ano retrasado [2005], quando estava um marasmo no final, apagamos a luz do programa. Podemos fazer isso. Mandar eles acordarem, eles dormirem, eles fazerem alguma coisa. É brincar de Deus”.

E, ainda, na mesma entrevista, que nos remete à célebre frase de Kafka⁵³, segundo o qual Deus teria empreendido sua criação em um momento de mau-humor:

“Há um limite, não podemos influenciar o relacionamento entre os participantes. Mas podemos influenciar a vida do grupo. O que posso fazer é falar: ‘Fiquei de mau humor e amanhã não haverá festa’. E decidi e ponto. Na hora que eu quero que todo mundo acorde, todo mundo acorda, faz parte da regra. Toca uma música e todos têm que acordar. Do contrário, há punição. O Big Brother pode tudo, eles não podem nada”.

Decerto, a condição de exceção, como essa zona de indeterminação política constituída por paradoxais práticas sócio-culturais no bojo de uma experiência behaviorista, não se restringe à franquia televisual Big Brother. Alguns outros *reality shows* exacerbam essa condição, bem como nossa perplexidade. E aqui não nos importa se esses programas tiveram continuidade, pois o simples fato deles terem sido pensados,

⁵¹ VIRILIO, P. *L'écran du désert*. Paris: Galilée, 1991. Apud FERRAZ, M.C. “Guerra, televisão e superexcitação dos corpos: ensaio de reflexão acerca dos atentados de 11 de setembro de 2001”. In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.) *11 de setembro, a incompreensão das diferenças*. Brasília: Ed. IESB, 2002.

⁵² Em entrevista ao O Globo, Segundo Caderno, “Brincando de Deus”, em 8/01/2007.

⁵³ BLOOM, H. *Jesus e Javé, os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 234.

propostos e divulgados, o simples fato dessa construção e visão de mundo ter se tornado possível e viável já é, em si mesmo, assustador. Tal é o caso de uma versão do Big Brother veiculada pela emissora mexicana Televisa que, em fevereiro de 2005, estreou um programa com castigos corporais para aqueles que não cumprissem as regras do jogo. As tarefas eram, assim, punidas e premiadas fisicamente, em um espaço que contava com áreas de reclusão (a exceção dentro da exceção), como se fosse proposto aos participantes um retorno a uma impiedosa sociedade disciplinar.

Também o Channel Four inglês exibiu, em março de 2005, um *reality show* de tortura, intitulado *Guantanamo Guidebook*, no qual sete voluntários foram submetidos a algumas das técnicas de interrogatório aplicadas aos prisioneiros da base americana de mesmo nome, em Cuba, onde seus direitos civis, até meados de 2006, estavam totalmente suspensos. Dentre os testes do programa, estavam previstos privação de sono, exposição a temperaturas extremas, humilhação religiosa, além de um interrogatório de mais de 48 horas. Segundo a rede de TV, a justificativa para tal disparate seria chamar a atenção para os efeitos devastadores que tais técnicas poderiam causar no ser humano. No entanto, ao incorporar a mesma linguagem e os mesmos procedimentos do alvo criticado, aquilo que supostamente seria um gesto crítico transforma-se em legitimação⁵⁴.

***Reality shows* de confinamento e pacto-de-encenação**

*“Existia ao mesmo tempo nele o ator e o espectador, ele se olhava. Artaud se disse: sou em quem interpretará o personagem de Artaud!”*⁵⁵

⁵⁴ Ver as matérias: “TV Britânica exhibe reality show de tortura”, em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1002200517.htm> e “Big Brother com castigos corporais estréia na TV mexicana”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49237.htm>. Mas não só os *realities* têm abordado a questão. Em uma dinâmica bastante crítica, o filme alemão *A experiência* (Das experiment, dir. Oliver Hirschbiegel, 2001) apresenta a problemática da tortura e da suspensão dos direitos civis no contexto de uma experiência behaviorista - como um laboratório humano - em que é simulada a “convivência” entre carcereiros e prisioneiros em uma fictícia penitenciária.

⁵⁵ Em LINS, D. *Antonin Artaud, o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Se alguns paradoxos têm por efeito a neutralização e são tão perniciosos politicamente, eles, de maneira paradoxal, o fazem esquivando-se tanto dos dogmatismos e da estabilização dos sentidos proporcionada pela lógica da identidade quanto da negatividade, motor da lógica da contradição. Além dessa esQUIVA estratégica, as formulações paradoxais nos conduzem ao absurdo, que significa não exatamente uma ausência de sentido, mas uma impossibilidade de significação. Isto porque, de acordo com Deleuze⁵⁶, o paradoxo é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo, quando para o bom senso deveria haver, em todas as coisas, um sentido determinável.

Desse modo, operar paradoxalmente significa impedir o sentido de se fixar, quer como afirmação, quer como negação - *indeterminação* política que mobiliza, convoca e incita nossa astúcia para uma experimentação da linguagem e do mundo que os decifrem, e não apenas os aceitem. Inseminando a dúvida, por vezes, a desconfiança, os paradoxos nos colocam, como diria Nietzsche, diante de “abismos da suspeita”⁵⁷, diante de um vertiginoso mundo de perspectivas que prescindem de fundamentos, de oposições dualísticas e, conseqüentemente, de verdades estabelecidas. Certamente, não se trata de comemorar a ausência de verdades estabelecidas, nem mesmo de dizer que, se o que há são perspectivas, todas elas se equivalem. De modo contrário, a lógica do paradoxo, ao nos permitir avaliar e valorar nossas perspectivas, abre-nos a possibilidade do exercício da suspeição e da perplexidade diante de sentidos dados como naturais e já estabelecidos.

Aparentemente contraditório, o paradoxo se sustenta como uma proposição irrefutável, ou uma espécie de “contradição” insolúvel. Isto porque, ao operar no âmbito da própria lógica da contradição, o paradoxo não se confunde com ela. Assim, partindo dos dualismos e das oposições metafísicas para propor novas possibilidades de juízos, a figura do paradoxo mais se assemelha àquela da ambigüidade. No entanto, se, como a ambigüidade, o paradoxo mantém um equilíbrio entre seus termos conexos e complementares, o regime da palavra ambígua, próprio ao período mítico-religioso nos

⁵⁶ DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.01.

⁵⁷ Sobre os “abismos da suspeita” e o perspectivismo na obra de Nietzsche, ver: VELLOSO, Silvia Pimenta. “Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo”. In: *O que nos faz pensar No. 18 - Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ*, set. 2004.

tempos dos mestres da verdade na Grécia arcaica⁵⁸, é prévio à lógica da contradição. Nesse sentido, é pertinente fazermos um breve recuo histórico, quando esse perigoso e instável regime da ambigüidade - caracterizado por uma relação de complementaridade, e não de oposição, entre as noções de falso (*pseudes*) e verdadeiro (*alethes*) - foi solapado pela invenção do solo de oposições metafísicas em que se fundou, como ressaltou Nietzsche, a filosofia platônica calcada em sua lógica da contradição.

Circunscritas, definitivamente, ao campo do falso, do sedutor engano, o conjunto das artes cosméticas (*kosmetike*) - ligadas quer ao corpo, quer à linguagem ou à imagem - foi condenado a ocupar o pólo negativo do regime de dualismos que se instaurava, enquanto a perscrutação da verdade passava a ser tarefa exclusiva da filosofia e dos filósofos. De modo diverso da tradição socrático-platônica, o regime mítico-religioso não desqualificava o campo do engano como pura negatividade, como se vê no caso das Musas, que, tal como as sereias, revelavam saberes igualmente enganosos e verídicos, sendo, portanto, verdadeiras e falsas. Fica evidente, assim, de que forma o pensamento racional, operando por um sistema diverso do pensamento mítico-religioso, foi historicamente balizado por um tipo de oposição lógica que faz da negatividade aquilo que move o pensamento.

A partir de então, os temas da máscara e do teatro⁵⁹ estarão fatalmente associados ao fingimento, sendo remetidos a uma lógica de imitação e a um regime de representação que mantêm inabalada a crença em identidades previamente fixadas. Nesse sentido, a desqualificação ontológica da *mimeses* é muito bem explicitada pelo deslocamento de significado que sofreu a palavra grega *hypokrites* que, designando “ator”, passou, nas línguas latinas modernas, a referir-se àquele que mente, àquele que finge para fazer-se passar por virtuoso, evidenciando de que modo o uso das máscaras tornou-se indissociavelmente vinculado a uma estratégia de ocultamento da verdade, sendo esta última, por sua vez, ligada à nudez de um rosto desvelado, àquilo que, supostamente, estaria por trás.

⁵⁸ DÉTIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁵⁹ FERRAZ, M.C. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.121

Nos *reality shows* cuja matéria-prima é o comportamento humano revelado a partir da convivência em um confinamento midiático, em especial o programa Big Brother Brasil, é possível perceber certa reabilitação do sentido inaugural de *hypokrites*. Apesar de acusações, da parte dos espectadores para os participantes, de falsidade, simulação, encenação e não-autenticidade, além das acusações de manipulação por parte do jogo (acusações presentes em *blogs* e nos fóruns virtuais sobre o BBB), a dinâmica interna do programa tem proporcionado, edição após edição, uma paulatina explicitação dos artifícios e procedimentos ficcionais como organizadores e produtores da realidade. A encenação auto-reflexiva, que faz da própria cena, dos personagens e das cambiantes e múltiplas relações entre eles o assunto principal, também contribui para acentuar o jogo de máscaras e de espelhos, os quais não implicam nada por trás e nenhuma identidade como garantia, mesmo que eles sejam, sobretudo, identificados por suas rígidas categorias⁶⁰ e formatados, pela edição, conforme as estratégias narrativas de criação de antagonismos e estereótipos. Nesse sentido, são evidentes os critérios de seleção dos candidatos-concorrentes, tais como gênero, faixa etária (jovem, sobretudo), renda e origens “étnica” e regional, além dos fundamentais “carisma” e “boa aparência” - o que significa, na prática, capacidade de exteriorização das emoções e um alto coeficiente de sensualidade e humor. Como também já admitiu Boninho⁶¹:

“O que se quer são figuras interessantes, gente que sirva para fazer uma boa festa. Tem que ter a barraqueira, o cara engraçado e por aí vai. São as reações dessas pessoas juntas - os conflitos, as armações, as tensões, o humor e os romances - que farão a receita”.

Encenando-se a si mesmos e interpretando seus tipos, como em uma moderna dramaturgia (que, por vias tortas, nos remete ao teatro postulado por Antonin Artaud), os participantes-personagens têm sua convivência assentada na relação paradoxal entre a crença unívoca em identidades fixas, homogêneas e pré-estabelecidas - uma mistura das

⁶⁰ Alguns outros *reality shows* têm tomado as categorizações identitárias como critérios estritamente “raciais”. Tal é o caso do programa norte-americano *Survivor* (iniciado em setembro de 2006), que dividiu os candidatos em “tribos” de brancos, asiáticos, latinos e negros, os quais competiriam entre si em uma ilha deserta. Ver as matérias “Race a factor in US reality show”, em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5281220.stm>, bem como “Reality show ‘Survivor’ é criticado por uso de ‘critérios raciais’”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64071.shtml>

⁶¹ Ver entrevista de Boninho à revista Playboy, em maio de 2002.

classificações do IBGE com categorizações protofascistas - e a aceitação de que, na prática, essas mesmas identidades são construídas relacional e posicionalmente, isto é, de maneira não-essencializada. Curiosamente, foi publicada na imprensa⁶², em 2005, a decisão da TV Globo em “patentear” a personalidade dos *brothers*, que, a partir de então, seriam juridicamente considerados personagens e contratados como tais, estando impedidos (em até 60 dias após o término do programa) de se auto-encenar ou de “interpretar” seus tipos em outros meios e veículos. Dessa forma, os competidores recebem o mesmo tratamento dados aos atores, os quais não podem interpretar em anúncios os personagens que encarnam na ficção, como se - para além dos interesses econômicos em jogo - a emissora assumisse contratualmente a ficcionalização das identidades proporcionada pelo programa, identidades agora politizadas e capitalizadas por uma empresa.

Os *reality shows*, entendidos comumente como um dispositivo de captura e busca por autenticidade, aquela autenticidade que teria sido perdida pela ficção assumida como tal (“Já estamos cansados de atores com emoções falsas”, nos diz Cristof, criador do Programa de TV ‘O show de Truman’, no filme homônimo⁶³), também têm tornado cada vez mais explícitos e evidentes os artifícios ficcionais que organizam e engendram as narrativas “de quem se é”. Estas narrativas, é preciso ressaltar, apesar de organizadas e codificadas ficcionalmente - por meio, sobretudo, do vínculo com um melodrama paródico -, atendem tanto à eficiência e rentabilidade da cena quanto à codificação moral da conduta dos personagens. Moralização percebida nas estratégias, agenciadas pela edição, de se criar antagonismos narrativos e nos critérios de punição e eleição, agenciados pela audiência, dos candidatos ao milhão. Se pensarmos no melodrama⁶⁴ como uma forma de regulação do olhar do espectador na sociedade de massa e como um

⁶² Em “Para Globo, ‘big brother’ é personagem”, matéria de Daniel Castro, publicada no jornal FSP, Caderno Ilustrada, em 21/03/2005.

⁶³ *The Truman Show*. Dir. de Peter Weir e roteiro do Andrew Niccol (EUA, 1998).

⁶⁴ BROOKS, P. *The melodramatic imagination*. New York: Columbia Univ. Press, 1985; XAVIER, I. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003; bem como BALTAR, M. “Pacto de Intimidade - ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. Artigo apresentado no XIV Encontro Anual da Compós, Niterói, RJ, 2005.

gênero, historicamente, de “correção” social a partir da criação de oposições morais, ficam evidentes, no Big Brother Brasil, os estratagemas moralizadores, que, no limite, têm como efeito a garantia do engajamento espectral.

