



**O CONSUMO DA ESTÉTICA ESTRANHA E FASCINANTE DO
ESPETÁCULO DO REAL (REALITY SHOW):
ANÁLISE DO PROGRAMA LINHA DIRETA SOBRE A MORTE DE P.C.
FARIAS.**

**THE CONSUMPTION OF THE REALITY SHOW STRANGE AND FASCINATING
AESTHETIC:
AN ANALYSIS OF LINHA DIRETA TV SERIES ABOUT P.C. FARIAS DEATH.**

**EL CONSUMO DE LA ESTÉTICA SINIESTRA E FASCINANTE DEL ESPECTÁCULO DE LO
REAL (REALITY SHOW):
ANÁLISIS DEL PROGRAMA LINHA DIRETA SOBRE LA MUERTE DE P.C. FARIAS**

Vanessa Brasil Campos Rodríguez, Dra.
Universidade Salvador/Brazil
vanessa.brasil@unifacs.br

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão acerca de um fenômeno que ocupa uma boa parte da pós-modernidade, o espetáculo do real e seu consumo. Pretendemos enfocar nossa leitura no olhar do sujeito que se coloca diante de espetáculos midiáticos de onde emerge o real. Questionamos como certas imagens cuja estética causa estranheza transformam-se em objetos de consumo? Nosso percurso transita pela análise do *reality show* ou, como denominamos aqui, *espetáculo do real* e do olhar de um espectador ávido por consumi-lo. Neste sentido, é notável a sofisticação do extinto programa *Linha Direta*, da Rede Globo de televisão, cujas cenas de “simulação” reproduziam com tal perfeição os detalhes de crimes, baseando-se em fotos dos peritos, depoimentos de policiais e testemunhas, que tornava quase imperceptível para o espectador estabelecer a fronteira entre ficção e informação. O programa foi fundamental como um dos pioneiros nesta estética apurada de exibição do real. Mostraremos, através da análise do primeiro programa da série, o caso P.C. Farias, como este gênero televisivo magnetiza o olhar do espectador convidando-o a um consumo de imagens mórbidas. Abordamos, ainda, a experiência da pulsão escópica, uma mirada que se situa no umbral do fascínio e da morte.

Palavras-chave: Estética; Consumo; Pulsão escópica; Real; Espetáculo do real; Televisão; Linha Direta.

ABSTRACT

This article aims at a reflection on the phenomenon that involves a considerable amount of media production in Postmodernity: the spectacle of the real and its consumption. We intend to focus the analysis on the individual's look while watching media spectacles from which the real emerges. Question: how are certain images, whose aesthetic causes awe, transformed into objects of consumption? We will follow through the analysis of the reality show phenomenon, or, as we call it here, the spectacle of the real and the look of the viewer, eager to consume it. Accordingly, the sophistication of the old television series *Linha Direta* (Globo Network), whose “simulations” reproduced crime scenes to a high degree of detail, based on pictures taken by forensic experts, policemen and witnesses testimonies, is quite remarkable, thus making the boundary between fiction and information almost imperceptible to the viewer. This TV series was a crucial turning point, a pioneer of its kind in using this refined aesthetic to display reality. We will demonstrate, through the analysis of the first episode of this TV show - the P.C. Farias's case - how this TV genre show completely

captures the eye of the viewer, inviting them to consume morbid images. We will also approach the concept of the scopic drive, a glance at the umbral of fascination and death.

Keywords: Aesthetics; Consumption; Scopic drive; Real; Spectacle of the real; Television; *Linha Direta*.

RESUMEN

Este trabajo propone una reflexión sobre un fenómeno que ocupa una gran parte de los discursos de la posmodernidad, el espectáculo de lo real. Pretendemos enfocar nuestra lectura en la mirada del sujeto que está delante de espectáculos mediáticos de donde emerge lo real. Cuestionamos cómo ciertas imágenes cuya estética produce extrañeza se transforman en objetos de consumo. Haremos un análisis del *reality show*, es decir, el espectáculo de lo real. En este sentido, es notable la sofisticación del programa *Linha Direta*, de la red Globo de televisión (Brasil), cuyas escenas de “simulación” reproducen con tal perfección los detalles de los crímenes, basándose en fotografías de peritos, declaraciones de policías y testigos, que se torna casi imperceptible para el espectador la frontera entre ficción e información. Mostraremos cómo este género televisivo magnetiza la mirada del espectador. Abordamos la experiencia de pulsión escópica, una mirada que se sitúa en el umbral de la fascinación y de la muerte.

Palabras clave: Mirada; Pulsión escópica; Real; Espectáculo de lo real; Televisión brasileña.

1 SOBRE A PÓS-MODERNIDADE: VAZIO DE SENTIDO

Este trabalho pretende analisar um fenômeno significativo da pós-modernidade: o espetáculo do real e seu consumo por parte de um espectador cada vez mais interessado. Dedicaremos, em nossa leitura, um enfoque especial ao âmbito do olhar do espectador de televisão e sua experiência de pulsão escópica, uma mirada que se situa no cruzamento do fascínio e do estranho. O espectador de TV do século XXI consome imagens que mostram cenas de crimes, autópsias e violência de maneira explícita e o crescente número de programas criados especialmente para exibi-las mostra o poder de atração que as mesmas exercem sobre o observador.

Antes de tudo, convém elucidar o conceito de pós-modernidade com o qual trabalhamos. O tema tem gerado polêmica desde seus primórdios. Lyotard (1979) afirmou que a sua manifestação discursiva seria a crise dos metarrelatos, daqueles relatos fundadores nos quais a modernidade havia pensado a sina de seu presente. Habermas (1975), por sua vez, argumentou que a pós-modernidade seria o resultado da crise radical dos valores que constituíram o horizonte da modernidade. Segundo González Requena (1992) basta ampliar um pouco estas duas hipóteses, eliminando as adjetivações que limitam sua densidade e sua magnitude, para afirmar: a pós-modernidade é a crise de todo sistema de valores e de todo relato. O autor explica que o relato, entendido em sua profunda dimensão antropológica, exige a presença, no horizonte narrativo, de algum valor transcendente. Segundo González Requena, a pós-modernidade é, em suma, a crise do mito, de qualquer mito. O mito, segundo o autor, não deve ser entendido no sentido pejorativo, como uma forma discursiva irracional, mas, dentro do marco levy-straussiano, onde o mito é, antes de tudo, uma matriz de racionalidade, um instrumento poderoso através do qual o real se torna legível. Diante da quebra do mito, da função antropológica do relato, observamos a ruptura da dimensão simbólica. Ausente do simbólico, findo o horizonte histórico, a pós-modernidade viveria uma espécie de supressão do tempo. Pois, não estando às

portas de nenhum futuro, não é necessário afirmar-se negando nada: o presente, vazio de sentido histórico, se expande integrando de maneira desordenada e simultânea todos os passados.

