

PANOPTISMO E VOYEURISMO NA PÓS-MODERNIDADE

O “OLHO QUE TUDO VÊ” NOS PROGRAMAS TELEVISIVOS

José Isaiás VENERA

Professor do Curso de Comunicação Social – Jornalismo – Univali
Mestrando em Educação pela Univali
i.venera@bol.com.br

Resumo

Este breve ensaio arrisca-se em analisar, sob dois paradigmas, a cultura da vigilância e do voyeurismo. A vigilância observada a partir do entendimento de Foucault sobre o Panóptico de Bentham. O voyeurismo analisado na ótica de Sarlo e fazendo uma breve conexão com Bourdieu. O que se pretende não é desenvolver uma análise estruturada, mas sim tentar perceber como a presença de “córneas mecânicas” demarca uma *dobra* na produção da subjetividade, e, em outra perspectiva e paradigma, a onipresença de dispositivo de vigilância, usados em programas de entretenimento, seguindo uma lógica de mercado que, por sua vez, exerce influência na vida de espectadores produzindo novos *habitus*.

Palavras-chave: Subjetividade, panoptismo, voyeurismo e televisibilidade.

Abstract

This brief essay takes risks on analysing, under two paragon, the vigilance and voyeurism's culture. The vigilance observed from the Foucault's understanding about the Bentham's panoptic. The voyeurism analysed by Sarlo's look and making a brief connection with Bourdieu. Not intending to develop an structured analysis, but trying to notice how the presence of mechanic's corneas delimit a fold on the subjectivity's production, and, by other perspective and paragon, the vigilance gadget's omnipresence, used in enteratinment programs, following a market logic that exercise some influence on the expectant's life producing new habits.

Key words: Subjectivity, panoptism, voyeurism and televisibility.

Deve ser um olhar sem rosto
que transforme todo o corpo social em um
campo de percepção: milhares de olhos postados
em toda parte, atenções móveis e sempre alerta
(...)

FOUCAULT, 1999, p.176.

A cultura sonha, somos sonhados por ícones da
cultura. Somos livremente sonhados pelas capas
de revistas, os cartazes, a publicidade, a moda:
cada um de nós encontra um fio que promete
conduzir a algo profundamente pessoal,
nessa trama tecida com desejos
absolutamente comuns.

SARLO, 1997, p. 25

PANÓPTICO

No século XVIII, o filósofo utilitarista inglês, Jeremy Bentham, dava início a um projeto que marcaria a sociedade moderna: o Panóptico. Projeto carcerário de vigilância total baseado na inspeção. No século XX, a leitura de Foucault sobre o Panóptico de Bentham se tornou, desde o livro *Vigiar e Punir*, um modelo nos sistemas sociais de controle e vigilância total e de disciplinamento individual caracterizando o principal traço da sociedade moderna, que o pensador chama de *sociedade disciplinar*. Propõe observar esse sistema como um “local privilegiado para tornar possível a experiência

com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter nele” (FOUCAULT, 1998, p. 169). Isto porque o intelectual francês vê o Panóptico como um laboratório de poder. Um poder que é exercido sobre e no corpo, sujeitando-o, transformando-o, dobrando seu interior, docilizando sua *alma*. O *panoptismo* é um efeito, é o princípio da sujeição. “Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; tornam-se o princípio de sua própria sujeição” (Id., 1999, p. 168). Assim, o próprio vigia ou inspetor se tornou vigiado dentro da maquinaria de poder.

O olho que tudo vê. O olhar que não vê, mas sabe que está sendo vigiado. O consciente e inconsciente reprimido, a estrutura dando suporte para a existência de determinado tipo de sujeito ou construindo traços de uma subjetividade. A vigilância constante, como pensou Bentham, só se tornou possível para Foucault a partir de um *saber poder* que abriu espaço para uma nova *posição de sujeito* e instituiu, via discurso, a matriz para uma nova subjetividade.

Esse sistema caracteriza, assim, “uma máquina que circunscreve todo mundo, tanto aqueles que exercem o poder quanto aqueles sobre os quais o poder se exerce” (FOUCAULT, 1999, p. 219). O poder, para Foucault, está em toda parte, surge dos mais diferentes lugares. É descentralizado. Seguindo esta máxima, o poder não provém individualmente, nem pertence ao indivíduo, mas se exerce. É como se fosse uma maquinaria pela qual ninguém é titular. Ele caracteriza um campo de dominação pelo qual o sujeito pode tornar-se dominado ou dominador, mas em ambos há o princípio da sujeição; em ambos há um poder que o inscreve num discurso, que configura seu olhar.