Além das estratégias melodramáticas, o enlaçamento do espectador no drama dá-se, sobretudo, pela valorização da “rentabilidade” da cena no âmbito de uma “economia emocional-funcional”⁶⁵, relativa às dinâmicas concorrenciais da sociedade brasileira. No Big Brother Brasil, “rende” mais - em termos da economia de distribuição de imagens na edição - quem é considerado *carismático*, quem tem presença cênica e quem faz da própria cena um solo performático. Neste sentido, é interessante notar os deslocamentos que o termo carisma vem sofrendo. Outrora utilizado por historiadores da religião na tentativa de se compreender o encanto ou a graça presente em alguns homens - cuja explicação passaria por motivos mágicos ou divinos -, o carisma foi definido por Weber⁶⁶ como um dom, uma qualidade inata, pessoal, mas estritamente dependente do reconhecimento social. Tal reconhecimento, ao fazer do carisma uma fonte legítima de poder, isto é, uma das maneiras de adquirir preponderância sobre o comportamento de um grupo, sem valer-se da força física, passou a ser vinculado, modernamente, aos políticos carismáticos, cuja estratégia era reverter a força de suas personalidades em força política.

Porém, se ainda hoje o carisma pode ser vinculado a determinadas lideranças políticas, assistimos a uma inaudita captura, disseminação e capitalização do termo pelo espetáculo e pelo capitalismo empresarial-midiático. O carisma - que contemporaneamente também compreende motivação, “criatividade”, “boa aparência”, capacidade de exteriorização e de adaptação, isto é, uma performance eficiente - é o critério fundamental, tanto para a seleção de candidatos a postos de trabalho quanto para a escolha dos participantes de *reality shows*. Segundo a editora-chefe do Big Brother Brasil, Fernanda Scalzo, além de ser o critério definitivo para a contratação dos

⁶⁵ SARAIVA, L. “BBB e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.

⁶⁶ WEBER, M. “Os tipos de dominação” (cap. III). In: *Economia e Sociedade*. Brasília: Ed.UnB, 1991.

selecionados, é o carisma que garante o sucesso e a permanência deles na trama do programa⁶⁷.

É por essa razão que a edição do Big Brother Brasil não tem qualquer compromisso com a exibição equânime das imagens de cada personagem, não tem qualquer compromisso com uma verdade que esteja fora da cena, fora da relação com as câmeras. O que importa, antes, é a potencialização da performance, potencialização de uma verdade que emerge na relação com os outros participantes, em relação às câmeras. O que importa é a verdade dos conflitos, isto é, a verdade *da* encenação - e não *na* encenação⁶⁸. Por isso o privilégio concedido ao potencial dramático da ação, no caso, uma *auto-mise-en-scène*⁶⁹, isto é, uma auto-encenação que parece reproduzir e codificar “performances comuns a um amplo leque de relações sociais contemporâneas”⁷⁰.

Porém é preciso compreender essas relações sociais como, sobretudo, paternais, patronais e empresariais - e aqui as três figuras de poder se confundem e se indeterminam, do mesmo modo em que ficam turvas as fronteiras entre os poderes exercidos pela audiência brasileira, pelo apresentador e interlocutor Pedro Bial, pelo diretor do programa Boninho e pela própria TV Globo. Não à toa, todos esses poderes estão empenhados na construção e acentuação do potencial dramático dos conflitos, intenção que legitimará as estratégias de roteirização e “novelização” da narrativa, o que aproximará, no Brasil, este *reality show* da tradição do folhetim.

Desse modo, o ideal de captura, isto é, de uma vida que exista em si mesma e que seja passível de ser totalmente apreendida é, apenas, uma mistificação, tanto da premissa de que partem os *reality shows* quanto do dispositivo tecnológico como instrumento de revelação da verdade, daquilo que subjazeria a cada personagem. Isto porque, como já

⁶⁷ FELDMAN, I. “A fabricação do Big Brother – entrevista com a editora-chefe Fernanda Scalzo”, In: revista eletrônica *Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2557,1.shl>.

⁶⁸ Aproprio-me, aqui, da célebre frase do etnógrafo e documentarista francês Jean Rouch, quando definia o seu *cinéma-verité* como uma busca pela verdade *do* cinema e não *no* cinema.

⁶⁹ O conceito de *auto-mise-en-scène* foi formulado por Claudine de France e retomado por Jean-Luis Comolli em “Carta de Marselha sobre *auto-mise-en-scène*”. In: Catálogo “forum.doc.bh.2001”, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.

⁷⁰ SARAIVA, L. “BBB e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.

vimos, a tradição socrático-platônica nos deixou como maior legado a crença em identidades fixas, unívocas e previamente constituídas; a crença de que a identidade (o Ser em Platão) e a verdade estão irremediavelmente associadas, ambas subsistindo e se procriando “por trás do pano”.

No entanto, concomitante a essa crença - que de fato permeia uma vasta gama de dispositivos tecnológicos empenhados na captação e perscrutação da intimidade -, o que se percebe, a partir da observação dos *reality shows*, é o paradoxo entre o ideal de captura e busca por uma autenticidade, que seria revelada, e a prática de um *pacto-de-encenação*, a partir do qual essa mesma autenticidade é posta-em-cena, construída como um efeito, em um processo não apenas de captação, mas de simultânea construção compartilhada.

Este paradoxo é análogo à convergência entre as duas matrizes⁷¹ estéticas dos *reality shows*, o cinema-direto observacional norte-americano e o cinema-verdade interativo de Jean Rouch. Para o primeiro, pautado pela atenção ao detalhe, pela montagem dramática e pelo ideal de captura, na qual transparência da câmera desempenharia o papel de uma “testemunha”, a autenticidade deveria ser capturada e revelada - como muitos ainda hoje crêem ser o efeito proporcionado pelos vários dispositivos midiáticos de exposição de si. Já para o segundo, a autenticidade não seria revelada pelo ideal de captura, porque ela não existiria essencialmente, sobretudo em um contexto em que se tem consciência da presença da câmera. A autenticidade seria, antes, o efeito de uma interação, de uma construção, efeito percebido como impressão, impressão-de-autenticidade.

Assim, a linguagem deixa de ser percebida como transparente, invisível, contínua ou silenciosa - crença que sempre pautou a proposta realista - para tornar-se opaca, material, deixando de tomar a realidade como um pressuposto impregnado de sentido (que a suposta transparência da linguagem permitiria revelar), para passar a significá-lo e não mais apenas indicá-lo. Porém, como é próprio desse acentrado e espelhado jogo de perspectivas, a construção de uma impressão-de-autenticidade, se parte da premissa de que a linguagem é um trabalho, produz um efeito que, muitas vezes, visa obliterá-lo, na

⁷¹ Sobre as filiações narrativas dos *reality shows*, ver FELDMAN, I. “Estilizando a onividência: perspectivas sobre os *reality shows* na contemporaneidade”. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS - UFF, 2004.

tentativa de produzir uma nova ilusão de transparência. Tal é o caso, como vimos, do “efeito de real” denominado por Roland Barthes em relação ao texto realista, quando a linguagem desaparece como construção e se confunde com as coisas, isto é, quando é o próprio real que parece “falar”.

Cabe ainda ressaltar que não se trata de dizer que a autenticidade não exista, ou que seja uma farsa, uma dissimulação. Esta perspectiva seria ingênua, se não fosse também cínica, pois parte do pressuposto - novamente remetido a Platão - de que toda encenação é negativamente falsificante. Ao contrário desta visada, ainda hoje hegemônica, compreendemos a autenticidade, ou aquilo que hoje por vezes se chama de intimidade⁷², como um modo de subjetivação que, em um contexto de total visibilidade, se dará *em relação e em reação* ao grupo e às câmeras, mesmo que, eventualmente, essas câmeras sejam de tal forma naturalizadas que esquecidas. Desse modo, a câmera deixa de ser somente um instrumento de captação e revelação para tornar-se, simultaneamente, um instrumento de catalisação e produção das verdades dos personagens. O que significa que, tal como o poder e como um aparato de poder, a câmera possui uma função produtiva. Como já disse o mestre do *cinéma-verité* Jean Rouch, para quem a ficção era o único caminho para se penetrar a realidade, “a câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão”⁷³. Decerto, trata-se aqui, diferentemente do ideal de “testemunha ocular” do cinema-direto, de um outro tipo de testemunha, espécie de “estimulante psicanalítico”⁷⁴ com o qual é possível interagir.

À guisa de conclusão, não podemos fechar os olhos para mais este paradoxo, possivelmente o mais importante: ao mesmo tempo em que a superfície é valorada como único mundo existente e que, portanto, a aparência é assim valorizada como uma potência, não se trata, no caso dos *reality shows*, como para Nietzsche, de uma aparência

⁷² O conceito de intimidade, tradicionalmente marcado pela tópica da subjetividade moderna - isto é, relativo à interioridade, ao segredo e à profundidade do sujeito -, tem sofrido significativos deslocamentos de sentido. Agora, a intimidade deixa de ser vinculada, essencialmente, à verdade de “quem se é”, a uma autenticidade inata e essencializada, para tornar-se um efeito, efeito-de-intimidade.

⁷³ ROUCH, J. Apud BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>

⁷⁴ Ibid

como superfície cosmética, dotada de fulgor e enigmas multicores, relevos, tessituras e sutilezas. O regime de aparência imposto pelos dispositivos de visualização midiáticos dá, de certo modo, continuidade a uma “vontade de verdade a todo custo”, tal como identificada por Nietzsche, na medida em que desloca a verdade dos *fundos*, dos fundamentos de nossa tradição de pensamento - o terreno do logos, do inteligível, isto é, da discursividade - para as *superfícies* sensíveis das imagens, que tendem a ser tratadas como pura transparência, imagens rasas e achatadas, descarnadas e desvitalizadas. Imagens “suja” ou assépticas, que continuam comprometidas com a contemporânea necessidade de verdade, enquanto as imagens nietzschianas vinculam-se às possibilidades instauradas pelas “potências do falso”⁷⁵.

Porém, tal paradoxo aqui apontado não se encerra de modo neutralizador. Ao contrário, se não identificamos, necessariamente, nesse regime de visibilidade contemporâneo, de que os *reality shows* são paradigmáticos, o falso como uma potência - potência que faz da capacidade de afetar e ser afetado um gesto de avaliação imanente, em vez do julgamento em nome de valores morais, transcendentais -, é possível ainda apostar, ambigualmente, que os mesmos procedimentos que tornam a imagem transparente e a verdade evidente, isto é, que os mesmos procedimentos que atrelam nosso contemporâneo regime de verdade à imagem, podem agora reverter contra o próprio efeito-de-verdade por eles engendrado. Alçada, assim, à superfície e afastada da moralização, a “imagem-verdade” pode tornar-se, enfim, passível de questionamento, suspeição e abertura para novos sentidos produzidos.

⁷⁵ Herdeiro da crítica da verdade em Nietzsche, Deleuze pleiteará que, ao elevarem o falso à mais alta potência - entendido não como um erro, uma falha ou uma confusão, mas como uma potência que torna o verdadeiro indecível -, as “potências do falso” libertam a vida tanto das aparências quanto da verdade. DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

III

Reality show:

“vontade de verdade” como “vontade de engano”

A contemporânea “demanda de real”

No auge do triunfo do espetáculo, espera-se um espetáculo que não mais simule.

Jean-Louis Comolli⁷⁶

Nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece.

Serge Daney⁷⁷

Nossa época tem sido comumente destacada, por diversos autores, como um período de saturação midiática, de estetização da experiência ordinária, de desrealização da ação, de desreferencialização da realidade e, até, de crise da crença na imagem (ou crise da ficção), dentre tantos outros diagnósticos. Discursos que perpassam não somente ensaios e estudos acadêmicos como também um vasto contingente de publicações periódicas dos formadores de opinião. O que demonstra o quanto esses diagnósticos, produzidos a partir dos sintomas apresentados pela contemporaneidade, já estão disseminados como crenças cotidianas, em um processo de valorização hegemônica de nossa experiência cultural e urbana.

Tais crenças, se nos alertam para os valores, discursos correntes e práticas nascentes de nosso tempo, também justificam e legitimam determinadas demandas, não menos históricas e sintomáticas, que amenizariam ou restituíam aquilo que nos falta ou que nos foi “roubado” por um mundo cada vez mais mediatizado e colonizado pelo espetáculo. Porém, se, por um lado, a saturação midiática e a hipertrofia dos campos da comunicação e do audiovisual contribuem para que uma sensação de opacidade e

⁷⁶ COMOLLI, J. “Cinema Contra Espetáculo”. In: Catálogo “forum.doc.bh.2001”, 5°. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.

⁷⁷ Apud DELEUZE, G. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

distância se instale entre os sujeitos e as esferas de ação e experimentação, por outro, são os próprios recursos narrativos e os renovados dispositivos audiovisuais que permitem a “reintegração” dos sujeitos à realidade - na medida em que esses dispositivos, ao intensificarem os efeitos de adesão e de identificação, almejam obliterar a distância entre a experiência direta e sua mediação.

Se, como enfatiza Jean-Louis Comolli, as realidades tornaram-se a tal ponto ficcionais que as ficções não podem mais prescindir de uma boa dose de realidade, multiplicando indefinidamente seus “efeitos de real”⁷⁸, então, é nosso desafio tentar compreender esse atual regime de visibilidade, cuja estratégia é simular um “realismo” que, inversamente, o “desrealiza” e despolutiza, já que a intensificação e explicitação dos artifícios, muitas vezes em nome de um “choque do real”⁷⁹, criam novas ilusões de transparência e novos ilusionismos. Podemos então afirmar que, em diversos sentidos, “as estéticas do realismo aguçam os paradoxos do momento contemporâneo”⁸⁰.

Assim, assimilando, reformatando e renovando os códigos realistas, que não se confundem com o engajado realismo “crítico” ou “revelatório” do passado⁸¹, as renovadas narrativas do espetáculo, nos âmbitos da literatura, da fotografia, do audiovisual e, até, da realidade virtual, desenvolvem sua própria linguagem de *legitimação, autovalidação e autorização*. Essas operações narrativas, empenhadas em uma permanente “demanda de real”, revelam-se estratégias políticas nada inocentes, sendo parte de uma mesma disputa, simbólica e comercial, pela produção, detenção e validação de determinadas visões de mundo, práticas, discursos e verdades sobre a realidade.

⁷⁸ O “efeito de real”, tal como definido por Barthes, é obtido no romance realista por elementos que, sem aparente função na narrativa, conferem verossimilhança e credibilidade à ambientação e à caracterização dos personagens. Outro desdobramento deste efeito é instaurar uma espécie de transparência entre o leitor e o texto, isto é, a linguagem desapareceria como trabalho e surgiria confundida com as coisas, quando é o próprio real que parece “falar”. BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁷⁹ JAGUARIBE, B. *O Choque do Real - estética, mídia e cultura*, no prelo, 2007.