O tempo da pós-modernidade é este presente ao mesmo tempo expandido e detido, desmembrado nos tempos microscópicos e sem relação entre si da decomposição dos objetos que acumula – pois o que acumula são restos, objetos erodidos e fragmentados, lixo de sentido. (GONZÁLEZ REQUENA, 1992, p. 156, tradução nossa)

E sintetiza o autor: a pós-modernidade se caracteriza pela abolição do mito, do símbolo, supressão, em suma, do tempo. O que acontece então com o desejo quando não pode ser simbolizado, sublimado, nem narrado, ou temporalizado? Fica aderido ao espelho, encerrado em uma espiral narcisista, dual. E quando o espelho se quebra, termina por retornar sob a forma do estranho. Por isto estamos contemplando a irrupção periódica do sinistro no espetáculo televisivo. E o *reality show* é uma de suas formas mais expressivas.

2 O ESPETÁCULO DO REAL NA TV

Schmitt e Simonson (2002) explicam que o termo *estética* foi cunhado no século XIX pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten a partir da palavra grega *aisthéticos*, cujo significado é *perceptivo principalmente através dos sentimentos*. Segundo o filósofo, o termo refere-se a um ramo particular da filosofia que tem como objetivo produzir uma ciência de conhecimento sensorial em contraste com a lógica, cuja meta é a verdade.

Abordaremos neste trabalho este termo a partir do conceito freudiano que propõe que “por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 1999, s/p). O autor ressalta que seu interesse tem um foco especial em um ramo que geralmente revela-se um campo bastante remoto e que negligenciado na literatura especializada da estética: o tema do estranho.

Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime — isto é, com sentimentos de natureza positiva - e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 1999)

Freud esclarece que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. É tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. Em outras palavras, o que não deveria ser visto, mas é mostrado, sai das sombras para a claridade e emerge diante de nossos olhos.

Freud cita Jentsch para esclarecer o que seria esta sensação de “estranho” que assalta o espectador:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isto, como afirmamos, dissiparia rapidamente o peculiar efeito

emocional da coisa. E.T.A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas. (JENTSCH apud FREUD, 1999)

É justo neste limiar, na borda do precipício que causa incerteza, que o tema do estranho se situa. Partindo do conceito extraído da literatura, podemos afirmar que os espetáculos do real presentes na programação televisiva causam a mesma sensação no espectador. Sensação de incerteza se as imagens apresentadas são reais ou imaginárias, de ficção ou realidade, se foram manipuladas ou são verídicas. Na pós-modernidade basta olhar a TV e se deparar com uma profusão das mais variadas formas de manifestação do estranho como corpos mutilados ou disformes, feridas ou cadáveres em primeiro plano, seres hermafroditos ou imagens de órgãos sexuais anômalos. Corpos putrefatos e em decomposição são mostrados diariamente nas séries de ficção de TV, tais como *CSI*, *CSI NY*, *CSI Miami* (*Sony TV*), *Body of proof*, *Bones*, para citar alguns. Mas, podemos acompanhar autópsias reais nos programas *Dra. G. médica forense*, *Os investigadores*, *Médicos detetives*, entre outros. Alguns destes programas mesclam ficção e realidade, onde autópsias e intimidades são reveladas, como no caso da morte de P.C. Farias, apresentado e investigado no programa de abertura de *Linha Direta*. Enfim, a carne humana é oferecida para ser consumida e devorada pelos olhos cada vez mais famintos dos espectadores.

A palavra alemã '*unheimlich*' que foi traduzida para o português, a partir de Freud, como "estranho", teve no espanhol a tradução de "*siniestro*". Acreditamos que este termo sinistro pode também ser utilizado aqui para exprimir todo o significado que o termo alemão abrange.

No âmbito do discurso televisivo, denominaremos de "espetáculo do real" o termo inglês *reality show*¹. A este gênero pertencem os programas, ou fragmentos de programas, que apresentam acontecimentos, selecionados em função de seu potencial dramático-espetacular, muitas vezes sob a roupagem de prestação de serviços públicos, de interesse filantrópico ou social. Deste gênero de fronteiras cada vez mais difusas formam parte os mais variados segmentos televisivos, que muitas vezes utilizam como recursos a transmissão ao vivo, a câmera na mão e uma pós-produção e edição limitadas, elementos que buscam oferecer ao espectador uma sensação de verossimilhança. Por outro lado, incluímos no gênero as recriações dramáticas de fatos que não puderam ser transmitidos ao vivo: as simulações. Ao gênero *reality show* também pertencem certos jogos transmitidos pela Internet ou TV paga durante 24 horas e com edições diárias na televisão aberta.

Nem mesmo os programas de auditório escaparam ao fenômeno que começou a dominar a televisão a partir dos anos 90. Os apresentadores Ratinho, Leão, Gugu Liberato e Faustão, chegaram a conquistar picos de audiência no Brasil quando mostraram ao vivo para a platéia, do auditório ou em casa, figuras bizarras, seres humanos deformados, casos típicos da literatura médica e pessoas portadoras de anormalidades de toda forma. Surgiu uma espécie de nova pornografia "biossanitária". A intimidade, a singularidade de corpos humanos, era colocada diante das câmeras para desfrute de milhares de olhares ávidos por ver cada vez mais.

Se por um lado a TV dos anos 90 exagerava na exibição de corpos e intimidades, o olho incansável do espectador demandava por um olhar a mais, por consumo de mais imagens cada vez mais explícitas. Prova disto é o fato de que este tipo de programação elevava significativamente os índices de audiência. Mas existia um espaço onde a câmera ainda não havia penetrado: o espaço da intimidade dos lares, das casas. No segundo

milênio irrompe a forma *game* do *reality show*, um jogo onde alguns personagens desconhecidos ou famosos, encerrados em um espaço por determinado tempo, acatam certas regras e são observados por mais de 20 câmeras, durante 24 horas do dia. “Casa dos Artistas”, “Big Brother Brasil”, “Acorrentados”, são apenas alguns exemplos nacionais da fórmula idealizada pela produtora holandesa “Endemol”.

O termo *reality show*, em inglês, não foi traduzido para o português, talvez porque já estivesse cristalizado na opinião pública antes de penetrar na TV brasileira. Mas, se por um lado o nome não tem sua face nacional, pelo contrário, sua fórmula já se adaptou perfeitamente à nossa programação tupiniquim. Dentro da categoria “espetáculo do real” englobamos todas aquelas manifestações midiáticas contemporâneas onde o real substitui a ficção ou se confunde com ela. O Real e sua “espetacularização” emergem em programas onde funções como a informativa e a de entretenimento se misturam dando surgimento a este novo gênero.