Este é um ponto em que Deleuze pode nos ajudar com o conceito de *dobra*. Ele nos força a abandonar noções como interiorização, subjetividade prévia, ou estável, nos levando a perceber o processo de subjetivação como uma *dobra*.

Sujeição e dobra. A sujeição compreendida como uma dobra. Na ótica deleuziana, a dobra é um processo contínuo do exterior para o interior, e vice-versa, um transbordar de fronteiras. Dommènech (2001, p. 124), seguindo os rastros de Deleuze, entende que o sujeito já “não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior”. Assim, a dobra é um “*fora* que torna-se *dentro* sem deixar de ser *fora* e sem tornar-se simplesmente *dentro*” (SILVA, 2000, p. 45).

Este é um tema que Deleuze (1988, p. 104) observou como sendo também a noção central em Foucault. Então, ele escreveu: “Em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse a dobra do mar”.

Com as noções de *panoptismo* e *dobra*, o “olho que tudo vê” é potencializado. Ele exerce um poder sobre o sujeito, é o lado de *fora*, entendido enquanto força, que o afeta. Como ensina o mestre Foucault – *um afetar a si mesmo*. As margens do sujeito é transbordada; o *dentro* e o *fora* são faces de uma mesma folha.

PANOPTISMO PÓS-MODERNO

A noção de *panoptismo*, na atualidade, pode ser, mesmo que metaforicamente, observada sob a “forma de câmeras de televisão estrategicamente colocadas nas ruas da cidade, por exemplo, seu princípio continua plenamente ativo” (SILVA, 2000). Ele está nas estradas, aeroportos, bancos, supermercados, shoppings, escolas, instituições psiquiátricas e presídios. Mas, além destes espaços permitidos, ele se encontra também no não lugar: em grampeamento de telefones, satélites de informação e espionagem, obtendo informações visuais ou acústicas (MACHADO, 1991). As câmeras de vigilância, continua, “se distribuem como uma rede sobre a paisagem social, ocupando todos os espaços e os submetendo ao seu poder de invasão branca, à sua penetração invisível e indolor” (Ibid. p. 92). No entanto, seria demasiado acreditar em uma estrutura totalizante de vigilância sobre a sociedade, mas tal fato permite pensar em um

sistema abstrato de disciplinamento, de forma que, muitas vezes, temos a impressão de, constantemente, estarmos sendo vigiados.

Essa noção de *panoptismo* contemporâneo - vigilância em espaços variados - com instrumentos específicos, produzem, certamente, efeitos que se desdobram em poder sobre o corpo. De forma particular, ao fazer uma relação por semelhança com os sistemas de vigilância com sistemas de informação e entretenimento - mais especificamente com o funcionamento da televisão - é possível observar que eles utilizam referentes iguais, podendo provocar uma promiscuidade no olhar.

Machado (1991) é pontual nesta discussão:

Ora por causa do uso comum de câmeras e monitores da mesma natureza, ora devido à semelhança entre regime broadcasting de difusão e a estrutura em teia de aranha do dispositivo panóptico de vigilância, outras vezes ainda pelo fato de, na televisão, os apresentadores se endereçarem diretamente à câmera, dando aos espectadores a impressão de estarem sendo, senão vigiados, pelo menos interpelados por um olhar.

Já tornou-se comum entrar num banco, shopping, supermercado, ser capturado por olhos mecânicos, e não se sentir constrangido. Assujeitamento, desdobramento ciborguiano. Movimento que caracteriza o poder panóptico sobre os corpos. Corpos biológicos e maquínicos já não se estranham mais. Há lugares onde os corpos maquínicos são facilmente identificados e olhados tal qual seus corpos são. Contudo, há outros difíceis de serem identificados. Nos sistemas de vigilância, as câmeras estão em pontos fixos e quando há televisores que projetam o que elas capturam, as imagens são sempre apáticas - há apenas um olho mecânico que focaliza o "real", no entanto não há o inverso, o que está projetado nos televisores não estabelece uma narrativa visual desejante e nem um olhar virtual que retorna. Na outra ponta, os programas televisivos funcionam por endereçamento¹ - o que é projetado para as telas é produzido para representar um público que se imaginar ter, que se pretende atingir, que se objetiva capturar. Até os programas jornalísticos, que por

usarem exaustivamente signos de ordem icônica, imagens que se apropriam de traços reais e assim se sustentam na pretensão de substituir ou estar no lugar do "real", não escapam de um gênero narrativo que contemple a lógica do endereçamento pelo fato de, também, não escaparem de uma relação política, que envolve disputa, poder, que as integram a uma ordem discursiva.