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Sobre o “realismo crítico” e o “realismo revelatório”, no âmbito da teoria cinematográfica, ver: XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Desse modo, podemos entender a proliferação de *reality shows*, imagens amadoras, documentários, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia⁸², imagens não-profissionais utilizadas pelo telejornalismo e toda sorte de registros visuais que apelam constantemente à realidade como um regime de visibilidade fascinado pela ilusão da transparência total - tudo ver, tudo mostrar, nada esconder. Ao mesmo tempo, tal desejo de transparência carrega consigo o fantasma da vigilância, evocado em nome da segurança: é preciso cada vez mais fechar, codificar, constringer, isolar. Contudo, se esse regime de visibilidade pode ser instrumentalizado e reduzido a uma função social-técnica, reguladora e policial, atuante em nível local, seu objetivo maior é tornar-se uma linguagem hegemônica em nível global: os novos realismos como linguagem biopolítica do capitalismo imaterial.

O que significa dizer que o apelo realista das renovadas narrativas do espetáculo, sobretudo se pensarmos nos programas de realidade tele-programada, como os *reality shows*, produzem uma linguagem universal justamente porque totalizante, roteirizada, programada e programática - como, aliás, é a linguagem da cibernética, da estatística e da genética. De acordo com Comolli, teríamos passado da “era das instituições” para a “era das programações”⁸³, face à crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, quando os roteiros não mais se contentam em organizar apenas o cinema de ficção. Ultrapassando assim o domínio das produções do imaginário, os roteiros passaram a ordenar, enquadrar, esquadrihar e a organizar, cinematicamente, aquilo que consideramos nossa realidade. Aí estaria o triunfo da sociedade do espetáculo, segundo Comolli, quando a roteirização da vida, em todas as suas dimensões, dá-se nesse duplo movimento de generalização global e enrijecimento local.

Antes de prosseguirmos, cabe lembrar que a onipresença das relações mediatizadas, no contexto da totalização do sistema social pelo espetáculo, foi postulada

⁸² Sobre os acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia, em especial o caso da novela “Páginas da Vida” (escrita por Manuel Carlos e veiculada pela Globo em 2006), ver: EDUARDO, C. “Páginas da Vida e as estratégias de legitimação da ficção”. In: revista eletrônica Cinética, ago. 2005. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/paginasdavid.htm>

⁸³ COMOLLI, J. “Sob o Risco do Real”. In: Catálogo “forum.doc.bh.2001”, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.

de maneira certa por Guy Debord⁸⁴, em 1967. O conceito de espetáculo, muitas vezes mal compreendido e usado comumente como substituição de uma elaboração teórica, diz respeito não a um tipo de organização formal da imagem, que seria “espetacular”, nem a uma oferta excessiva de imagens e sons que acometeria nossa época. O espetáculo não é, assim, um transitar ensandecido de conteúdos visuais saídos das indústrias comunicacionais, informacionais e de entretenimento; não é um efeito natural da era da comunicação generalizada. “O espetáculo não é um conjunto de imagens”, nos adverte Debord, “mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. E é como um modo de produção capitalista que o espetáculo deve ser compreendido, porque é como imagem que o capital se manifesta.

Sendo assim, os fenômenos da “desrealização”, da virtualização e da estetização da vida cotidiana, operados no âmbito do espetáculo e no bojo de um capitalismo imaterial, não devem ser compreendidos como mero resultado do contínuo incremento das indústrias comunicacionais, informacionais e audiovisuais, que desrealizariam, virtualizariam e maquiariam, com seu brilho, a totalidade da vida social e da experiência individual. Antes, tais fenômenos, vividos e compartilhados como uma sensação que marcaria nossa experiência cultural, são fruto de um mesmo processo socioeconômico, caracterizado por relações sociais mediadas pela radical abstração⁸⁵ dos fluxos, financeiros, comunicacionais e imagéticos. Fluxos, como sabemos, não de dispersão, mas de difusão e acumulação simultânea, em um processo de “imagnetização” do capital e capitalização da imagem. Como escreveu Debord, frase ainda hoje espantosa, “O espetáculo é o capital elevado a um tal grau de acumulação que se torna imagem”.

⁸⁴ DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000; BUCCI, E. “O espetáculo e a mercadoria como signo”. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004; bem como JAPPE, A. *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

⁸⁵ Se o espetáculo é o “estágio supremo da abstração”, como o descreveu Alsem Jappe, é importante salientar que tal processo de abstração teve sua guinada em meados do século XIX, a partir da aceleração dos fluxos monetários e do desenvolvimento de tecnologias de reduplicação da realidade, como a fotografia, quando a lógica da reprodução mecânica instaurou, de uma vez por todas, a perda de lastro ou referência original. JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

Todavia, não há em *A Sociedade do Espetáculo* algo como uma “transparência do mal”⁸⁶ que permearia e totalizaria, nesses termos, todos os âmbitos da existência. Nem mesmo a idéia de um “assassinato do real”⁸⁷. Há, sim, pela origem marxista do autor, uma aposta de que a lógica capitalista de circulação das imagens fomentaria a alienação social, dinamitando os agenciamentos coletivos em favor da contemplação passiva e do consumo das fabricações visuais. Porém, mesmo esta crença, no contexto de seu pensamento, não carrega qualquer impotência, visto que Debord apostava na derrocada do regime do espetáculo por meio de um agenciamento revolucionário mobilizador.

No entanto, vinte anos depois, em *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1988, Debord⁸⁸ constata que o poder “espetacular difuso” e o poder “espetacular concentrado” fundiram-se em um “espetacular integrado” que, diferentemente dos outros tipos de espetáculo, se integraria radicalmente à sociedade, transformado-se em um “modo de governo”. Nunca, segundo Debord, um sistema de gestão das relações sociais, da economia e da política foi mais perfeito e “todos os que aspiram ao governo querem governar com os mesmos métodos”⁸⁹.

Devemos tomar, portanto, as implicações do espetáculo como ponto de partida para que avancemos na investigação de nosso contemporâneo regime de verdade, assentado sobre a imagem e amalgamado por paradoxais práticas socioculturais. Como já indicamos, quando a mediação dos meios de comunicação passa a ser parte constituinte de nossa realidade e visão de mundo; quando as diversas estéticas do realismo constituem as formas culturalmente engendradas de produção e percepção dessa realidade; quando nossas experiências diárias são atravessadas pela radical abstração e velocidade dos

⁸⁶ Referência ao livro homônimo de BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal*, São Paulo: Papirus, 1996.

⁸⁷ Segundo Baudrillard, o “assassinato do real” seria, paradoxalmente, o desaparecimento total do real em consequência de um excesso de realidade, de uma espécie de sobre-exposição do real, que aniquilaria toda sombra, toda utopia e toda alteridade. Assim, no momento mesmo em que tudo se torna real, tudo se torna, simultaneamente, simulacro de si mesmo. Em BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Apud SCHOLLHAMMER, K.E. “À procura de um novo realismo - teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: HEIDRUN, O. e SCHOLLHAMMER, K.E. (Orgs.) *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.

⁸⁸ Apud JAPPE, A. *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

⁸⁹ Ibid

fluxos; e, importante acrescentar, quando a própria experiência estética é tornada o núcleo vital de um capitalismo imaterial que opera cada vez mais *esteticamente*, então, o sentimento de uma crescente “desrealização” da vivência cotidiana se acirra, assim como se acerbam as cada vez mais recorrentes estetização e ficcionalização da vida.

O que não quer dizer, como acreditam as *doxas* pós-modernas, que a realidade é uma ficção simbólica ou uma representação que erroneamente percebemos como entidade autônoma real. Neste caso, como em geral na própria teoria da ideologia e naquela hegemônica do cinema documental, especialmente em sua vertente semiótica, a ficção é mal compreendida como terreno da falsificação, do engano, do simulacro⁹⁰ e da ilusão, isto é, como um negativo da realidade, a qual seria um positivo apriorístico - recalçado e mascarado, no caso da ideologia, ou passível de ser representado indicialmente, no caso da semiologia.

Muitas dessas teorias associam a realidade a uma idéia bastante retrógrada de representação, como se, novamente, essa representação fosse uma simulação falsificante e estática dada de antemão, espécie de engessamento ilusório da vida social, que não permitiria movimentos e deslocamentos de sentidos. Como afirmou provocativamente Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, “este modo de julgar constitui o típico preconceito pelo qual podem ser reconhecidos os metafísicos de todos os tempos”, já que esse tipo de valorização dualista do pensamento lógico remonta à crença metafísica nas oposições de valor. Assim, “é a partir desta sua ‘crença’ que eles [os metafísicos] procuram alcançar seu ‘saber’, alcançar algo que no fim é batizado solenemente de ‘verdade’”⁹¹.

⁹⁰ A temática do simulacro, associada, tradicionalmente, ao predomínio do fingimento, do mascaramento e da simulação, situa-se em uma contenda. Pois, enquanto alguns teóricos dão continuidade a essa tradição clássica - para a qual o simulacro é considerado, negativamente, “cópia da cópia”, estando três vezes distanciado da Idéia -, outros, de modo diverso, a partir da leitura inspirada por Deleuze, consideram os três graus de distanciamento do simulacro em relação à Idéia como condição necessária para a própria autonomia do simulacro, entendido, assim, não mais como “cópia da cópia”, isto é, como uma subordinação à lógica identitária do modelo (Idéia) e da cópia (imagem), mas como mundo selvagem da pura diferença. Sob este escopo, não haveria nada “por trás” do simulacro, nenhum sentido oculto e, por conseqüência, nenhuma verdade como garantia a ser revelada. Ver: DELEUZE, G. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000; bem como, FERRAZ, M.C.F. “O simulacro e suas implicações em Deleuze, Nietzsche e Kafka”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

⁹¹ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.10

Isto porque, como vimos no capítulo anterior, Nietzsche afirma o caráter inegavelmente aparente da única realidade por nós vivenciada: a aparência é pensada, em sua filosofia, como uma realidade primeira, servindo de superfície a partir da qual o ideal da verdade pode ser inventado, efetivando-se como um efeito, o efeito-de-verdade. É então a partir de tal pressuposto teórico-filosófico que podemos reconhecer que, enquanto a realidade é organizada e engendrada por artifícios narrativos, ficcionais, que dão sentido à experiência, construindo efeitos de crença, nossas subjetividades são incessantemente produzidas pelos enredos, imagens e desejos que nos são oferecidos por uma vasta gama de imaginários audiovisuais, configurando uma espécie de atualização do *bovarismo*⁹² de antanho.

Assim, as já naturalizadas convenções realistas do momento, codificadoras de nossa apreensão do mundo, oferecem-nos, além de um vocabulário estético-narrativo de reconhecimento e legitimidade consensual, uma organização *intensiva* da realidade - por vezes assumidamente ficcional -, face ao fluxo disperso, fragmentário e amorfo da vida cotidiana. Todavia, esses processos de intensificação e ficcionalização das narrativas ordinárias - percebidos tanto pelo contínuo incremento de *reality shows* quanto pelo inchaço da “indústria da primeira pessoa”⁹³ -, têm como paradoxal efeito a busca por uma experiência que seja, simultânea e transgressivamente, tomada como real e verdadeira, já que nem a realidade nem as subjetividades podem oferecer essas garantias.

⁹² O *bovarismo* - remetido à personagem de Flaubert, Emma Bovary, em seu clássico romance realista *Madame Bovary* (1857) - constitui-se como um modo de fabulação próprio à vida burguesa nas sociedades industriais, em pleno desenvolvimento em meados do século XIX, quando a crescente produção e circulação de mercadorias, bem como a expansão dos meios de comunicação massivos (incluindo a disseminação dos folhetins e das leituras romântico-sentimentais) fomentavam sonhos de consumo e anseios de paixão. Dito de outro modo, o *bovarismo* era já um “modo de subjetivação” característico desse momento histórico. Sobre o “modo de subjetivação” moderno, ver: FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol.1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

⁹³ Essa “indústria da primeira pessoa” pode ser percebida pela incessante publicação de biografias e autobiografias, inclusive fictícias, que há tempos constitui-se como uma tendência de mercado, assim como pela proliferação de variados dispositivos tecnológicos de exposição de si: *blogs*, *fotologs*, transmissões audiovisuais via *webcams*, além do uso da tecnologia digital na produção de documentários performativos e “de busca”. Nesse sentido, o próprio mercado pornográfico amador na Internet, espécie de “neopornô”, configura-se também como mais um modo de exposição de si, sendo este “si” não discursivo, apenas a exterioridade de um corpo.

Por conseqüência, o “apelo ao real” dos meios de comunicação e de toda sorte de produtos culturais filiados aos códigos realistas - definidos, historicamente, pelo uso da mimese e da verossimilhança como estratégias de reduplicação ou representação da vida cotidiana - reivindica que as narrativas midiáticas e a proliferação audiovisual sejam mais “prenhes de realismo”⁹⁴ do que nossa vivência diária fracionada. O que significa novamente dizer que o paradoxo do realismo consiste em, por meio de renovados procedimentos narrativos, artifícios ficcionais e dispositivos audiovisuais, produzir efeitos-de-verdade, ou “efeitos de real”, mais críveis, intensos, coerentes e impactantes do que poderíamos sorver da experiência ordinária e cotidiana. Donde se conclui que as convenções realistas - enquanto arranjo de práticas, mas não enquanto discursos que têm pautado o movimento -, constroem um “mundo verdadeiro” que, tal como a fórmula de Nietzsche, “é somente um acréscimo mentiroso”⁹⁵.

Porém, quanto mais mentiroso é o efeito realista, quanto mais eficiente ficcionalmente ele é nas montagens da realidade social e na construção de naturalizados efeitos-de-verdade - os quais, não podemos perder de vista, legitimam uma série de práticas biopolíticas -, mais ele demanda, ou é dele demandado, paradoxalmente, um suposto acesso direto ao real, que se manifestaria, para usarmos o conceito de Slavoj Žižek, na forma de uma “paixão pelo Real”⁹⁶.

Neste ponto, vale a pena diferenciar o real da realidade. Como já indicamos, a realidade seria culturalmente engendrada, processada e fabricada por uma variedade de artifícios, discursos, perspectivas dialógicas e dispositivos tecnológicos, os quais entretecem os sentidos por nós experimentados que, em geral, são incorporados como não inventados e recobertos por certo efeito de naturalização.