Baseamo-nos em González Requena² quando adotamos a denominação de “espetáculo do real” para este novo gênero, e não “espetáculo da realidade”, que seria uma tradução ao pé da letra do termo, em inglês, *reality show*. O autor parte de Lacan que afirma que *o real não é a realidade*, pois a realidade é um espaço tecido, construído com discursos, com signos. Definiremos a realidade como aquilo que pertence ao mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que está submetido a certa lógica e que, por isto mesmo, nos resulta compreensível.

González Requena (1992, p. 2) define o real, por sua vez, como “o outro”: o que fica de fora, o que está sempre excluído da ordem dos discursos. É aquilo que se manifesta, diante destes discursos, como algo extremamente resistente. Aquilo que, no limite, é sempre ininteligível; é o absolutamente Outro.

O real está aí. É. Com independência de toda a consciência que possa pensá-lo. Diferencia-se nitidamente, por isto, desta outra coisa que chamamos de realidade: o mundo todo ordenado, pensável, inteligível para esta espécie, a nossa, que se obceca por pensá-lo. (GONZÁLEZ REQUENA, 1998, p. 8, tradução nossa)

O espetáculo do real se configura quando os signos fracassam, quando o tecido da realidade se rompe, se trinca e se fratura. O real é concebido como um corte na estrutura do discurso e, portanto, do Eu³. Mas o que é o real?

“O real é”. Esta é a definição mais precisa, mas também é a mais difícil, segundo González Requena.⁴ Vamos abordar o verbo ser, aqui, como intransitivo. O real é algo alheio a toda previsão, a toda predição, a toda explicação. O real é, em outros termos, o incognoscível, isto é, o que não pode ser conhecido, aquilo que Eu não reconheço, que não compreendo. É o inominável. O real é, em suma:

O registro daquilo que no texto resiste ao seu reconhecimento, à sua inteligibilidade, à sua categoria imaginária e à sua significação. O que está além de toda forma, de toda imago e de todo significante. O real: o texto, finalmente, como textura real. (REQUENA, 1996, p. 13, tradução nossa)

No espetáculo do real o aspecto radical da imagem invade a tela. A matéria dos corpos, nos seus momentos mais extremos, aparece ocupando e preenchendo todo o espaço e, conseqüentemente, todo o olhar do espectador que as consome.

O espetáculo do real possui uma carga tanto dramática quanto lúdica, trivializa a violência, a intimidade e a morte, causando um fascínio no espectador. Esta fascinação está patente nos gêneros informativos por excelência que são os telejornais, mas é visível em programas híbridos, onde se produz uma diluição ou degradação do informativo, do discurso da atualidade:

[...] em todos os programas baseados em fatos, sejam eles sociais, mundanos, triviais ou simplesmente pessoais, podendo pertencer tanto à atualidade rosa como à negra: vejam as reconstituições à maneira dos *reality shows*, tiradas de acontecimentos reais, ou documentário dramático que reconstituem fatos cruentos ou dramatizam julgamentos sobre crimes célebres ou figuras dos grandes assassinos da Humanidade como existem nos Estados Unidos. (IMBERT, 2002, p. 24, tradução nossa)

Neste sentido, foi notável a sofisticação do programa *Linha Direta*, da rede Globo⁵, cujas cenas de “simulação” reproduziam com tal perfeição os detalhes dos delitos, baseando-se em fotos dos peritos, depoimentos de policiais e testemunhas sobre dos crimes, que tornava quase imperceptível para o espectador estabelecer a fronteira entre ficção e informação. De fato, disto se trata neste tipo de espetáculo: que imaginário e real se misturem, se fundam e se confundam, eliminando fronteiras de tempo e espaço, pois o que importa é o aqui e agora do espetáculo, criando uma ilusão de presente sempre presente, em um espaço habitado unicamente pelo sujeito que olha e a imagem que lhe é oferecida para o consumo.

O que realmente importa no gênero é oferecer ao olhar do espectador um gozo imediato que alimente este instinto primário e incontrolável: a pulsão escópica.

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise restabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão. (QUINET, 2002, p. 10)

Freud (1999) definiu o termo “pulsão escópica” como pulsão do prazer de olhar e de exhibir. O escópico é, segundo ele, a primeira experiência de satisfação que ordenará a percepção do homem conforme as coordenadas do desejo.

O olhar é o sentido-rei da nossa pós-modernidade. Tudo se faz para ele, para seu conforto, para seu deleite, para seu gozo. Tudo é feito para ampliar o olhar, de telescópios a microscópios, e para inebriar o olhar, de imagens digitais a HD, de exibições em 3D a universos virtuais. Tudo, absolutamente tudo, é criado para satisfazer a mirada. Um tudo que pretende que nada fique excluído do discurso. Tudo pode ser mostrado, sem barreiras ou limites, incluindo a morte, o sexo e a violência. “[...] tudo é espetacularizado, quer dizer, evocado, provocado, orquestrado em imagens, em signos, em modelos consumíveis” (Baudrillard, 1995, p.205). Mas este “tudo” pode ser mostrado e “tudo” pode ser visto conduz ao vazio de sentido, ao vazio de

identidade, ao nada, um espaço ausente de toda estruturação simbólica: um buraco negro que repele todo sentido e todo desejo do espectador. Em outras palavras, o consumo constante deste tipo de imagens pode causar um vazio no sujeito, um espaço que nunca se preenche e, por isto mesmo, sua demanda continua crescente, pois o indivíduo nunca se sacia.

3 DO FASCÍNIO AO HORROR

A pulsão escópica é sempre primordial e tende para o gozo, o mais-do-olhar, como denomina Quinet (2002). Assim, onde existe o imperativo *Goza!* nomeado por Lacan (1992b), no campo escópico podemos ler: *Goza, olho, goza!* Este gozo está direcionado para um sujeito impelido a mostrar-se, cujo imperativo foi “*Mostre!*”, “*Exiba!*”, “*Dispa-se!*”

Entre o além do prazer de olhar e o além do prazer de exhibir-se existe um terreno que vai da fascinação ao horror. Diz Quinet: “O gozo escópico é o gozo dos espetáculos e também o gozo do horror, pois o olhar não pode se ver a não ser ao preço da cegueira ou do desaparecimento do sujeito, o que indica que toda pulsão é também pulsão de morte.” (QUINET, 2002, p. 49)

O olhar do espectador deste tipo de espetáculos do real deseja cada vez mais, quer penetra lugares nunca antes penetrados, que quer ir além do visível, mas acaba por situar-se no umbral do sexo e da morte. Imagens pornográficas, sexo explícito e corpos dissecados ou em putrefação sobre a mesa são oferecidos aos olhos ávidos dos sujeitos diante das telas⁶ de uma TV cada vez mais plana e mais plena.