Na primeira ordem foi apresentado o olhar do sistema de vigilância e, mesmo que não cause um estranhamento direto, não deixam de, silenciosamente, demarcar seu espaço de vigia. Na segunda ordem o sistema midiático - especificamente o televisivo - por se caracterizar por endereçamento, alguns não só na forma e no conteúdo, mas na postura - é o caso dos apresentadores que ao olharem para as câmeras dão a impressão de estarem olhando para os espectadores - que produz uma espécie de olho virtual que está sempre endereçado e onipresente. A impressão de um olho virtual sempre presente torna-se presente também nos sonhos, nos diálogos do sujeito consigo mesmo, servindo até de cenário lúdico para seus medos, traumas ou de estímulos para seus desejos.

Entrando num exemplo prático desta segunda ordem, os programas televisivos de voyeurismo - *Casa dos Artistas* (SBT) e *Big Brother Brasil* (Globo) - podem servir para caracterizar esse movimento, desse olhar que se volta para dentro, que vê o interior, como já vimos, como a face de dentro do exterior, como se a impressão de um olho onipresente fosse a própria noção do funcionamento do poder e o voyeurismo - mesmo com suas especificidades diferentes da vigilância panóptica - não deixa de implicar a relação de poder ao olhar para o outro, e nestes programas é um olhar autorizado causando um poder mais sobre quem olha do que quem é olhado. No entanto, no texto que segue, haverá, em certa medida, alteração na abordagem teórica, da maquinaria disciplinadora para a maquinaria de espetáculo, mudando o paradigma para análise destes fenômenos contemporâneos característicos da pós-modernidade. Mesmo assim, acredito que este deslocamento não altera uma das preocupações de Foucault - que tipo de sujeito se pretende construir - e, tampouco, nos isenta de perceber instâncias disciplinadoras no próprio espetáculo.

O VOYEURISMO MUDIÁTICO

Nos dias atuais, temos experimentado, além das câmeras televisivas colocadas em vários pontos urbanos, o princípio do Panóptico, quase em formato clássico, em cadeia nacional de televisão. São programas de televisão, como *Casa dos Artistas* e *Big Brother Brasil*, que, a cada dia, estão ganhando mais espaço no mercado da mídia.

No programa de TV, a *Casa dos Artistas*, exibido pelo SBT, é visível, analisando a partir da interação dos receptores via telefonemas, no momento de votação para definir quem sai do programa, que as opiniões se alternam entre: um possível teatro permanente dos participantes ou uma exposição real, sem “máscaras”.

A casa, do programa do SBT, foi totalmente adaptada para se transformar no grande sucesso televisivo no final de 2001 e continuar atingindo altos índices de audiência em 2002. Em sua primeira versão, a casa tinha área construída de 800 metros quadrados que circunscrevia dois ambientes: um espaço de 600 metros quadrados destinados aos artistas e outra parte que acomodava os equipamentos necessários às gravações. Segundo a revista *Veja*, de 21 de novembro de 2001 (p. 118), cem pessoas se revezavam em turnos de quatro horas circulando pelos bastidores. Segundo o jornalista Ricardo Valladares,

na sala de direção, há setenta aparelhos de vídeo, que exibem as imagens captadas por 33 câmeras. Destas, 27 são controladas a distância, por joystick. Outras ficam nas mãos dos operadores, que trabalham num corredor escuro, de 1 metro de largura e 2 de altura, que ficam atrás das paredes dos cômodos da casa e tem abertura de vidro através das quais é possível filmar. Para os artistas, essas aberturas funcionam como espelhos comuns. Eles não podem ver o que está do outro lado.