Já o real, assim como a realidade, não é uma instância já-dada, apriorística ou natural. No entanto, de modo diverso da realidade, o real seria uma quimera, pois,

⁹⁴ JAGUARIBE, B. *O Choque do Real - estética, mídia e cultura*, no prelo, 2007.

⁹⁵ A frase completa é: “O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso”. NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

⁹⁶ ŽIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real!*. São Paulo: Boitempo, 2003. O conceito de “paixão pelo Real” foi postulado por Žižek a partir da expressão original de Alain Badiou (BADIOU, A. *Le siècle*. Paris: Éditions du Soleil, 2004).

semelhante à duração temporal em que somos instalados, o real não pode ser conscientemente processado, já que ele tanto ultrapassa quanto permeia nossa experiência. Contudo, sob um prisma lacaniano, o real (ou o Real) jamais poderia ser filtrado pela linguagem e pela representação, já que é ele inapreensível, não-capturável e irrepresentável, estando aquém e além da representação. Nesses termos, o real também seria impossível, selvagem, irrupção traumática e excessiva. E, sendo assim, ele seria mais “de direito” que “de fato”.

É por isso que, de acordo com Žižek, a “paixão pelo Real” é atravessada por um paradoxo fundamental. Pois, se de um lado há uma paixão estético-política que se assenta na idéia de que a única experiência potente é a experiência da transgressão e da ruptura - como nas figuras da violência política e da exploração da sexualidade -, de outro, ela culmina em seu oposto aparente, em uma dramatização teatral, já que se trata de uma paixão por tudo aquilo passível de ser transformado em espetáculo - caso igualmente da violência política, através de ações terroristas, e da exploração da sexualidade, através da pornografia virtualizada ou do sadomasoquismo dos *snuff movies*⁹⁷. Como escreveu Žižek⁹⁸:

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o vazio destrutivo), culminou assim na emoção do Real como o “efeito” último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar nos *snuff movies*.

Sendo assim, essa “paixão pelo Real”, alimentada pela força propulsora das formações imaginárias, engendra não um real acochambrado pela radicalidade da violência, do conflito e da transgressão, mas um Real como um efeito, efeito estético e aparente, produzido na escala pós-industrial do espetáculo globalizado. Dessa forma, o problema com a “paixão pelo Real” não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão enganosa em que “a implacável busca do Real que há por trás das aparências⁹⁹ é o estratagema definitivo para se evitar o confronto com ele”¹⁰⁰.

⁹⁷ Subgênero oculto do cinema pornô em que “personagens” seriam torturados, de maneira não simulada, até a morte.

⁹⁸ ŽIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real!*. São Paulo: Boitempo, 2003. p.26

Isto porque, exatamente por ser Real, isto é, por seu caráter selvagem, traumático ou excessivo, não somos capazes de integrá-lo àquilo que tomamos por realidade e, portanto, somos impelidos a senti-lo como um efeito, um semblante: experiência ficcional. Assim, se a “paixão pelo Real” transforma-se em um espetacular “efeito do Real”¹⁰¹, a paixão contemporânea pela potência ficcional dos artifícios, em exata inversão, resulta em um violento retorno à “paixão pelo Real”.

A secular “vontade de verdade”

Como obra de arte, nada podia ser mais admirável que o retrato em si. Mas não pode ter sido nem a execução da obra nem a beleza imortal do rosto o que tão subitamente e com tal veemência me comoveu. Tampouco é possível que minha fantasia tenha tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. Meditando profundamente, permaneci, talvez uma hora (...), de olhar fito no retrato. Por fim, satisfeito por ter encontrado o verdadeiro segredo de seu efeito, deitei-me de costas sobre a cama. Tinha encontrado o feitiço do quadro na sua expressão de absoluta semelhança com a vida, a qual, a princípio, me espantou e, finalmente, me intimidou e apavorou.

Edgar Allan Poe, “O retrato oval”

E é apenas na arte, onde a mentira se santifica, que a vontade de engano tem a boa consciência a seu favor.

Nietzsche¹⁰²

⁹⁹ A aparência da qual fala Zizek - que poderia ser entendida como uma espécie de mascaramento ideológico de um suposto Real - não é a mesma de Nietzsche, para quem a aparência é o único mundo existente. Porém, mesmo em Zizek, o conceito de aparência é traiçoeiro, pois, se não há o Real, se ele é impossível, então, sua aparência nada recobre, estando, portanto, próxima da perspectiva nietzschiana. Nesse sentido, “a paixão pelo Real” de Zizek termina por fazer uma crítica à ideologia.

¹⁰⁰ ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real!*. São Paulo: Boitempo, 2003. p.39

¹⁰¹ Ibid., p. 24. O “efeito do Real” zizekiano é uma paráfrase do “efeito de real” bartheano.

¹⁰² NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.141

Até o presente momento, nosso percurso teórico tem sido localizar no contemporâneo aquilo que identificamos como uma “demanda de real”, “apelo ao real” ou “paixão pelo Real”. Como vimos, as justificativas para tal demanda, apelo ou paixão são múltiplas, variáveis e certamente localizáveis com mais ou menos intensidade em diferentes sociedades, com distintas formações históricas. Por isso, não se trata de uma verdade assertiva sobre a atualidade, mas de uma verdade que se dá como processo, como valoração hegemônica de discursos e práticas culturais e, notadamente, como tendência mercadológica.

Afinal, esta nossa contemporânea experiência cultural é tributária de um regime de verdade construído e veiculado, sobretudo, pelos globalizados sistemas de comunicação e de produção-distribuição da informação. Informação hegemonicamente atrelada à imagem, a qual é esvaziada de sua natureza ambígua e tomada como índice do real, isto é, como índice da realidade, sendo esta remetida, inextricavelmente, à verdade. Porém, este dinâmico e insaciável processo de sobre-valorização da realidade não se restringe apenas à indexicalidade da imagem-informação - pleiteada como prova de verdade. De modo contíguo, esse processo permeia, sobretudo, uma ampla gama de produtos¹⁰³ e dispositivos culturais, consumidos e valorados em função do grau de seus naturalizados efeitos-de-verdade.

Todavia, se até agora localizamos essas “tendências” na contemporaneidade, cabe neste momento fazermos um recuo histórico. Tal gesto justifica-se porque, de fato, a supostamente atual “paixão”, “apelo” ou “demanda de real” não se constitui como uma manifestação exclusivamente recente, contemporânea ou, mesmo, como uma pulsão advinda desde o incremento da Sociedade do Espetáculo. De modo mais amplo e realizando-se por meio de práticas semelhantes - recobertas, por vezes, por sentidos distintos -, esse “apelo ao real” pode ser percebido como uma manifestação

¹⁰³ Além dos já estabelecidos *reality shows*, filmes realistas ficcionais e documentais, séries de TV hiper-reais etc., a disseminação e popularização das novas tecnologias digitais de imagem, acrescidas dos novos canais de exibição virtuais, como o Youtube, têm proporcionado o *boom* de um tipo de realismo vinculado à “impressão de autenticidade” das imagens amadoras - que inclui, além dos registros pessoais, a nova pornografia e, até, os vídeos de tortura.

eminentemente moderna. E aqui tomamos a modernidade, de acordo com Gumbrecht¹⁰⁴, a “alta modernidade”, não apenas como período histórico - a partir de meados do século XIX -, mas, como uma experiência cultural. Não é por outra razão que, segundo Beatriz Jaguaribe, “o manejo dos registros realistas abaliza a entrada cultural na modernidade”¹⁰⁵.

Para compreendermos com mais propriedade de que modo discursos, práticas e saberes, nos âmbitos da literatura, da imagem e até das ciências, estão, desde a aurora da modernidade, articulados a uma “demanda de real”, teríamos de investigar uma constelação múltipla de formas culturais correntes na segunda metade do século XIX e na virada deste para o XX, sobretudo aquelas vinculadas ao realismo literário e à emergência - a partir da imbricação do entretenimento com os experimentos científicos - de uma cultura visual das sensações, fundada, sobremaneira, nas possibilidades realistas, tanto das imagens quanto dos novos modos de visualização e comunicação.

Assim, novas formas de entretenimento surgiam, disseminadas nas feiras populares e nas grandes exposições, neste período de ascensão e capitalização da realidade. Realidade que, vale notar, passará a ser vista pelas ciências novecentistas, especialmente a partir das pesquisas de Pierre Janet¹⁰⁶ em 1880, como uma “função do corpo”, como efeito de uma síntese corporal, na qual atenção do indivíduo é o foco organizador. O que significa dizer que, também para as ciências, a realidade é neste momento efeito de uma organização, não apenas discursiva, mas também corpórea. E é exatamente por isso que o corpo, suas funções e sua atenção precisam ser geridos e regulados - papel social de vários dos dispositivos ópticos criados por cientistas, que, em um segundo momento, são popularizados como entretenimento nas grandes feiras.

Dentre os novos modos de visualização e comunicação em fins do séc. XIX, poderíamos então considerar toda uma ampla gama de aparatos ópticos (dos quais o estereoscópio é paradigmático por produzir um efeito de tridimensionalidade a partir da

¹⁰⁴ GUMBRECHT, H.U. “Cascatas de Modernidade”. In: *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁰⁵ JAGUARIBE, B. *O Choque do Real - estética, mídia e cultura*, no prelo, 2007.

¹⁰⁶ JANET, P. Apud CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2000.

síntese corporal), bem como os numerosos panoramas, o museu de cera Grévin (que representava em três dimensões cenas da vida contemporânea, apresentando as celebridades da época), o famoso necrotério de Paris (que funcionava como uma espécie de mórbido “*reality show*”), os kinetoscópios, os nascentes cinematógrafos e os norte-americanos Hale’s Tour (pequenas salas de projeção que simulavam vagões de trem em movimento), dentre outras fundamentais formas que se disseminavam, também vinculadas ao gosto do público pela realidade, como a imprensa sensacional e a literatura de folhetim a ela acoplada.¹⁰⁷

Nesse sentido, os primeiros espectadores de cinema, segundo a pesquisadora Vanessa Schwartz¹⁰⁸, levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais populares à época, marcadas, sobretudo, pelas demandas de realidade e realismo. Dessa forma, embora houvesse na Paris de fim-de-século XIX uma forte tradição dos espetáculos mágicos baseados na prestidigitação e tributários da lanterna mágica e das fantasmagorias e, embora o vínculo entre a prestidigitação e o cinema nascente tenha no início se estreitado - pois os famosos teatros de ilusões ópticas logo inscrevem em sua programação as “imagens animadas” -, o apelo realista da imagem, a partir das técnicas “de reprodução mecânica da realidade”, como diz o crítico André Bazin¹⁰⁹, tornar-se-á hegemônico, suplantando, paulatinamente, parte dessa tradição ilusionista. Não que George Méliès, considerado herdeiro dessa vertente prestidigitadora no contexto de um cinema que começava a apresentar

¹⁰⁷ Sobre a modernização da percepção e a importância paradigmática do estereoscópio, ver: CRARY, J. *Techniques of the Observer*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990; bem como “Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. Disponível em: <http://mitpress.mit.edu/journals>. Sobre o sucesso do museu de cera Grévin e do necrotério de Paris no contexto do gosto pela realidade na Paris de fim-de-século, ver: SCHWARTZ, V. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001; Sobre a historicização dos primeiros momentos do cinema, ver: TOULET, Emmanuelle. *O cinema - invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000 e GUNNING, Tom. “Cinema e história”. In: XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996.

¹⁰⁸ SCHWARTZ, V. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁰⁹ BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: BAZIN, A. *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

características narrativas, não tivesse obtido sucesso, muito ao contrário - já que entre 1896 e 1913 ele realizou mais de 500 títulos.

No entanto, o realismo, historicamente, será preponderante, tanto no que concerne à efetivação de um amplo arranjo de práticas quanto no que diz respeito aos discursos que o endossarão, sobretudo a defesa do caráter “ontogeneticamente” realista da imagem, postulada por Bazin nos anos 50, em seu clássico ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”¹¹⁰. Idealista e cristão, Bazin acreditava que a fotografia, através da objetividade de seu método de reprodução mecânica e fotoquímica, testemunharia a existência das coisas, devolvendo os objetos e tudo quanto existe à nossa atenção e ao nosso amor, em um processo de transferência da realidade para a imagem. O que significa que a imagem, tomada por Bazin como “natural”, revelaria aquilo que não sabíamos ou não podíamos ver, como o próprio movimento do cotidiano.

Recriando, assim, o mundo “à sua imagem”, Bazin postula a missão realista do cinema, tornando-se um dos maiores defensores de um realismo integral. A partir da vontade de um “cinema total”, concebido originalmente pelos irmãos Lumière na aurora das imagens em movimento, Bazin escreve: “O mito condutor da invenção do cinema é a consumação do mito que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que surgiram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem (...)”¹¹¹.

Apesar de demonstrar certo idealismo, deve-se levar em conta que Bazin escreveu essas palavras nos anos 50, em um contexto de desenvolvimento das tecnologias de captação e exibição, como o 3D, o Cinerama e o Cinemascope, quando parecia que o mito do “cinema total” estava prestes a ser realizado. Contudo, se o mito do “cinema total” não se efetivou no âmbito do cinema, ele decerto forjou todo um regime de visibilidade moderno, para o qual o desejo de totalização da visão tornou-se prerrogativa - seja no âmbito do desenvolvimento de novas tecnologias audiovisuais e comunicacionais, seja no âmbito do incremento da televigilância. Porém, se o dispositivo

¹¹⁰ BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: BAZIN, André. *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹¹¹ BAZIN, A. “O mito do cinema total”. In: BAZIN, André. *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.30

panóptico¹¹² de visualização, transparência total, controle absoluto e interiorização da vigilância, desenvolvido por Jeremy Bentham no séc.XVII, nunca foi totalmente implementado, mostrando-se uma utopia¹¹³, isto significa que a ilusão do controle total e da possibilidade de apreensão da totalidade da realidade continua alimentando práticas socioculturais, tanto artísticas quanto policiais.