O gozo do olhar se confirma no momento em que se produz, no *aqui e agora* da observação, um despedaçamento, um desgarro. Algo rompe o invólucro. A pele e a carne revelam-se para o nosso olhar em sua extrema singularidade. Em outras palavras, o momento auge dos espetáculos é aquele em que a figura se rompe, aparece uma fissura, uma ferida e surge o interior do corpo. Em suma, o ápice do *espetáculo do real* é o momento em que caem todos os véus. O real aparece porque consegue derrubar todos os signos que protegiam a interioridade do ser humano. A estratégia do espetáculo do real é a de uma violação visual, pois trata-se de violar a intimidade do outro através do órgão olho. Mais do que um *voyeur*, o espectador contemporâneo transforma-se em detetive⁷ e tem à sua disposição uma infinidade de ferramentas e arsenais que lhe permitem, como em nenhuma outra época, consumir e dissecar a imagem, perscrutar a cena do crime, penetrar nos corpos.

O espectador dificilmente se ausentará do recinto onde se exhibe uma imagem mais violenta ou uma cena mais explícita. Muito pelo contrário. Ele permanecerá atento, desejando que a imagem se prolongue, que a destruição se repita e, sempre que possível, em câmera lenta. O gozo escópico exige que o alvo do olhar se demore e se amplifique.

Mas o que é isto que magnetiza nosso olhar contemporâneo? O que é isso que ao mesmo tempo nos fascina e fere, nos atrai e machuca, provocando certo gozo obsceno? O caráter fascinante de uma imagem que mobiliza o campo escópico assume as mais variadas formas e nuances, algumas até repugnantes.

4 LINHA DIRETA: CASO P.C. FARIAS

Iremos analisar, a seguir, o programa Caso P.C. Farias em *Linha Direta*, da TV Globo, traçando um percurso onde a semiótica e a psicanálise constituirão nossas linhas teóricas de apoio.

Como metodologia de análise, procuramos ler as imagens ao pé da letra, ou seja, soletrando⁸.

A análise não é mais que um momento de leitura: o momento da decomposição do texto, do trabalho cuidado, detetivesco, de encontrar na superfície os elementos que nos conduzam ao seu âmago. Analisar é determinar as escolhas, estabelecendo conexões entre os elementos do texto, percorrendo sua rede, descobrindo seus nós e laços com outros textos já conhecidos e *dantes navegados*. Ler é soletrar, seguir o movimento da escritura, seu ritmo, sua cadência, sua textura, seus brilhos e sombras, seus aromas, seu sabor, é um trabalho em busca do sentido e, para tanto, usamos todos os sentidos. Pois fazer a leitura de um texto é mergulhar nele, colocar todo o nosso ser no processo. Não é uma aventura para se fazer navegando apenas na superfície, é preciso aprofundar-se, mergulhar e deixar-se envolver totalmente até encontrar suas entranhas.(RODRÍGUEZ, 2011, p.11)

Vamos reconhecer os fragmentos que nos enviam a outros textos, sua relação com a subjetividade humana e, também, procuramos localizar os pontos onde estes signos se rompem e emerge o real na sua face estranha e fascinante. Advertimos que tratamos o texto como espaço de dialética (RODRÍGUEZ, 2011) de encontro entre o que é discurso e o que escapa ao plano deste discurso. Ou, em palavras de Trías (2006, p.18) “trata-se de contemplar sempre o avesso do tapete, as costuras e as laçadas que possibilitam a firmeza do mesmo.”

O *reality show Linha Direta*, Caso da morte de P.C. Farias, foi o primeiro da série, inaugurando um dos programas mais vistos da TV brasileira⁹. Vamos começar nossa análise pelo cenário, primeiro contato visual do espectador com o espetáculo oferecido pelo programa. O espaço cênico do programa *Linha Direta* é exemplar. Seu cuidado na disposição de elementos, objetos em cena, iluminação e cores é significativo. Algumas paredes foram erguidas com velhos tijolos aparentes, enquanto outras foram rebocadas em tons terra com textura grosseira (Fig. 1). A matéria utilizada já conecta o espectador com um universo de submundos e calabouços.



Figura 1¹⁰

Uma iluminação rarefeita, quase em penumbra, mal ilumina o apresentador sentado sobre uma mesa e cujo rosto se perde em sombras. Em primeiro plano, mais iluminados que o fundo da imagem, alguns objetos compõem este ambiente: uma tela de computador com um número de telefone em branco sobre fundo vermelho, caixa de CDs e caderno de notas sobre uma mesa. Estes elementos do cenário podem nos remeter ao ambiente de uma delegacia ou a um lugar fronteiro entre a lei e a anti-lei. O espectador pode perceber na cena o significado de que algo misterioso permanecia escondido, mas está prestes a ser revelado. Algo parece estar a ponto de emergir deste submundo das paixões humanas latentes. Atrevemo-nos a dizer que algo neste ambiente vem das profundezas do desconhecido, deste lado animal que teima em superar o humano. Neste sentido, o crime, o assassinato, a pulsão de morte, em suma, serão exploradas pelo programa que oferece esta linha direta com o outro lado do ser que olha.

Comandando o espetáculo, observamos um locutor cujos olhos, imersos em molduras de profundas olheiras e sobranceiras arqueadas, nos interrogam, ou melhor, interrogam este desejo profundo que há em nós. Sua voz, como seu olhar, é cavernosa. As palavras são ditas de forma pausada, ritmada, soletrada. Move-se pelo cenário ao ritmo da trilha sonora do programa, cujos acordes agudos de violinos lembram-nos os bons filmes de suspense e mistério, como a trilha sonora de Bernard Herrmann em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Marcelo Rezende encaixa-se prazerosamente no cenário no qual é a autoridade absoluta e domina todo o texto que pronuncia como um ilusionista. Podemos fazer outra conexão com o cinema ao convocarmos de Hannibal Lecter (Antony Hopkins) em *O silêncio dos Inocentes*. O personagem cujos olhos também sumiam na obscuridade, imperava em um submundo onde paredes de tijolo e pedra abrigavam os mais perigosos *serial killers* americanos. Lecter, com sua voz grave, sinistra e hipnotizadora, conseguiu encantar milhões de espectadores por todo o mundo, inebriando-os em uma atmosfera de fascínio e terror.