Na nova versão, os 12 integrantes são vigiados por 38 câmeras, 40 microfones e 120 profissionais. Eles trabalham para o funcionamento desta realidade show, em uma área de 1000 metros quadrados. Já no programa *Big Brother Brasil* são 37 câmeras e 60

microfones, numa casa onde os integrantes ficam confinados durante dois meses. A Globo segue o formato do programa holandês *Big Brother*, criado em 1999, pela empresa de entretenimento Endemol.

Nestas arquiteturas, nenhuma fala deixaria de ser capturada, nenhum movimento sem ser filmado. O olho com córneas mecânicas tudo vê e também tudo ouve, uma simbiose robótica. No entanto, a simbiose não se limita à mistura de *corpos sem órgão*, mas num transbordar de *formas subjetivas* (humano) com *formas não subjetivas* (objeto). O voyeurismo pós-moderno, assim, pode ser pensado como o espaço e a emergência de um posicionamento do sujeito. De um traço de subjetividade. Do *panoptismo* que caracteriza a dobra ciborguiana.² A sujeição aqui é a emergência de uma subjetividade construída nesta mistura mecânica, eletrônica, com a orgânica que temos que agenciar (montar), pois não nos reconhecemos a nós mesmos fora deste mundo midiático, cheio de filmadoras, imagens televisivas, sons eletrônicos, sinais luminosos, ou seja, fora deste mundo semiotizado.

O olho mecânico focaliza com precisão o choro, as brigas, os assédios, os movimentos e os diálogos que em outro contexto não passariam de acontecimentos cotidianos. Para trabalhar com cotidianos dimensionados será apresentado um novo paradigma, mudando o campo epistemológico que vinha sendo trabalhado neste texto (da perspectiva foulcaultiana onde o sujeito se constrói nos efeitos discursivos³) para uma perspectiva ideológica⁴ que está mais próxima de uma tradição frankfurtiana. Esse processo nos leva para o enfoque “representacional” que tenta dar conta de fenômenos contemporâneos como é o caso da mídia que prioriza o espetáculo, demarcando o funcionamento da *indústria cultural*.

A representação de cotidianos, na mídia televisiva, ganha nova cor, cortes, direito à sonoplastia, o que Bourdieu chama de “extraordinário⁵” e Beatriz Sarlo chama de “televisibilidade⁶”. Este tipo de programa – *reality show* – vem caracterizando a “nova televisão” ou “televisão interativa”. Beatriz apresenta quatro traços deste novo padrão televisivo que constitui parâmetros para este novo modelo televisivo.

“Em primeiro lugar, trata-se da gravação ao vivo; em seguida, por apresentar uma faixa da vida, de modo mais nítido do que sequer teria sonhado um escritor naturalista do século XIX ou um de *non fiction* deste século; em terceiro lugar, o fato de que um estúdio de TV parece mais seguro, mais acessível e à altura do protagonista do que as instituições; finalmente, a permanente ampliação niveladora da referência, produzida nos espectadores pela crença de que todos somos, potencialmente, objetos e sujeitos que podem entrar no ar.” (SARLO, 1997, p. 70)

Com estes quatro traços do novo formato televisivo e com a noção de *televisibilidade*, descritos pela autora, podemos compreender as estratégias da linguagem televisiva. É tomando este caminho que a educadora Rosa Maria Bueno Fischer potencializou o que ela vem chamando de “dispositivos pedagógicos da mídia”, considerando que “os meios de informação e comunicação constroem significados e atuam decisivamente na formação dos sujeitos sociais.⁷ Neste sentido, os programas de voyeurismo não devem ser observados somente como espetáculos de vida, mas como um setor da cultura (indústria do entretenimento) que faz emergir significados e demarcam novas linhas de subjetividade no imaginário social.

O espectador, ao assistir um programa em tempo “real” e numa perspectiva realista, sem “encenação”, é levado a se colocar no mesmo local dos integrantes de programas de voyeurismos. Isto porque, o tempo e o discurso autorizado (pessoas que estão autorizadas a estar em determinado local) já não são mais vistos como empecilhos, possibilitando ao receptor colocar-se naquela própria realidade.

A realidade midiática nunca esteve tão presente na constituição de sujeitos. Se de um lado pode-se romper com o tempo e multiplicar a velocidade (na televisão temos o uso do controle remoto que multiplica a velocidade das imagens não deixando espaço para a lentidão) de outro, podemos estar inseridos, com auxílio de córneas mecânicas, em uma realidade show que multiplica a imagem que se vê do outro (não estou vendo somente o outro, há um olho

mecânico que me vê, e vê o outro multiplicando o campo da representação).