No que diz respeito às práticas artísticas, cabe então ressaltar que o realismo não rompe com a ilusão e com os ilusionismos, mas os incorpora, os captura - de modo a torná-los transparentes -, para a construção de efeitos-de-verdade e de crença. Empenhado na produção de um efeito estético de realidade, vinculado à encenação da vida cotidiana, o realismo afigura-se como uma complexa forma de ilusionismo; sua “mentira” estética consiste em sua capacidade de organizar narrativas, imagens e sentidos de modo a oferecerem uma intensidade real - e uma intensidade do real - maior do que é possível sorver do fluxo disperso da vida cotidiana. Assim, o cinema dos primeiros tempos explicita o caráter ambíguo da imagem, pois, quanto mais perfeita era a ilusão de realidade, mais irreal e fantasmática ela parecia aos olhos dos primeiros espectadores.

Nesse sentido, a estréia das imagens em movimento representou um novo lance em um antigo jogo de ludibriação dos sentidos, jogo em que a crença e a simultânea incredulidade eram peças fundamentais. Como sabemos, seria ingenuidade teórica considerar os primeiros espectadores como seres igualmente ingênuos e completamente crentes na eficácia e na verdade da representação. De fato, desde seu nascedouro, as estéticas realistas - enquanto produção ficcional de efeitos-de-verdade e de crença, ou, dito de outra maneira, enquanto produção de efeitos-de-crença na verdade da ficção - contemplam, igualmente, a desconfiança e descrença do *trompe l'oeil* e da ilusão, engendrando paradoxais modos de se relacionar com suas formas miméticas, identificadas tradicionalmente pela tentativa de apreensão, descrição e reprodução do cotidiano moderno. Aqui, vale citar um trecho do romance *Mc Teague*, de Frank

¹¹² Sobre o panóptico, ver a obra seminal de FOUCAULT, M. “O Panoptismo”. In: *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987; bem como MILLER, J. “A máquina panóptica de Jeremy Bentham”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

¹¹³ “O panóptico é uma utopia que nunca funcionou”. REVEL, J. “Nas origens do biopolítico: de *Vigiar e Punir* às origens da atualidade”. In: revista *Advir* - Associação de Docentes da UERJ, n.20, dez. 2006.

Norris¹¹⁴, revelado pelo historiador do cinema Tom Gunning, sobre a incredulidade de alguns dos primeiros espectadores, sobretudo os mais velhos. No romance, uma jovem, Trina, e sua mãe, Mrs. Sieppe, vão a uma primeira projeção de filmes. Ao final da sessão, depois da jovem expressar seu assombro, a mãe, uma senhora imigrante, intervém: - “É tudo um truque!”, exclamou Mrs. Sieppe com repentina convicção. “Não sou louca; não é nada mais do que um truque”. - “Bom, claro, mamãe”, disse Trina, “é...”

Sendo assim, poderíamos indagar, afinal, quais seriam as razões históricas que justificariam o incremento dos códigos realistas, das novas práticas culturais e das demandas por realidade que, desde meados do século XIX, marcam o processo de modernização da percepção no âmbito da emergência de uma cultura visual de massa, assentada na hiperestimulação, na aceleração e abstração dos fluxos, na vertiginosa experiência do choque e no impacto das novas máquinas de visualidade (dispositivos ópticos, panoramas, câmeras fotográficas e aparelhos cinematográficos) e dos meios de comunicação proliferantes (telégrafos e imprensa) sobre a experiência moderna. Quais seriam, assim, as motivações históricas para a efetivação desse processo de “ascensão da realidade”?

De acordo com Tom Gunning¹¹⁵, possivelmente, o século XIX tornou-se obcecado pelo progressivo desenvolvimento das ilusões realistas como uma forma de compensar ou apaziguar a paulatina perda da experiência concreta nesse contexto de modernização e de radical abstração dos fluxos, financeiros e comunicacionais. No entanto, ainda hoje, tal justificativa - a perda de uma experiência de mundo concreta e compartilhada - é mobilizada no intuito de se justificar a contemporânea “demanda de real” e as supostas “crise da representação”¹¹⁶ e da crença na imagem.

¹¹⁴ Apud GUNNING, T. “Cinema e história”. In: XAVIER, I. (org.) *O Cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996. p.40

¹¹⁵ GUNNING, T. “Cinema e história”. In: XAVIER, I. (org.) *O Cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996.

¹¹⁶ Para Michel Foucault, a “crise da representação” nunca foi um fenômeno do século XX, nem mesmo do XIX. Mas um marco da mudança de paradigma - da era clássica para a era moderna - que teria ocorrido em fins do século XVIII, quando a estabilidade de uma visão monocular divina, representacional e garantidora de um mundo ordenado segundo leis universais e absolutas, ruína face à introdução da temporalidade em todos os âmbitos da vida social, o que implicou a ressignificação da noção de homem. FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Se, além da intensificação e variação dos fenômenos plantados em fins do século XIX, não houve, de fato, uma ruptura paradigmática nas formas de experimentação da modernidade, poderíamos, então, aventar uma espécie de continuidade - que de forma alguma é homogênea e unívoca - entre as diversas demandas por real e realidade. No entanto, talvez o que perpassasse essas demandas não seja exatamente um desejo de “tocar” a realidade, de, quiçá, restituir uma experiência concreta que teria se esvaído; talvez o que perpassasse essas demandas seja a extemporânea necessidade de ancorar o pensamento, a vida e a linguagem em um solo seguro, o solo das oposições de valor e das certezas inexoráveis. O solo da profundidade. Nesse sentido, poderíamos sugerir que a realidade só foi modernamente valorizada, capitalizada e capilarmente colonizada porque seu valor fora, inextrincavelmente, remetido à verdade. Por isso, possivelmente não se trate de uma demanda pela realidade, mas, ainda hoje, de uma “vontade de verdade”, de uma “vontade de verdade a todo custo”, tal como identificada por Nietzsche justamente em fins século XIX. Mas o que é a “vontade de verdade”?

Para Nietzsche, é a crença de que nada mais é necessário do que o verdadeiro, de que o verdadeiro é superior ao falso e de que a verdade é um valor superior - crença que funda a ciência e constitui a essência da moral e da metafísica. Porém, por mais que haja a permanente busca por um valor em si da verdade, por um valor metafísico, superior - e por isso a “vontade de verdade” é um fenômeno moral -, não se trata, para Nietzsche, de algo que seja “ontologicamente” verdadeiro, mas de algo que seja tido como verdadeiro. A questão, assim, não é propriamente a verdade, mas a crença na verdade, isto é, a crença nos valores que engendram a verdade. O que implica dizer que, para desestabilizarmos a verdade, não precisamos negá-la, destruí-la - já que ela não é provida de um ser. Para desestabilizarmos a verdade, precisamos, tão-somente, transvalorar a crença nas oposições de valor e, assim, alterar seus efeitos - os efeitos-de-verdade.

É justamente porque a verdade é um efeito de crença, justamente porque ela não tem nenhuma substância que lhe seja própria, que a contrapartida da “vontade de verdade” é a “vontade de engano”, ou “de ilusão”, como identifica Nietzsche. De fato, se tudo o que há no mundo é engano, fugacidade, sedução, fogo-fátuo, ilusão, cegamento e autocegamento, então a “vontade de verdade” nasce da “vontade de engano”. Sendo assim, também se pode compreender a “vontade de verdade” como uma vontade de não

querer enganar e, sobretudo, como uma vontade de não se deixar enganar - típica dos homens do conhecimento, dos cientistas e, poderíamos acrescentar provocativamente, típica de certos documentaristas. Mas, pergunta Nietzsche, “Por que não enganar? E por que não se deixar enganar?”...

...Que sabem vocês de antemão sobre o caráter da existência, para poder decidir se a vantagem maior está do lado de quem desconfia ou de quem confia cegamente? E se as duas coisas forem necessárias, muita confiança e muita desconfiança: de onde poderá a ciência retirar a sua crença incondicional, a convicção na qual repousa, de que a verdade é mais importante do qualquer outra coisa, também que qualquer convicção? Justamente esta convicção não poderia surgir, se a verdade e a inverdade continuamente se mostrassem úteis: como é o caso.¹¹⁷

Se a verdade é, então, um efeito, seu efeito consiste em, justamente, organizar a realidade ao procurar conferir-lhe um sentido. Desse modo, poderíamos dizer que a “vontade de verdade” é, sobretudo, uma vontade de sentido. No entanto, a modernidade vai, pouco a pouco, caracterizar-se pelo progressivo deslocamento dos sentidos profundos, transcendentais - a crença em um “mundo superior” -, para as superfícies imanentes da realidade e das imagens. Não que os “mundos superiores”, amalgamados pelos valores morais e metafísicos, isto é, pelos ideais ascéticos, tenham perdido importância. A diferença é que, agora, eles não são os únicos mundos existentes. Pois, a própria realidade, ou a experiência cotidiana que se aloca na realidade, a partir do processo de modernização, passará a ser dotada de densidade, espessura e materialidade. Isto é, passará a ser dotada de sentido - o qual será remetido à verdade.

Assim, podemos sugerir que a experiência moderna é marcada por um progressivo deslocamento da verdade - que sempre habitou os fundos, os fundamentos de nossa tradição de pensamento, isto é, o terreno do *logos*, do inteligível e da discursividade - para as superfícies da realidade, do corpo e das imagens. Certamente, esse longo processo de *exteriorização* da verdade e dos sentidos está em sintonia com toda uma crítica que tem sido feita, desde o século XIX, à hermenêutica. Crítica corroborada por Nietzsche e que, desde então, tem por consequência a valorização do mundo sensível face ao

¹¹⁷ NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 235.

inteligível, a valorização da aparência face à transcendência e a valorização da materialidade das experiências face à desvitalização (embutida na imaterialização) da vida.

É nesse sentido que a crítica à “vontade de verdade” é uma crítica à debilitação das forças vitais; crítica ao homem enfraquecido que julga que a verdade, ao eliminar o erro e garantir a boa consciência, corrigirá a vida. A “vontade de verdade” é, assim, uma vontade de certeza, uma vontade que vai sempre querer garantias, estabilidade e segurança onde tudo o mais é incerto, instável e inseguro. Como afirmou Nietzsche: “Reconhecer a inverdade como condição de vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor”¹¹⁸.

Como sabemos, paralelamente ao incremento de uma cultura visual massiva, a busca pela verdade e pela certeza será, em meados do século XIX, o fio condutor da modernização técnico-urbana, a partir da qual as ciências empíricas, baseadas no método científico observacional, se desenvolverão. Não por acaso, esse desenvolvimento científico acontecerá em sintonia com o processo de ascensão da literatura realista - especialmente em sua vertente naturalista -, pautada, sobretudo, pela observação da realidade. Assim, enquanto as ciências privilegiavam como método de investigação o empirismo observacional, calcado em uma descrição puramente objetiva, imparcial e distanciada da realidade, o realismo naturalista argüía, observava, descrevia e tomava o registro da vida cotidiana como índice social na construção de tipologias¹¹⁹ humanas.

Nesse sentido, tanto a ciência quanto a premissa estética do realismo partiam do racionalismo-cientificista, para o qual a realidade era um documento social que deveria ser incessantemente descrito, auscultado, observado e perscrutado em nome da “vontade de verdade”. Desse modo, seriam criados repertórios de compartilhamento e reconhecimento da vivência cotidiana e urbana, a fim de que a multidão de anônimos se reconhecesse como parte de uma mesma experiência cultural e decodificasse o social de

¹¹⁸ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.12

¹¹⁹ Sobre a cartografia de tipologias humanas no contexto da valorização da experiência cotidiana e urbana, ver: COHEN, M. “Literatura panorâmica e invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

acordo com a observação - seja empírica, crítica ou voyeurística -, a partir da qual seriam descortinadas as verdades próprias à época.

Aqui, cabe notar que o ideário da *observação* pode ser percebido não apenas por meio do caráter empiricista-observacional das ciências e da vertente naturalista à época, como pela própria posição cultural, política e econômica que passa a ocupar o olhar observador - agora não mais regido pelas estáveis leis da geometria ótica, como na modernidade clássica, mas pelos contingentes princípios da fisiologia ótica¹²⁰. Curiosamente, em diversos filmes do “primeiro cinema”¹²¹, a posição do olhar do espectador, enquanto uma forma de observação voyeurística, será confundida propositadamente com a posição da câmera, ambos empenhados na perscrutação dos meandros da vida cotidiana, isto é, da intimidade da vida burguesa. Porém, essa pulsão escópica que, literalmente em alguns filmes, olha pela fechadura, será punida com tapas, bengaladas e guarda-chuvas.

Se, no entanto, o empirismo científico e a estética do realismo naturalista compartilham, neste final de século XIX, as mesmas premissas, no plano das práticas percebe-se um paradoxo. Pois, enquanto a discursividade científica enfatiza a importância cabal da prova empírica e da evidência factual, guiando-se pela lógica da verificação e estabelecendo uma cisão radical entre fatos e ficções, o realismo estético pauta-se pelo conceito de verossimilhança, isto é, por uma escala de valoração em graus entre o mais verossímil e o menos verossímil, o que liquefaz as fronteiras (nos termos do realismo) entre a vida e sua representação, além de esquivar-se do solo dogmático das oposições de valor em que se fincam as verdades - sobretudo, neste caso, as verdades científicas.

Ao contrário do que hegemonicamente se pensa, caberia, então, à idéia de verossimilhança afastar-se da “vontade de verdade” e não necessariamente pleiteá-la - como é o caso dos discursos de legitimação do realismo -, já que a possibilidade de uma valoração em *graus* filia-se ao regime que, desde Platão e Aristóteles, foi relegado ao reino não-sério do mimético. Desse modo, a verossimilhança, longe de simplesmente identificar-se àquilo que parece verdadeiro sem sê-lo, engendra um “jogo acentrado de

¹²⁰ CRARY, J. *Techniques of the Observer*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990.

¹²¹ COSTA, F. C. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

perspectivas, que adere sempre às aparências, furtando-se a qualquer impulso dogmatizante”¹²², isto é, furtando-se à própria lógica da identidade em relação à verdade.