Marcelo Rezende possui este mesmo fascínio que encanta e assusta. Mas nos deixamos levar por este mago do reality show. Ele convoca o espectador a participar de uma investigação realizada pela equipe de *Linha Direta* que desmonta a história oficial e aponta para a tese de uma terceira pessoa no local do crime. Alertamos que não nos interessa nesta análise discutir qual versão seria a correta, se a oficial ou a apresentada pela TV Globo. O nosso objetivo é mostrar as estratégias do espetáculo montado na emissão do programa *Linha Direta*, caso P.C. Farias, para fascinar o espectador e aprisionar o seu olhar nas artimanhas do imaginário.

Marcelo Rezende introduz o caso e se aproxima aos poucos de um telão que mostra a foto da perícia do quarto de P.C. Farias na Praia de Guaxuma, onde o tesoureiro de campanha do ex-presidente Fernando Collor de Mello foi encontrado morto ao lado da namorada, Suzana Marcolino (Fig. 2).



Figura 2

Trata-se da fotografia dos peritos, mas a logomarca da TV Globo está posicionada estrategicamente sobre a foto, no canto superior direito, em cores, e, em linha d'água, abaixo, no canto inferior direito (Fig. 2). Após avisar que o programa vai apresentar as contradições da investigação oficial e apontar as falhas, irá também demonstrar as evidências de que uma terceira pessoa poderia ter entrado no quarto e ser o verdadeiro assassino. A fotografia dos corpos do casal ocupa dois terços do enquadramento enquanto Rezende, em plano americano, dirige-se ao espectador: “Você...” e aponta para a imagem com as mãos “... gostaria de entrar *nesse quarto* comigo?” (Fig. 3).



Figura 3

Vamos procurar ler ao pé da letra este apelo de Marcelo Rezende. Em linguagem conativa, ele nos convida a penetrar no local do crime, pois ao falar aponta para a foto da perícia. Este é o apelo ao espectador: ir, conduzido pelas mãos do apresentador, ao espaço real onde os acontecimentos sinistros ocorreram. Como é possível? Ora, para o espetáculo do real, não há limites entre ficção e realidade. Tudo é possível, inclusive deslocar-se no tempo e entrar em espaços desconhecidos. Nunca a compressão tempo/espaço, característica da pós-modernidade, foi tão bem executada e vivenciada pelo espectador contemporâneo.

**O CONSUMO DA ESTÉTICA ESTRANHA E FASCINANTE DO ESPETÁCULO DO REAL (REALITY SHOW):
ANÁLISE DO PROGRAMA LINHA DIRETA SOBRE A MORTE DE P.C. FARIAS.**

A partir daí, deste convite, somos transportados para um cenário onde veremos o desenrolar dos acontecimentos.



Figura 4

A câmera enfoca a foto oficial da perícia que mostra os dois corpos sobre a cama. Em seguida, um cenário reproduz com perfeição o local do crime: mesmas cores na pintura das paredes, luminárias idênticas e lençóis de estampa similar cobrem a cama nas mesmas tonalidades frias (Fig.4). Sobre este cenário, enquadrado pela câmera na mesma posição que a da fotografia da perícia, vão surgindo palavras. Letras materializam-se uma após outra, ao som ritmado de uma velha máquina de escrever: *Madrugada de sábado para domingo; 23 de janeiro de 1996; Casa de praia de P.C. Farias; Praia de Guaxuma – Maceió/AL*”. A câmera em lenta panorâmica à esquerda vai mostrando dois personagens de pé, ao lado esquerdo da imagem: um homem e uma mulher, imóveis, olhando o vazio. A semelhança dos atores com Paulo César Farias e Suzana Marcolino é evidente. Nenhuma palavra alertando que a cena é uma simulação foi adicionada à imagem (Fig. 5).



Figura 5

Isto quer dizer que o que vemos se trata mesmo do local e da hora do crime e não de uma representação? Pelo menos é assim que o telespectador desavisado percebe e lê a imagem. Afinal ele foi convidado e está no local exato do crime.

Inusitadamente, a parede posicionada detrás do casal move-se, desliza para a esquerda acompanhada de um ruído metálico grave. (Fig. 6) O cenário é desmontado, como será a versão oficial. Surge em cena uma terceira figura, a do apresentador Marcelo Rezende, localizado no espaço entre os dois personagens e constituindo o vértice superior de um triângulo composicional. (Fig. 7)



Figura 6

Figura 7

Sempre questionando a versão oficial do crime, Rezende vai aos poucos se aproximando do casal, mas detém-se na linha divisória (na qual deslizou a parede) que separa a parte exterior do cenário do interior do quarto. Por fim, cruza a linha, penetra no quarto do casal, passando entre o homem e a mulher e questiona dirigindo-se ao espectador: “O que teria acontecido *neste quarto* na praia de Guaxuma, no litoral de Maceió?” (Fig. 7).



Figura 7

Enquanto faz a pergunta seu olhar desloca-se do espectador para a cama e aponta com mãos de prestidigitador para a mesma, enquanto enfatiza a expressão “*neste quarto*”. Ora, o analista ou um espectador menos fascinado com o espetáculo sabe que “*neste quarto*” não aconteceu nada, pois trata-se de um cenário montado e desmontado constantemente para a representação (Fig. 7). Mas, para o espectador comum a frase “o que ocorreu neste quarto?” é recebida de forma diferente. Ela conecta o sujeito posicionado diante da tela da TV com a verdade. O quarto mostrado é o quarto do crime e ali ocorreu algo que o programa

vai mostrar ao espectador. Em outras palavras, o que ele vai ver é percebido como o que *de fato* ocorreu lá, na praia de Guaxuma, naquela noite do crime. “*Este quarto*” passa a ser o *quarto dos acontecimentos reais*.

Marcelo Rezende durante sua explicação ocupa-se de desmontar a versão oficial do homicídio de P.C. seguido do suicídio de Suzana Marcolino, para montar a versão de um duplo assassinato e a presença, portanto, de um terceiro elemento no local do crime. O apresentador encarna, desta maneira, este terceiro elemento, ao posicionar-se, todo o tempo entre os dois amantes e ao “invadir constantemente a cena do crime”. Curiosa estratégia, pois, como nós também fomos convidados a entrar com ele na cena do crime, nos identificamos com este terceiro elemento. Só haveria, evidentemente, uma maneira de estar lá: fundindo-se na figura deste terceiro, que é o assassino, encarnado por Rezende. Em várias tomadas, a câmera ajuda a compor este artifício ao enquadrar os pés de um homem e ir lentamente percorrendo o seu corpo até deter-se no rosto do apresentador. (Fig. 8) Esta estratégia ocorre quase sempre quando ele faz alguma referência ao terceiro elemento no local do crime.