Sendo assim, face à “vontade de verdade”, usemos o recurso dos pintores: aqueles que julgam por diferentes valores e que sabem, como ninguém mais, que, por atrás do regime cosmético das tonalidades e das formas, não há nada que se possa procurar, perscrutar, desejar saber ou encontrar. Pois tudo que há são cores. Neste ponto, não podemos nos furtar à íntegra deste provocativo e colorido aforismo de *Além do bem e do mal*¹²³:

Perdoem-me a brincadeira dessa caricatura e expressão sombria: pois eu mesmo aprendi há muito a pensar de outro modo, a avaliar de outra maneira o enganar e ser enganado, e guardo ao menos alguns socos para a fúria cega com que os filósofos resistem a ser enganados. Por que não? Não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor do que a aparência; é inclusive a suposição mais mal demonstrada que já houve. Admita-se ao menos o seguinte: não existiria nenhuma vida senão com base em avaliações e aparências perspectivas; e se alguém, com o virtuoso entusiasmo e a rudeza de tantos filósofos, quisesse abolir por inteiro o “mundo aparente”, bem, supondo que *vocês* pudessem fazê-lo – também da sua verdade não restaria nada! Sim, pois o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre “verdadeiro” e “falso”? Não basta a suposição de graus de aparência, e como que sombras e tonalidades do aparente, mais claras e mais escuras, - diferentes *valeurs* (valores), para usar a linguagem dos pintores?

Portanto, se o que há entre a “verdade” e o “engano” é uma diferença de grau - e não de natureza; se o que há entre a “verdade” e o “engano” é uma diferença de gradações de crença; e, se a “verdade”, não tendo uma substância que lhe seja própria, é um efeito, um arremedo de sentidos historicamente forjados por variados artifícios, então, a “vontade de verdade” implica necessariamente uma “vontade de engano”: vontade de acreditar, de se iludir e de se enganar.

O que significa novamente dizer que a experiência moderna, marcada por um progressivo processo de exteriorização da verdade em direção à imagem, identifica, simultânea e paradoxalmente, a imagem a uma prova de verdade e a verdade a um efeito do artifício - o que torna a “vontade de verdade”, além de uma “vontade de engano”, uma

¹²² FERRAZ, M.C.F “Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação”. In: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo – Volume XXVIII, no.2, julho/dezembro de 2005. p.75

¹²³ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.41

vontade de artifício. Caso, justamente, da “vontade de verdade” que se aplica aos *reality shows* e às renovadas narrativas do espetáculo pautadas por um apelo realista.

Por fim, vale a pena retomarmos o breve e saboroso conto de Edgar Allan Poe, indicado na primeira epígrafe deste sub-capítulo. Escrito em 1842, “O retrato oval” oferece aos leitores uma fábula sobre a perseguição da representação realista, funcionando como um tipo de conto de advertência, pois a “vontade de verdade” do retratista culmina em um desfecho trágico: quando o artista abre mão da própria realidade em favor do artifício. Poe descreve inicialmente um retrato, cuja expressão realista inicialmente “espanta” e, finalmente, “intimida” e “apavora” um observador, e então conta a história de sua criação. Um talentoso pintor, obcecado por seu ofício, pinta o retrato de sua bela mulher. Para tanto, ele a fecha em uma torre enquanto a pinta, receoso do efeito debilitador que a perfeição de sua arte pode abater sobre ela. Completado o retrato, o artista permanece diante dele e proclama: “Isto é a realmente a própria vida!”.

E ele então volta-se para olhar sua amada – “*Ela estava morta!*”.

IV

Reality show:
um formato biopolítico

Imagens da biopolítica e o paradoxo da vida

Quando o poder investe a vida, a resistência se apóia na mesma vida que o poder investe.

Michel Foucault

A temática da biopolítica, postulada inicialmente por Michel Foucault em fins dos anos 1970, tem se revelado cada vez mais pertinente na tentativa de compreensão do presente. Como uma profícua e potente ferramenta teórica, o amplo entendimento dos atuais modos de a política se direcionar aos processos vitais, individuais e moleculares da existência humana pode elucidar de que maneiras processos sócio-econômicos, enfrentamentos políticos, dinâmicas culturais, modos de subjetivação e produções estéticas estão intimamente interligados, sendo permanentemente atravessados por renovadas tecnologias comunicacionais, informacionais e audiovisuais.

Nesse panorama, cujos poderes ou *biopoderes*, para seguirmos a trilha teórico-conceitual proposta por Foucault¹²⁴, se organizam em arranjos móveis e flexíveis, operando, por meio da modulação e do controle, de modo capilar, infinitesimal, microfísico e produtivo - e não mais restritivo, repressivo e punitivo, como nas modernas sociedades disciplinares¹²⁵ -, a própria vida social e individual é capilarmente investida:

¹²⁴ Os biopoderes configuram-se como dispositivos de normalização enquanto “mecanismos de regulação da vida”, isto é, a racionalidade política que determina a forma de gestão das condutas dos indivíduos de uma dada sociedade. Nesse sentido, o ponto de inscrição do biopoder dá-se tanto nos corpos individualizados (a partir do séc. XVII) quanto no corpo da população (a partir da segunda metade séc. XVIII). FOUCAULT, M. História da Sexualidade, vol. I, *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

¹²⁵ As sociedades disciplinares, características da era industrial, têm seu início em fins do séc. XVIII, a partir de uma ampla reorganização social dos poderes, das formas jurídicas, arquitetônicas e penais. Contudo, a disciplina não se caracteriza por uma estrutura, mas por determinados mecanismos de intensificação e ramificação dos poderes. Os dispositivos disciplinares recorrem a uma organização aprofundada das vigilâncias, dos controles e das punições normatizadoras, valendo-se de um policiamento tático meticuloso por meio do qual a vigilância será internalizada, o tempo esquadrihado e os corpos, dóceis e úteis, distribuídos no espaço. Tais corpos são, a partir de então, disciplinados, normalizados e diferenciados individualmente por um poder que se multiplica, articula e subdivide. FOUCAULT, M. A

de um lado, regulada pelos mecanismos de poder e pelas “técnicas políticas”¹²⁶, totalizantes e objetivas; de outro, gerida ou auto-gerida pelas “tecnologias do eu”¹²⁷, isto é, por procedimentos individualizantes através dos quais se realiza a produção subjetiva, tornada matéria-prima e núcleo vital das estratégias biopolíticas.

Amalgamadas no âmbito de um capitalismo imaterial, cognitivo, biopolítico, imagético e empresarial, que faz da vida, em todas as suas dimensões - como os corpos, as subjetividades, os afetos, os desejos, o imaginário, o conhecimento, a experiência estética, a comunicação e a informação -, seu motor propulsor, as estratégias biopolíticas e capitalistas produzem, de fato, um mundo. Um mundo não apenas habitado por produtos e objetos encantados, mas também por subjetividades, relações de força, dinâmicas interpessoais, cooperações sociais, poderes, dominações, resistências, contágios, imitações e invenções.

Nessa dinâmica que se desenha - muito bem cartografada por pensadores como Gilles Deleuze, Toni Negri, Maurizio Lazzarato e Peter Pál Pelbart, para citar alguns -, não se trata mais, portanto, de apenas produzir objetos para o consumo, sejam eles audiovisuais, artísticos, midiáticos ou tecnológicos. Agora, trata-se de produzir não só o consumo, mas os sujeitos consumidores e produtores, o mundo em que habitam, seus desejos, sua liberdade, suas experiências estéticas e seu inconsciente, o qual é posto para trabalhar arduamente. Um trabalho paradoxal, que dificilmente difere a produção de si da produção capitalista, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes, que, ao mesmo tempo em que é infinitesimalmente investida, colonizada, reduzida e rentabilizada, escapa por todos os lados.

No âmbito do capitalismo imaterial, biopolítico e “empresarial-midiático”, a empresa não existe fora dos consumidores e dos produtores, mas, antes, constitui o próprio entrelaçamento entre eles. A empresa é o quiasma, o “gás” ao qual Deleuze¹²⁸ se

verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Nau, 2003; bem como *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

¹²⁶ FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos, vol. IV, Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

¹²⁷ *Ibid*

¹²⁸ DELEUZE, G. “Post-Escripum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p.221

referia, já que tanto atravessa quanto modula modos de relação e de subjetivação. Assim como o regime do espetáculo é postulado por Debord¹²⁹ como uma relação social entre pessoas mediada por imagens, a empresa afigura-se também como um modo de relação social entre consumidores e produtores, mediada por seus signos, produtos e valores; mediada por seu mundo de enunciados, solicitações, inscrições e novos ordenamentos. Na lógica biopolítica da empresa, consumir é não apenas um modo de se auto-produzir, como a única forma de pertencimento.

Sendo assim, podemos afirmar que as “vivas” estratégias biopolíticas contemporâneas produzem a própria vida social, na qual os domínios econômico, político, cultural, estético, tecnológico e comunicacional cada vez mais se sobrepõem, se interligam e se interpenetram. Tal relação intersticial e oblíqua entre as esferas acima citadas produz um fenômeno que não nos pode escapar: a tentativa de funcionalizar, codificar e capitalizar o espaço cultural e social pelas indústrias da imagem e das comunicações, cujo efeito traduz-se em uma *estetização* da experiência ordinária, posta em marcha quando todas as zonas da experiência humana, das práticas sociais e das formas individuais de percepção e ação são hegemonicamente identificadas e remetidas àquilo que é visível e culturalmente reconhecível.

No bojo dessa dinâmica, as tecnologias da comunicação e informação e as tecnologias de produção e distribuição de imagens e sons exercem papéis fundamentais, com implicações políticas decisivas, pois elas expressam e organizam os fluxos comunicacionais, informacionais, financeiros, imagéticos e libidinais, multiplicando-os e interconectando-os por intermédio das redes de comunicação, de cooperação e dos sistemas de informação, em um esforço de medir o sem medida, isto é, de instrumentalizar e funcionalizar a própria vida.

Não por acaso, a comunicação e os fluxos de imagens e sons que conformam o audiovisual contemporâneo, ao engendrar o próprio *socius*, controlam a direção e os sentidos do imaginário - essa câmara de produção da realidade por vir - e se apresentam como uma esfera imaterial de síntese do espaço social. Isto é, se apresentam como uma esfera imaterial de enfrentamentos, lutas e disputas biopolíticas, sejam disputas pela

¹²⁹ DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

criação e controle dos sentidos hegemônicos, sejam disputas pela regulação e administração da vida, dos corpos e de suas experiências estéticas.

No entanto, é o próprio âmbito da experiência estética que impede qualquer ordem, poder ou sentido transcendente de se instalar e fixar. Se o capitalismo biopolítico opera *esteticamente*, modulando de modo imanente as diversas e variáveis dimensões da experiência, é justamente porque a experimentação estética do mundo se tornou, no decorrer da modernidade e sobretudo nos grandes centros urbanos, o núcleo vital e motor capital da vida cotidiana. E, enquanto vida, por mais expropriada, capitalizada, politizada e instrumentalizada que seja, mais se revela fugidia, opaca e esquiva.

Inegavelmente, a vida escapa - mesmo que de modo infinitesimal e capilar - das utópicas, totalitárias e espetaculares tentativas de visibilidade total, de instrumentalização e quantificação extrema e de exposição radical. Tentativas requeridas pela tecnociência contemporânea, pelos sistemas de controle e vigilância, pela administração moral e policial dos corpos dos cidadãos e pelos dispositivos tecnológicos e midiáticos de exposição da “intimidade”, produção (e gestão) de si e programação da realidade.

Neste ponto, cabe evocar o paradoxo constitutivo da biopolítica demonstrado por Foucault¹³⁰: sendo a vida resistência e foco do poder, quanto mais o poder investe a vida, mais a resistência se apóia na mesma vida que o poder investe. Um biopoder que, na medida em que unifica, homogeneiza e multiplica, simultaneamente singulariza, em uma dinâmica de máxima pluralidade e incontornável singularização.

Tal paradoxo nos impele a pensar a relação entre biopolítica e audiovisual, em um momento histórico em que os campos da comunicação, das novas tecnologias e da produção audiovisual estão hipertrofiados. Assim, legitimada por uma “demanda de real” em escala global, por uma série de estratégias de autovalidação e autorização e produtora de efeitos-de-verdade ou “efeitos de real” cada vez mais pregnantes, a produção audiovisual biopolítica torna-se o motor da política, da produção estética e da tentativa de formatação subjetiva.

O que nos permite afirmar que as imagens e sons que conformam o audiovisual contemporâneo estão intimamente ligados ao modo como a política opera sobre a vida e,

¹³⁰ Apud PELBART, P.P. *Vida Capital - ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

simultaneamente, ao modo como a vida se torna um operador da política. A estética atua, portanto, na configuração da experiência e da política. Dito de outra forma, se, como acredita Rancière¹³¹, a dimensão estética está na gênese da política, então a política opera esteticamente.

Atravessada, então, cada vez mais intensamente, pelo imbricamento entre novas tecnologias da comunicação, política e estética, a relação entre biopolítica e audiovisual se efetua no âmbito de um capitalismo imaterial, cognitivo ou imagético, isto é, no âmbito de um *capitalismo estético e biopolítico*, que faz da própria vida, dos corpos, do imaginário, da comunicação, das imagens e da experiência estética sua matéria-prima universal, fonte de inestimável e inesgotável lucratividade.

É a partir então da investigação desse atual regime de visibilidade, conformado, hegemonicamente, por uma produção audiovisual biopolítica, que podemos situar os *reality shows* como o formato biopolítico por excelência, compreendendo-o não apenas como um conjunto de programas isolados, mas, sobretudo, como uma lógica cultural e política que opera no bojo do capitalismo imaterial.

Fazendo da própria vida, “anônima” e “real”, matéria-prima de observação e instrumentalização, o dispositivo estético e biopolítico que amálgama os *reality shows* constitui-se como uma sofisticada “tecnologia do eu”, focada na modulação dos processos de subjetivação, ao mesmo tempo em que se revela explicitamente como uma “técnica política”, focada na regulação moral e policial dos comportamentos e da dimensão libidinal da vida.

É habitando esse duplo vínculo político, entre as tecnologias de individuação e as técnicas de totalização, entre a interiorização dos poderes e da vigilância e a tirânica tentativa de controle total e totalização da visão, que a vida agenciada pelos *reality shows* revela-se como fundamento das democracias ocidentais: pois, quanto mais espetacularizada e valorada como um “capital pessoal” a ser cuidadosamente administrado, negociado e atualizado; quanto mais investida e atravessada por poderes, dispositivos e tecnologias; e, quanto mais aparentemente valorizada, mais a vida é

¹³¹ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

instrumentalizada, expropriada de sua existência propriamente política e reduzida a uma performance comportamental, sexual, profissional.

O que significa dizer que, no bojo desse processo biopolítico, a vida é então reduzida a uma forma de existência tão mais politizada quanto mais destituída de sua capacidade de existência política. Como diz Foucault¹³²: “Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente”. E é justamente pelo fato de essa atual configuração da vida nas sociedades de consumo e de “hedonismo de massa”¹³³ não se reconhecer mais como sujeito de direito - mas apenas como portadora de codificações numéricas, genéticas e informáticas - que ela pode ser capturada como matéria-prima ou núcleo vital deste fenômeno audiovisual que são os *reality shows*.

Nessa situação de *exceção* em que se desenrolam os programas, sobretudo se pensarmos no dispositivo de convivialidade vigiada do Big Brother Brasil, quando a suspensão do ordenamento jurídico-constitucional é naturalizada, normatizada e revertida em uma tecnologia de governo da vida, a felicidade e a liberdade de cada participante se inscreverão no ponto exato de sua própria submissão. É essa espécie de “servidão voluntária”, de sujeição ao assujeitamento, demandada pela vida anônima e real, pela “vida-nua”, como nos diz Giorgio Agamben¹³⁴, essa vida que foi reduzida à sua condição biológica, corporal, libidinal e fenomenológica, que constituirá a própria argila, a argamassa da produção audiovisual biopolítica.

Tal é o caso, de um modo radicalizado, dos “barrados” do Big Brother Brasil¹³⁵: aqueles candidatos que, não sendo selecionados pelo programa por meio de suas imagens têm seus vídeos exibidos no âmbito do site. Assim, ao implorarem e suplicarem, das mais variadas e “criativas” maneiras, para participar do BBB (enquanto cedem os direitos

¹³² FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol. I, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997. p.127

¹³³ AGAMBEN, G. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

¹³⁴ Ibid

¹³⁵ FELDMAN, I. “Dramaturgia do constrangimento: os ‘barrados do BBB’”. In: revista Cinética, fev. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/barradosbbb.htm>

totais de exibição e reprodução de suas imagens), sujeitam-se a todo tipo de humilhação e constrangimento por meio de legendas sarcásticas, tipificadoras e policialescas. A vida-nua dos “barrados”, poderíamos dizer, seguindo a trilha proposta por Agamben, é incluída nesse dispositivo biopolítico justamente sob a forma de sua *exclusão* e de seu banimento. No entanto, como a visibilidade é uma “armadilha”¹³⁶ ambígua e ambigüamente redentora, os “barrados”, enquanto são incluídos sob o modo de sua exclusão, são também, paradoxalmente, excluídos por meio de sua inclusão. Os “barrados” são a xepa da feira, a xepa da festa, aquilo que resta e, ao mesmo tempo, o próprio núcleo dessa economia audiovisual biopolítica. Os “barrados” são a pura *indeterminação*.

Em um momento histórico em que a vida se tornou o centro do ordenamento jurídico, justamente quando deixou de ser uma forma qualificada de vida pública para tornar-se uma vida privada, natural e reprodutiva, a qual deveria ter sua privacidade e intimidade protegidas, assistimos a um deslocamento, no âmbito jurídico, dos “Direitos da personalidade” e, por conseguinte, daquilo que é chamado de “dignidade da pessoa humana”¹³⁷.

Pois, se a modernidade sempre associou a verdade do indivíduo àquilo que lhe era mais profundo, interior e oculto, como sua intimidade, sua privacidade, seus segredos e sua moral - que constituiriam sua “dignidade” -, hoje a verdade é cada vez mais remetida à superfície do corpo, a sua imagem, a sua performance e a sua “bioidentidade”¹³⁸. Isto porque, lembrando mais uma vez, nosso contemporâneo regime de verdade e nossas práticas socioculturais privilegiam sempre os *efeitos* em detrimento das causas, cuja

¹³⁶ “A visibilidade é uma armadilha”. FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

¹³⁷ DONEDA, D. *Da privacidade à proteção de dados pessoais*. Rio de Janeiro: Renovar, 2006; e “Direitos da personalidade no novo Código Civil”. In: TEPEDINO, Gustavo (org.) *A parte geral do Novo Código Civil - estudos na perspectiva civil-constitucional*. Rio de Janeiro: Renovar, 20002.

¹³⁸ ORTEGA, F. “Da ascese à bio ascese, ou do corpo submetido à submissão do corpo”. In: ORLANDI, Luiz; RAGO, M. e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

palavra de ordem nesse sentido é: “é preciso primeiro *aparecer* e *parecer* para, então, *ser*”¹³⁹.

O que significa dizer que a outrora recôndita intimidade e reclusa privacidade do indivíduo moderno foi revertida, no âmbito dessa produção audiovisual biopolítica, em um *efeito de intimidade*, em um *efeito de privacidade*, a serviço, sempre, dos altamente rentabilizados e legitimadores efeitos de autenticidade e de verdade. Portanto, se nesse contexto a intimidade e a privacidade não estão previamente dadas, se a intimidade e a privacidade só passam a existir, a se constituir como efeito, a partir da visibilidade adquirida, então, elas não mais se configuram como um direito constitucionalmente assegurado, o direito à “dignidade da pessoa humana”, para o qual a intimidade e a privacidade, além de serem instâncias invioláveis, não podem ser disponibilizadas ou comercializadas.

É também nesse sentido que podemos dizer que os *reality shows* - sejam os de confinamento ou os de intervenção - operam em uma situação de *exceção*, no sentido do estado de exceção de que nos fala Agamben¹⁴⁰, convertendo-o em uma tecnologia de governo marcada pela *indeterminação*: entre público e privado, entre democracia e tirania, entre real e ficcional, entre pessoa e personagem, ou, ainda, entre pessoa e mercadoria.

Não por acaso, a formalização jurídica, implementada pela Globo¹⁴¹, da condição de “personagem de ficção” que os participantes do Big Brother Brasil assumiriam, a partir de então contratualmente, e a subsequente mercantilização de suas personalidades e de seus tipos identitários, não diz respeito apenas a essa submissão voluntária que, na moral do espetáculo, é paradoxalmente libertadora. Antes, tal condição torna-se o próprio vetor operatório da produção audiovisual biopolítica: na impossibilidade da vida “anônima” e “real” se reconhecer como sujeito de direito, se reconhecer como

¹³⁹ “Primeiro é preciso *ser visto* como bem-sucedido, para depois *tornar-se* bem sucedido”. BRUNO, F. “Quem está olhando? Variações do público e do privado em *weblogs*, *fotologs* e *reality shows*”. In: revista eletrônica Contemporânea - vol.03, No.02, dezembro de 2005 - PÓSCOM – UFBA.

¹⁴⁰ AGAMBEN, G. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002; bem como AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁴¹ Ver “Para Globo, ‘big brother’ é personagem”, matéria de Daniel Castro, publicada no jornal FSP, Caderno Ilustrada, em 21/03/2005.

“personagem jurídico”, ela demanda ser tornada um personagem fictício - cuja imagem, ao revés, lhe “restituirá” sua identidade jurídica e política.

Porém, se “nossa política não conhece hoje outro valor que a vida”¹⁴², essa vida natural, “nua”, que se localiza aquém e além do “real” e do “ficcional”, há algo no funcionamento das vivas estratégias biopolíticas que é puro desfuncionamento. No limite, os dispositivos estéticos e biopolíticos de regulação, administração e controle da vida vão gerir, justamente, o risco da perda de controle, os lapsos, as brechas e aquilo que dela escapa, como os afetos. No jogo da revelação e do engano engendrado pelas imagens biopolíticas, a vida, mesmo que fragilmente opaca, ainda resiste às tentativas de transparência total, de dominação e de instrumentalização extrema, pois sua capacidade de resistir não se aloca em sua matéria rija, na argila de que é feita, mas na poeira que dela deriva.

¹⁴² AGAMBEN, G. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.18

REFERÊNCIAS

ABECHE, R. “Vigilância - apenas nos reality shows?” In: Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial, Rio de Janeiro, 2003. Anais electrónicos. Disponível em: www.estadosgerais.org Acesso em: 15 jul 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004

_____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

_____. *Notes sur le politique*. Paris: Poche, 2002.

ALBUQUERQUE, Luciana. “Mídia e transformação da intimidade na atualidade – As implicações Subjetivas da Exposição da Vida Íntima nos Reality Shows”. Dissertação de Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social da UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Fernanda Bruno, 2005

ANDACHT, F. “On the irresistible index-appeal of a global attraction: Big Brother is touching you”. In: F. Jost (org.) *Premier Fórum International d’été. Le temps de Médias*. Paris: INA, 2002.

_____. “Uma aproximação analítica do formato televisual do *reality show Big Brother*”. In: Galáxia: Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. SP: EDUC; Brasília: CNPq, n.6, 2003a.

_____. “Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante *Big Brother Brasil* e o circunspecto *Edifício Master*”. In: XII COMPÓS, Recife, 2003b.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Compreensão e Política*, Lisboa: Relógio D’água, 1993.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BALTAR, Mariana. “Pacto de Intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. Artigo apresentado no XIV Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo, Niterói, RJ, 2005.

BARBARAS, Renaud. “O invisível da visão”. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”. In: *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*, São Paulo: Papirus, 1996.

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D’água: 1991.

_____. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. “Banalidade mortífera”. Caderno Mais!, FSP, 10/06/2001.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total”. In: *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. “Mídia-Arte: estéticas da comunicação e modelos teóricos”. Trabalho apresentado ao NP07 - Comunicação Audiovisual -, no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, Rio de Janeiro, UERJ, set. de 2005.

BENTHAM, Jeremy. “O Panóptico ou a casa de inspeção”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BEZERRA JR., Benilton. “O ocaso do interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

_____. “A solidão de não pertencer – uma observação a partir de um fragmento de Clarice Lispector”, inédito.

_____. “Seremos sujeitos amanhã?”, inédito.

BLOOM, Harold. *Jesus e Javé, os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BONDER, Nilton. *A alma imoral*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BRAGANÇA, Felipe. “O teatro vasado do real: ‘Eu, um negro’ e ‘Jaguar’”. In: revista eletrônica Contracampo. <http://www.contracampo.com.br/60/oteatrovasadodoreal.htm>
_____. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>

BRASIL, André. “O virtual desbotado das webcams”. Trabalho apresentado ao Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte - MG, setembro de 2003. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/brasil-andre-virtual-desbotado-das-webcams.html

_____. “Virar a câmera, estremecer a imagem”. Disponível em: <http://www.fca.pucminas.br/ceis/kripticas3.asp>

_____. “Ensaios de uma imagem só”. In: revista Devies - cinema e humanidades, n.3, vol.1, jan-dez.2006. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New York: Columbia Univ. Press, 1985

BRUNO, Fernanda. “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação”. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, número 24, Porto Alegre: julho, 2004.

_____. “Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas”. Trabalho apresentado ao GT “Tecnologias de Informação e Comunicação e Sociedade”, do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

_____. “Quem está olhando? Variações do público e do privado em *weblogs*, *fotologs* e *reality shows*”. In: revista eletrônica Contemporânea - vol.03, No.02, dezembro de 2005 - PÓSCOM – UFBA.

_____ e PEDRO, Rosa. “Entre Ser e Aparecer - tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea”. Trabalho apresentado ao NP 08 - Tecnologias da Comunicação e da Informação - do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM, 2004.

BUCCI, Eugênio. “O espetáculo e a mercadoria como signo”. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004.

_____ e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

CALIMAN, Luciana Vieira. “Dominando Corpos, Conduzindo Ações: Genealogias do Biopoder em Foucault”. Dissertação de mestrado apresentada no IMS-UERJ sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Ortega, 2002.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CAPELLER, Ivan. “Kubrick com Foucault ou O Desvio do Panoptismo”. In: Ciberlegenda, No. 13, 2004, http://www.uff.br/mestcii/ivancap1.htm#_ftn18 (acesso em novembro, 2005).

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COCCO, Giuseppe. *Capitalismo cognitivo - trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COHEN, Margareth. “Literatura panorâmica e invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o Risco do Real”, “Cinema Contra Espetáculo” e “Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène”. In: Catálogo “forum.doc.bh.2001”, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.

_____. *Voir et Pouvoir - L'innocence perdue: cinéma, television, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

_____. “Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa”, In: revista Devires – cinema e humanidades, n.1, vol.2, jan-dez.2004. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2004 - entrevista concedida a Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema - espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTA, Rogério da. “Sociedade de controle”. In: *São Paulo Perspec.*, Jan./Mar. 2004, vol.18, no.1, p.161-167.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. “O sujeito (extra)ordinário”. In: *O Cinema do Real*. LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org.) São Paulo; CosacNaify, 2005.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2000.

_____. *Techniques of the Observer*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990.

_____. “Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. Disponível em: <http://mitpress.mit.edu/journals>

_____. “A visão que se desprende: Manet e o observador no fim do século XIX”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partilho – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: a história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. “Post-Escripum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. “O que é um dispositivo?”. In: *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

_____. “As potências do falso”. In: *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DÉTIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DONEDA, Danilo. *Da privacidade à proteção de dados pessoais*. Rio de Janeiro: Renovar, 2006.

_____. “Direitos da personalidade no novo Código Civil”. In: TEPEDINO, Gustavo (org.) *A parte geral do Novo Código Civil - estudos na perspectiva civil-constitucional*. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.

EDUARDO, Cléber. “Crônica de um verão: reflexo e invenção de seu próprio tempo”. In: revista eletrônica *Contracampo*, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>.

_____. “Páginas da Vida e as estratégias de legitimação da ficção”. In: revista eletrônica *Cinética*, ago. 2005. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/paginasdavid.htm>

_____. “Limites da imagem: três cenas de Zidane”. In: revista eletrônica *Cinética* - julh. 2005. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/limitedaimagem.htm>

_____. “Darwinismo sádico”. In: revista eletrônica Cinética, maio. 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/idolos.htm>

FELDMAN, Ilana. “Imagens indecorosas: *reality shows* e ‘vontade de verdade’”. Artigo apresentado no II Colóquio FIFI – Filosofia e Ficção – O cinema e muitas questões e quase todas ontológicas. UDESC, Florianópolis, SC, 2004.