Figura 8



Figura 9

Gostaríamos de enfatizar que este terceiro elemento tem uma função narrativa oposta à de um terceiro elemento simbólico, aquele representado pelo herói ou a figura paterna dentro do marco lacaniano. O terceiro, neste caso, ocupa a posição do anti-herói, da não-lei e é esta figura que será objeto de identificação por parte do espectador, uma vez que foi encarnado por Rezende (Fig. 10).



Figura 10

Em uma cena posterior, um grande relógio de chão que marca 1.00 h (uma hora) funde-se com o rosto do apresentador.



Figura 11

A representação das horas que se sucedem é mostrada com os ponteiros marcando a passagem de oito para nove horas. Desta maneira, Rezende torna-se o senhor do tempo, permitindo ao espectador voltar ao momento da descoberta do crime. A cena mostra, mais uma vez, o caráter de onipotência e onipresença do apresentador, que domina e determina o tempo e o espaço, transformando-os e manipulando-os ao seu bel prazer. Gostaria de chamar a atenção novamente para o fato de que até este momento do programa não havia aparecido a palavra “simulação” sobre a imagem. Tal recurso de edição do programa pode levar o espectador a concluir que tudo o que viu até o momento foi a mais pura verdade. Como dissemos anteriormente, o que importa no *reality show* é que imaginário e real se misturem, se fundam e se confundam, eliminando fronteiras de tempo e espaço, pois o que tem importância é o “aqui e agora” do espetáculo, criando uma ilusão de presente sempre presente em um espaço habitado unicamente pelo sujeito que olha e a imagem que lhe é oferecida.



Figura 12



Figura 13

Ouvem-se sons de tique-taque e, em seguida, a voz de um narrador em *off*. Só agora a palavra “simulação” surge sobre a imagem, no momento em que a personagem da empregada da casa está varrendo o chão da sala de jantar. Quando ela for encontrar a bala, (Fig. 13) o espectador, que viu boa parte do programa

**O CONSUMO DA ESTÉTICA ESTRANHA E FASCINANTE DO ESPETÁCULO DO REAL (*REALITY SHOW*):
ANÁLISE DO PROGRAMA *LINHA DIRETA* SOBRE A MORTE DE P.C. FARIAS.**

sem o aviso de “simulação”, já estará imerso no véu da realidade-verdade do programa e nem notará que se trata de uma cena simulada ou teatralizada. Mas, o auge, o momento supremo da total fusão de ficção e Real é quando o caseiro Reinaldo arromba a janela do quarto com uma tesoura de jardinagem e irrompe a cena do crime. Neste instante a palavra “simulação” aparece gravada sobre a cena montada pela produção do programa com os dois atores sobre a cama na mesma posição em que foi encontrado o casal P.C. e Suzana Marcolino (Fig. 13).



Figura 13

Em seguida, um plano detalhe da foto oficial da perícia mostra o local da entrada da bala no peito de Suzana e sobre ela a palavra “simulação” (Fig. 14).



Figura 14

O segurança pula para o interior do quarto pela janela. Em seguida, a câmera mostra um detalhe de foto dos peritos enquadrando parte do rosto de P.C. e seu ombro direito. Um movimento de câmera enquadra o rosto do morto. A palavra “simulação” permanece todo o tempo sobre as fotos da perícia (Fig. 15).



Figura 15



Figura 16

Em seguida, o ator que interpreta o segurança toca o pescoço do ator que faz o papel de P.C. para comprovar se está vivo (fig.16). Segue-se foto da perícia de Suzana mostrando inclusive uma seta branca que indica o local de perfuração da bala. Sobre a foto permanece ainda a palavra “simulação” (Fig. 17).



Figura 17

Toda a cena é pontuada e ritmada por uma trilha sonora que, em tons de suspense, alinhava todos os fragmentos reais ou simulados. Se sobre as fotos da perícia a palavra *simulação* não desapareceu, estas possuem o mesmo valor de irrealidade que as cenas simuladas e as cenas simuladas o mesmo estatuto de verdade. A verdade transforma-se em ficção (simulação) e a ficção (simulação) em verdade. E é este prato híbrido, mesclado, que será consumido de maneira ávida e ininterrupta pelo espectador.



Figura 18



Figura 19

Este voyeur inebriado pela montagem que oscila, como a própria câmera, entre uma e outra imagem, entre a foto da perícia e a encenada pelo programa, pode não perceber as fronteiras, pode não perceber os limites entre o real e o simulado. (Figs. 18 e 19) Todas as imagens possuem o crédito de “simulação”, todas, incluindo as fotos da perícia, têm a logomarca da Globo. O real é simulado e o simulado é real e a garantia disto é a da maior TV brasileira: a rede Globo. Mas, e isto é mais sintomático, o espectador desavisado “não quer perceber os limites”. Gostaríamos de retornar, neste ponto, à citação de Jentsch que fizemos no início deste artigo de que “um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza [...]. Aqui, o recurso é de deixar o espectador na incerteza de que a imagem é real ou ficcional de tal forma que este nem se dá conta da incerteza.

Existe algo no olhar do espectador pós-moderno que exige imagens cada vez mais reais, cada vez mais verossímeis, cada vez mais espetaculares. Não quer perceber o ponto onde a filmagem se revela trucagem. Poderíamos afirmar, depois de observar o crescente interesse por programas do gênero, que uma das máximas do espectador pós-moderno seria: “Engana-me que eu gosto”, ou em outras palavras: “Engana-me que eu gozo”, pois é do gozo proporcionado pelo espetáculo do real do que falamos aqui. No espetáculo do real o sinistro, o estranho, assume a forma eficaz e fulminante de um imã visual que atrai o sujeito e magnetiza seu olhar. Desta forma o espectador, seduzido pela Medusa eletrônica, oscila entre as sensações de horror e de fascínio. E consome com os olhos este ser que lhe imobiliza.

Foi justamente na sequência de imagens dos corpos de P.C e Suzana (corpos reais ou representados) que localizamos a emergência do real, o sinistro em sua forma fascinante. Foi justamente neste umbral, na fronteira entre a fotografia real e a imagem simulada, que algo emergiu para o sujeito diante da TV. Foi no ponto de cruzamento, onde ficção e não-ficção adquiriram o mesmo estatuto, que o real capturou o olhar do espectador. O programa cumpriu sua promessa e o voyeur teve a sensação de, por alguns segundos, penetrar com a mirada na cena do crime, em Guaxuma, no dia 23 de janeiro de 1996, na Casa de praia de P.C. Farias. Ele esteve lá!

Que espectador é este que contempla o espetáculo do real? Um sujeito cujo corpo está reduzido a um único órgão, o olho, e a uma única função, o olhar. Um indivíduo que assiste ao corpo do outro que se decompõe, desmaterializa, se corrompe ou, na melhor das hipóteses, tem sua intimidade invadida. Um espectador, em suma, submetido a uma posição passiva e silenciosa. Submetido que está a um gozo escópico quando visualiza como se fragmenta, se desfaz ou se aniquila o corpo do outro, suas palavras cessam. Como afirma Wittgenstein: “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (2008, p. 131).

Silenciosa, imóvel e fascinada é postura do espectador diante dessas imagens terríveis, mas que atraem poderosamente o olhar. Ele se sente petrificado, incapaz de desligar ou interromper o contato visual com a TV e seu espetáculo do real. Como se os seus olhos estivessem sendo atraídos por um abismo profundo. Como nos explica Trías (2006): “[...] o horrível assume a forma eficaz e fulminante de um abismo que se eleva e transborda, situando-se no campo de visão de um olhar aterrorizado e fascinado.” (p.86,

tradução nossa). O autor explica que o olho petrificado nesta visão é um olho eletrizado, fascinado, possuído pela vertigem. É alerta que a partir deste instante, esse olho tudo verá, tudo será mostrado para ele a partir deste abismo, ou seja, desta visão que subiu e que se apoderou do seu campo visual.

Esse abismo que sobe e transborda, como define Trías, constitui a mais perfeita metáfora para este lado oculto, sinistro e fascinante do espetáculo do real. Talvez, por isto mesmo, uma das figuras mais poderosas e, ao mesmo tempo, mais terríveis do nosso cinema pós-moderno seja a de Hannibal Lecter.¹¹ Personagem psicopata, canibal, que trafega no umbral da sedução e da morte. Figura cuja aparição na tela parece sussurrar-nos que o gozo experimentado pelo espectador em contato com os espetáculos do real não é inocente, mas algo cotidiano e desejado pelo sujeito. E adverte: “*Cobiçamos o que vemos todos os dias. Seus olhos não procuram as coisas que desejam?*” (Fig. 20)

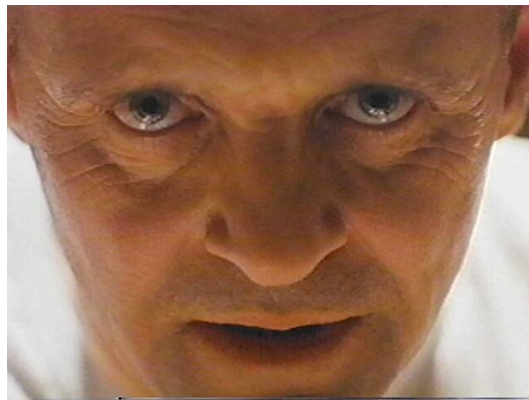


Figura 20

5 CONCLUSÃO

Observamos através da análise do programa *Linha Direta*, caso P.C. Farias, um exemplo onde podemos mostrar a crise do sistema de valores e do relato através do surgimento de um modelo híbrido de ficção e real que magnetiza o olhar do espectador. A montagem do programa confunde o sujeito posicionado diante da TV e este não pode estabelecer os limites precisos entre ficção e realidade, entre uma cena simulada e uma fotografia de perícia. Mas quanto mais estas imagens iludirem o sujeito que as contempla, mais ele se sente atraído pelo programa e vai demandar ver mais. O programa *Linha Direta* alcançou um dos maiores índices de audiência no horário em que era exibido. O consumo de espetáculos como o *reality show* cresce na medida em que as fronteiras entre o que é percebido como real e o simulado se diluem. Em outros termos, quanto mais a cena simulada se aproximar esteticamente da cena real, mais o espectador consumirá suas imagens.

Uma estética bem cuidada e elaborada mascara o que de mais cruel pode estar latente neste tipo de programas: o assassinato, o estupro, a tortura, ou seja, a violência em todas suas manifestações. Cenários, *mis en scene*, atores muito preparados e fisicamente semelhantes aos envolvidos nos crimes, são fatores que trabalham para a construção de um espaço espetacular e especular onde portas se abrem, paredes se deslocam

oferecendo ao espectador uma visualização total da cena e inserindo-o na cena do crime, a exemplo do que foi analisado no caso PC farias. O que importa neste tipo de espetáculo é manter o sujeito conectado o maior tempo possível diante do televisor. Neste estado de apatia de conexão permanente ocorre uma abolição do tempo da realidade e o *voyeur* passa a viver em outra dimensão, a imaginária, pois está consumindo imagens que se fragmentam, se fundem e se confundem, transformando tempo e espaço em um permanente aqui-agora do imaginário. Ele fica aderido ao espelho (essa TV na qual vê refletidos seus desejos mais ocultos), encerrado em uma espiral narcisista e dual. Quanto mais estranho e bizarro o espetáculo que lhe é oferecido, mais o espectador se sentirá fascinado. Ele não se afasta do televisor, não se ausenta da sala, pois estas cenas sinistras magnetizam seu olhar e ele é incapaz de mover-se ou de resistir ao poder de atração que provocam.

O crescente aumento de programas desta natureza na grande parte dos principais canais de TV paga (*AXN, Sony, Tru TV, Universal*, por exemplo) mostra uma demanda em ritmo vertiginoso pelo consumo dessas imagens. A televisão do século XXI é uma máquina que gera lucros astronômicos a partir do seu poder de capitalizar esses benefícios que se somam através da captura dos olhares ávidos dos espectadores. Portanto, o espectador aqui, neste processo, não se parece com um receptor, mas com um olhar que é capturado no caminho do desejo. Desejo este que busca a máxima visualização do corpo humano nos seus momentos mais críticos: a morte, o crime, a profanação visual do cadáver. No espetáculo televisivo, qualquer objeto, corpo ou momento de intimidade se converte em algo economicamente produtivo, se transforma em mercadoria que se troca. Todo corpo mostrado, desde aquele mais belo da atriz ou da modelo até o corpo sobre a mesa das autópsias, é convertido em capital. E os produtores do gênero reality show não desconhecem o valor que se pode capitalizar a partir do consumo do real. Concluindo, o desejo humano se converte em dinheiro, em lucro para as grandes empresas de comunicação televisiva. E o espectador desavisado desconhece o verdadeiro valor de seu olhar e continua conectado a esta tela que tudo lhe oferece.