_____. “Dramaturgia do constrangimento: os ‘barrados do BBB’”. In: revista Cinética, fev. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/barradosbbb.htm>

_____. EDUARDO, Cléber. “Protocolos do ‘bom senso conjugal’ e do ‘conflito cordial - de ‘Páginas da Vida’ ao ‘Big Brother Brasil’ explicitam-se normas de conduta e comportamento’”. In: revista Cinética, mar. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/protocolos.htm>

_____. “Um novo tipo de jogador: a vitória de Alemão e a ‘profissionalização’ no BBB”. In: revista Cinética, abr. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/vitoriaalemao.htm>

_____. “Sob o risco da ficção: ilusionismo e reflexividade em *A marcha dos pingüins* e *Camelos também choram*”. Trabalho apresentado no X Encontro SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Ouro Preto, MG, out. 2006.

_____. “A condição extraordinária do homem ordinário em *Esta não é sua vida* e *O fim e o princípio*”. Trabalho apresentado no XIII Visible Evidence Brazil, São Paulo, ago.2006.

_____. “Sob o risco da ficção”. In: revista Cinética, maio de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/riscoficcao.htm>

_____. “Big Brother prepara a sociedade de controle”. In: revista Trópico, mar./abr., 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2537,1.shl>

_____. “A fabricação do Big Brother: entrevista com a editora-chefe Fernanda Scalzo”, In: revista Trópico, abr./jun., 2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2557,1.shl>

_____. “Reality show: reprogramação do corpo e produção de esquecimento”. In: revista Trópico, out./nov., 2004. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2469,1.shl>

_____. “Antes e depois’: *reality shows* de intervenção, reformatação do corpo e produção de esquecimento”. Trabalho apresentado no V Encontro de Núcleos de Pesquisa do XXVIII INTERCOM, NP 21 - Comunicação e Culturas Urbanas, realizado pela UERJ - Rio de Janeiro, de 5 a 9 de setembro de 2005.

_____. “Estilhaçando a onividência: perspectivas sobre os reality shows na contemporaneidade”. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS - UFF, 2004.

_____. “Programas de Desemprego Programado”. In: Contracampo No. 8 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF - Visões em Movimento. Niterói: IACS, 2003.

_____. “Vejo, logo duvido: do mundo como ficção enganadora à dúvida como método. Uma análise a partir de ‘O Show de Truman’”, inédito, para livro a ser editado

pelo *Projeto Ciência em Foco*, promovido pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), março de 2006.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo – Volume XXVIII, no.2, julho/dezembro de 2005.

_____. “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”, “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche” e “O simulacro e suas implicações em Deleuze, Nietzsche e Kafka”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. “Verdade-mulher, amor e amizade em Nietzsche”. In: Vânia Dutra Azeredo. (Org.). *Falando de Nietzsche*. Ijuí: Unijuí, 2005, v. , p. 115-129.

_____. *Platão e as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. “Guerra, televisão e superexcitação dos corpos: ensaio de reflexão acerca dos atentados de 11 de setembro de 2001”. In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.) *11 de setembro, a incompreensão das diferenças*. Brasília: Ed. IESB, 2002.

_____. “Reconfiguração do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, Número 15, ago. 2001.

FERRER, Christian. “La curva pornográfica – El sufrimiento sin sentido y la tecnología”. In: *Artefacto # 5 – Pensamientos sobre la Técnica*, Buenos Aires, verano 2003-2004.

FLUSSER, Vilém. “Da ficção”. Ribeirão Preto, SP: O Diário, 26 de agosto de 1966. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo02.htm>

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, London: MIT Press, 1994.

FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, “Nietzsche, a genealogia e a história”, “Soberania e Disciplina”, “O olho do poder”, “O nascimento da medicina social” e “A governamentalidade”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2003.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

_____. *História da sexualidade, vol.1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. “Aula de 17 de março de 1976”. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “O nascimento da biopolítica”. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Ditos e Escritos, vol. IV, Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

_____. “A palavra nua de Foucault”, entrevista publicada pelo Caderno Mais!, Folha de São Paulo, em 21/11/2004 (tradução a partir de entrevista concedida ao Le Monde, 1966).

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.

GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

GIDDENS, Anthony. *As transformações da Intimidade*. São Paulo: UNESP, 1994.

_____. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GONÇALVES, Marcio. “Efeitos subjetivos das tecnologias da comunicação: uma abordagem pré-liminar”. In: Trabalho apresentado ao NP 08, “Tecnologias da Comunicação e Informação”, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

GUIMARÃES, César. “O retorno do homem ordinário do cinema”. In: Revista Contemporânea - vol.03, No.02, dezembro de 2005 - revista de Comunicação e Cultura do PÓSCOM, UFBA. Disponível em:

www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdfjan2006/contemporanea_n3v2_guimaraes.pdf

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNNING, Tom. “Cinema e história”. In: XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996.

_____. “O retrato do corpo humano: fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HARDT, Michael. “A sociedade mundial de controle”. In: Alliez, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real - estética, mídia e cultura*, no prelo, 2005.

_____. “O Choque do Real - a violência e as estéticas do realismo midiático e literário”. In: revista virtual Semiosfera. Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm

JAMESON, F. *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

KEHL, Maria Rita. “Muito além do espetáculo”. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004.

_____ e BUCCI, Eugênio. *Videologias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LAZZARATO, Mauricio. “Créer des mondes - capitalisme contemporain et guerres esthétiques”. In: *Multitudes No. 15 - Art Contemporain, la recherche du dehors*. Paris, hiver 2004.

_____ e NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEBRUN, Gerad. “Sombra e luz em Platão”. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

LEVIN, Thomas., FROHNE, U., WEIBEL, Peter. (Orgs.) *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. MIT Press, 2002.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud, o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *Le bonheur paradoxal* Paris: Gallimard, 2006.

_____. “O hedonismo fraturado”, entrevista concedida ao Caderno Mais!, FSP, em 11/07/2006.

_____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYON, David. *The electronic eye: The rise of Surveillance Society*. Cambridge: Polity Press, 1994.

MACHADO, Arlindo. “Máquinas de vigiar”. In: MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. “Cinema e Virtualidade”. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MARX, G. “What’s new about the ‘new surveillance’?” *Classifying for change and continuity*. *Surveillance & Society* 1(1), 2000. Disponível em: [http:// www.surveillance-and-society.org](http://www.surveillance-and-society.org). Acesso em: 06 set. 2003.

MENDONÇA, Alexandre Ferreira de. “Nietzsche e a Ficção da Verdade”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Machado.

MIGLIORIM, Cezar. “O Dispositivo como estratégia narrativa”. In: <http://www.fca.pucminas.br/ceis/kripticas1.asp> (acesso em novembro, 2005).

MILLER, Jacques-Alain. “A máquina panóptica de Jeremy Bentham”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NEGRI, Antonio. LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad – Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós: Buenos Aires, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004.

ORTEGA, Francisco. “Da ascese à bio ascese, ou do corpo submetido à submissão do corpo”. In: ORLANDI, Luiz; RAGO, M. e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. “O corpo transparente - visualização médica e cultura popular no séc.XX”. In: *Revista História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, 2006.

_____. “Corpo e Tecnologias de Visualização Médicas: entre a Fragmentação na Cultura do Espetáculo e a Fenomenologia do corpo vivo”. In: *PHYSIS, Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 2005.

ORWELL. George. *1984*. São Paulo: Editora Nacional, 1986.

PALMER, G. “Big Brother: an experiment in governance”. In: *Television and new media*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, v. 3, n. 3, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital - ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. “Vida, vida besta, uma”. In: revista *Trópico*, dez./jan. 2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>

PATERMAN, Simone. “Realidades Ficcionalis”. Disponível em: <http://www.outramentos3.blogspot.com/>

PESSOA, Fernando. “Arte e verdade no pensamento de Nietzsche”. In: PESSOA, F. (org.) *Arte no Pensamento*. Vila Velha, Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed.34, 2003.

QUEIROZ, André. *O Presente, o Intolerável... - Foucault e a História do Presente*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

RABINOW, Paul. “Política da Verdade” e “Sujeito e Governamentalidade”. In: *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. e ROSE, Nikolas. “Thoughts on the concept of biopower today”. Arquivo em PDF disponível na internet.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *A partilha do sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REVEL, Judith. “Nas origens do biopolítico: de *Vigiar e Punir* às origens da atualidade”. In: Revista Advir - Associação de Docentes da UERJ, n.20, dez .2006.

REZENDE, Luiz Augusto. “A imagem encarnada”. In: revista Alceu, vol.05, n.09, julh/dez. 2004.

RODOTÁ, Stefano. “Transformações do corpo”. In: RTDC - Revista Trimestral de Direito Civil, vol.19, jul./set. 2004.

ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade – subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS, Daniel (org.) *Cultura e Subjetividade*. Campinas, SP: 2000.

SAFATLE, Vladimir. “A paixão pelo real”. In: Suplemento Mais!, FSP, 30/11/2003.
_____. “A política do real em Slavoj Zizek”. In: Centro de Mídia Independente. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org> (acesso em 13/02/2004).

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Limites e rupturas na esfera da informação”. Conferência apresentada na 52º. Reunião da SBPC, realizada na UNB em 13 de julho de 2000.

SARAIVA, Leandro. “Big Brother Brasil e Edifício Máster: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo - teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: HEIDRUN, Olinto Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.
_____. e SALÉM, Tatiana Levy. “Os novos realismos da cultura do espetáculo”. In: Revista ECO-PÓS, vol.05, No..02. Rio de Janeiro: E-paper, 2002.

SCHWARTZ, Vanessa. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris de fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo e

SCHWARTZ, Vanessa (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público - as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SIBILIA, P. “O pavor da carne – riscos da impureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo”. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Saúde Coletiva – Instituto de Medicina Social, UERJ, 2006.

_____. *O Homem Pós-Orgânico – corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. “Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica”. In: LEMOS, A; CUNHA, P. (org.) *Olhares para a Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. “A vida como relato na era do *fast-forward* e do *real time* - Algumas reflexões sobre o fenômeno dos *blogs*”. In: revista *Em Questão*, vol.11, n.01, janeiro a junho de 2005.

STAM, Robert. *O espetáculo Interrompido – literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus: 2003.

TOULET, Emmanouelle. *O cinema - invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

TUCHERMAN, Ieda. “Michel Foucault, hoje ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição de intimidade”. In: QUEIROZ, André; VELASCO E CRUZ, Nina (orgs.) *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VELLOSO, Silvia Pimenta. “Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo”. In: *O que nos faz pensar No. 18 - Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ*, set. 2004.

_____. “A escritura silenciosa: uma análise filosófica do discurso místico”. In: revista *Cronópios - Literatura e Arte no Plural*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1574>

VERTOV, Dziga. “Nós - variação do manifesto”, “Nascimento do cine-olho” e “Extrato do ABC do kinoks”. In: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

VIRILIO, Paul. “Do Super-homem ao homem superexcitado”. In: *A Arte do Motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

- _____. *Máquinas de Visão* Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *L'écran du désert*. Paris: Galilée,

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. “Cinema e teatro”. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema do Século*. São Paulo: Imago, 1996.

_____. “Ismail Xavier: o cinema e os filmes ou doze temas em terno da imagem”. In: *Contracampo*, nº.8, Visões em Movimento - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1º.sem./2003 - entrevista concedida a Pedro Plaza, Mariana Baltar, Fernando Moraes e Lécio Augusto Ramos.

_____. “Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro”. In: *Devires - cinema e humanidades*, n.1, v.lo. 2, jan-dez.2004. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2004.

_____. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho”. In: *Cinemas – objetivo/subjetivo*, n.36, out-dez. 2003. Rio de Janeiro; Aeroplano, 2003.

WATSON, Lucinda. *Trajetória de grandes líderes – carreira e vida de pessoas que fizeram diferença*. São Paulo: Negócio Ed., 2002.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: UnB, 1991.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présence à distance – déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision*. Paris: L'Harmattan, 1999.

WINSTON, Brian. “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital”. In: *O Cinema do Real*. LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org.) São Paulo; CosacNaify, 2005.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. “A paixão na era descafeinada”. In: *Suplemento Mais!*, FSP, 19/03/2004.

_____. “O hedonismo envergonhado”. In: *Suplemento Mais!*, FSP, 19/10/2003

Matérias em jornais e periódicos:

“Para Globo, ‘big brother’ é personagem”, por Daniel Castro. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, em 21/03/2005.

“A TV depois do real”, Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 31/03/2002.

“Distinção entre realidade e ficção na TV pode ficar ainda mais imprecisa?”, por Pete Alfano (do Fort Worth Star-Telegram), publicada no Brasil pelo portal UOL, em 10/09/2006. Disponível em:

<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/outros/2006/09/10/ult586u394.jhtm>

“Brincando de Deus”, entrevista com J.B de Oliveira, o Boninho, por Simone Mousse. Segundo Caderno, O Globo, 8/01/2007.

“Ficção caindo na real - documentaristas discutem o uso de depoimentos verídicos em obras ficcionais televisivas, como a novela Páginas da Vida, de Manuel Carlos”, por Alexandre Werneck, Caderno B, Jornal do Brasil, 21/07/2006.

“Câmera oculta ‘bomba’ no telejornalismo – Globo e Record investem em imagens gravadas por lentes escondidas em bolsas, celulares e até botões de camisa”, por Laura Mattos, Ilustrada, Folha de São Paulo, 19/02/2006.

“O adeus às imperfeições – novo software, o *baselight* é usado pela Rede Globo para fazer reparos nos rostos dos atores de Páginas da Vida e Sinhá Moça”, por Peter Barcelos, Caderno B, 14/08/2006

“Transparência até demais? – A facilidade no registro e comunicação de informações não é apenas um progresso tecnológico – ela também nos faz confundir a vida com o espetáculo e viver como atores”, por Antônio Luiz M. C. Costa, Carta Capital, 15/11/2006.

“Camaleão com pele nova” - entrevista com Pedro Bial, por Patrícia Kogut, Segundo Caderno, 26/03/2005.

“Tenho que acreditar no que estou fazendo” - entrevista com Pedro Bial, por Fabíola Glenia, TV & Lazer, O Estado de São Paulo, 27/02/2005.

“É irresistível: vamos dar uma ‘espiadinha’ nele” - entrevista com Pedro Bial, por Elisabeth Antunes, Revista da TV, O Globo, 26/03/2006.

“Reality show, o voto possível numa China resistente a eleições livres”, por Gilberto Scofield Jr., O Globo, 4/12/2005.

“Sem fama nem dinheiro”, por Elisabeth Antunes, Revista da TV, O Globo, 5/03/2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)