Artigo submetido para avaliação em 28/07/2011 e aceito para publicação em 28/08/2012

REFERÊNCIAS

- BARTUCCI. **Psicanálise, Arte e estéticas da Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CANGA, Manuel. La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade. **Trama y Fondo**. Madri, n. 12. p. 45-54, 2002.
- CESAROTTO, Oscar Angel. Estética da Necrofilia. **Jornal Folha de São Paulo**, Caderno Folha Mais! Domingo, 15 dez. 2002.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FREUD, Sigmund. O Estranho (1919) Volume XVII. **Edição Eletrônica das Obras psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- HABERMAS, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. In: FOSTER, Hal et al. **La modernidad**, Barcelona, Kairós, 1985.

O CONSUMO DA ESTÉTICA ESTRANHA E FASCINANTE DO ESPETÁCULO DO REAL (REALITY SHOW): ANÁLISE DO PROGRAMA LINHA DIRETA SOBRE A MORTE DE P.C. FARIAS.

IMBERT, Gérard. Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico). **Trama y Fondo**. Madri. n. 12, p.19-30, 2002.

LACAN, Jacques. **Escritos**. 17. ed., Madri: Siglo Veintiuno, 1993.

_____. O Seminário. Livro 2. **O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. O Seminário. Livro 3. **As psicoses**. 2. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992a.

_____. O Seminário. Livro 17. **O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992b

LYOTARD, J. F. **La condición posmoderna**. Madrid: Cátedra, 1979.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PERNIOLA, Mario. **El arte y su sombra**. Madri: Cátedra, 2002.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

REQUENA Jesus González. **El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad**. Madri: Catedra, 1992.

_____. **El espectáculo informativo o la amenaza delo real**. Madri: Akal, 1989.

_____. El texto; tres registros y una dimensión. **Trama y Fondo**. Madri, n. 1, p 3-32, nov. 1996.

_____. **Trama y Fondo** Madrid, n. 2, p. 2-32, 1997.

_____. En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo. **Trama y Fondo**, Madri, n. 5, p. 7-28, dez. 1998.

_____. Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura . A propósito de El Manantial”, de King Vidor”, In: REQUENA. **El análisis Cinematográfico**. Madrid: Editorial Complutense, 1995. p. 11-45.

_____. En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo. **Trama y Fondo**. Madri, n. 5, ano 1, 1998.

RODRIGUEZ , Vanessa Brasil Campos. A leitura, o texto, o sujeito: o lugar da inscrição do Desejo. **Revista FAEEBA**, Salvador - Bahia, v. 13, n. 21, p. 35-43, 2004.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. O espetáculo do Real no reality show e na arte contemporânea. O gozo do olhar no umbral da fascinação e da morte. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP - ARTE: LIMITES E CONTAMINAÇÕES. 15., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPAP, 2007. v .2, p. 277-286.

RODRIGUEZ , Vanessa Brasil Campos. **Além do espelho. Análise de imagens de arte, cinema e publicidade**. São Paulo: Casarão do Verbo, 2011.

SCHMITT, Bernd e SIMONSON, Alex. **A estética do Marketing**. São Paulo: Nobel, 2002.

TRAMA Y FONDO. **Suporte eletrônico da versão impressa da revista de cultura**. Disponível em: <<http://www.tramayfondo.com>>

TRÍAS, Eugenio. **Lo bello y lo siniestro**. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

VIALET-BINE, G; A. CORIAT, A. Um caso de J. Lacan: As irmãs Papin ou a loucura a dois. In: NASIO, Juan David. **Os grandes Casos de Psicose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 189-214

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosohicus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

¹ Desenvolvemos este tema em RODRÍGUEZ (2007).

² Para a distinção entre Real e realidade veja em Jesús González Requena “El texto; tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, Madri, nº 1, pp. 3-32, Novembro de 1996.; “En el principio fue el Verbo. Palabra *versus* Signo”. *Trama y Fondo* Madri, nº 5, pp. 7-28, Dezembro de 1998. ; “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura (“El Manantial”, Vidor)” in *El análisis Cinematográfico*, Madri: Editorial Complutense, pp. 11-45, 1995; *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Alguns textos do autor estão disponíveis em www.tramayfondo.com

³ Adotamos neste artigo o emprego de Eu (como no original alemão) para o termo popularizado como Ego, como sugere o tradutor e historiador baiano Paulo César de Souza, que começa a publicar pela Companhia das Letras uma nova versão das obras completas de Freud.

⁴ O autor baseia-se em Lacan, que afirma que o real é diferente da realidade, do que conhecemos como um mundo objetivo, discursivo, comunicável. O real é concebido como um corte na estrutura do discurso e, portanto, do Eu. É o que escapa à linguagem e tem a ver com o desconhecimento. Jesús González Requena (1998, p. 11) formulou uma teoria do real que supõe uma novidade, um avanço, em relação à teoria lacaniana. Segundo o autor, o sujeito “*sabe* que há algo que *não pode entender*. [...] *não entende*, mas *sabe*. [...] E há um sabor para isto: o inexplicável é sentido, sente-se. E mais ainda: dói.”

⁵ O programa *Linha Direta* foi emitido às quintas-feiras à noite desde 1999. O primeiro apresentador foi Marcelo Rezende, sendo substituído por Domingos Meirelles. No dia 1º de fevereiro de 2008, a Rede Globo emitiu uma nota à imprensa comunicando sua suspensão “temporária”.

⁶ Os canais via satélite oferecem um cardápio variado para estes olhos famintos. ‘*C.S.I.*’ (*Crime Scene Investigation*), seriado exibido pelo canal “AXN”, mostra casos onde, além de vermos a trajetória da arma do crime penetrando no corpo e dilacerando as carnes, podemos participar visualmente das autópsias, pois as vítimas são mostradas sempre em primeiro plano ou a ferida em plano detalhe. No respeitável *Discovery Chanel* os *voyeurs* também podem se regalar com séries sobre casos reais onde autópsias e procedimentos de investigação na cena do crime são oferecidos de maneira extremamente didática.

⁷ Veja João Frayze-Pereira. Arte contemporânea e banalização do mal: corpo do artista, silêncio do espectador, in BARTUCCI (2002).

⁸ Desenvolvemos detalhadamente a metodologia de análise textual em RODRIGUEZ (2004 e 2011).

⁹ O programa tinha uma média de 26 pontos de audiência e recebia cerca de 2.000 ligações por semana. O *Linha Direta* dedicado a Chico Xavier (junho de 2007) registrou média os 30 pontos no horário.

¹⁰ Todas as imagens foram capturadas pela autora a partir da gravação em DVD do programa.

¹¹ Personagem que Anthony Hopkins interpreta no filme *O silêncio dos inocentes* (1991), de Jonathan Demme.