Para Sarlo, o *Zapping* (uso do controle remoto), na televisão, é o novo. Um de seus efeitos é a perda do silêncio e do vazio de imagem. O uso do controle permite multiplicar as imagens e acelerar a ausência de silêncio. Um efeito decisivo na estética midiática, isto porque tanto “o silêncio quanto o branco (ou a permanência de uma mesma imagem) chocam-se contra a cultura perceptiva que a televisão implantou e que seu público lhe devolve multiplicada pelo *zapping*” (SARLO, 1997, p. 61.).

Para os integrantes de programas de voyeurismo, a vida está resumida em “show íntimo de subjetividade”. Diversas câmeras e gravadores os capturavam, numa prisão domiciliar em que tudo é arquitetônico e tecnicamente planejado. Assim como o controle remoto redimensiona as possibilidades, na televisão a arquitetura panóptica dá o tom da vida show, sendo que os sujeitos objetivados (integrantes) tornam-se instrumentos da maquinaria de produzir sujeito show, preparado docilmente para aceitar viver sob o olhar das câmeras como se elas fossem velhas parceiras. Os integrantes deste tipo de programa de voyeurismo vivem em um lugar onde não é permitida a ausência de imagens e sonoridade. Não há o que possa ir para o mar do esquecimento. A vida se tornou objetivada para a permanência de imagens.

Outra característica apresentada no novo formato televisivo, por Sarlo, é a velocidade. É o preenchimento completo do tempo e o que caracteriza as leis da televisão. No entanto, ela não as vê como possibilidade virtual e “sim, da televisão como produtora de mercadorias cujo custo é gigantesco e, em conseqüência disto, os riscos das apostas devem restringir-se ao mínimo” (Ibid. p. 62). A mercadoria que estamos citando como exemplo, *A Casa dos Artistas* e o *Big Brother Brasil*, vão movimentar, segundo a repórter Adriana Mattos, na *Folha de São Paulo*, de 27 de março, “R\$ 100 milhões em publicidade, o maior montante do gênero em 2002”. O jornalista Mauricio Stycer, publicou em *Carta Capital*, de 6 de março de 2002, a matéria “A programação de mal a pior”, onde fez referência a Adriana Mattos, para mostrar o mercado que alimenta o sucesso da programação da

tevé brasileira. Stycer, ainda nos leva a pensar em programação em cadeia. “Feliz da vida, a Globo já está gravando um novo *reality show*, a ser exibido no programa de Luciano Huck”.

Velocidade e mercado. Velocidade e movimento de imagens. Velocidade contra a permanência. Stycer cita Paulo Camossa, diretor de mídia da AlmapBBDO, para quem os “excessos saturam e perdem espaço com o tempo”. Então, as palavras de Camossa: “O *Ratinho* já foi um programa de duas horas diárias. O *Faustão* já teve cinco horas de duração. O *Sílvio Santos* já ocupou o domingo todo”.

A “nova televisão”, ou melhor, a nova programação televisiva, além de atuar no campo mercadológico (o que demarca o caráter empresarial), atua na produção de sujeitos, que é a questão central deste texto. Este é um ponto em que Pierre Bourdieu pode nos ajudar a explorar melhor. A questão da velocidade pode significar, também, ausência de pensamento. Ele é enfático: “Pode-se pensar com velocidade?” (BOURDIEU, 1997, p. 40). O sociólogo está se referindo a espaços que a televisão dá para pensadores, pessoas que estão autorizadas a dissertar sobre determinado assunto, que pelo formato da televisão e por incorporarem um mesmo *habitus*, acabam reproduzindo “idéias feitas”.⁸ Na *Casa dos Artistas* e no *Big Brother Brasil* não há discurso autorizado, no sentido de possuir um saber que lhe dá legitimidade para discursar. Mas há um discurso que tende a construir um *habitus* entre sujeitos e câmeras. O *habitus*, para o autor, pode ser entendido como um processo de naturalização de práticas. A noção de velocidade na televisão é decisiva para o desenvolvimento do processo de naturalização entre sujeitos e câmeras, justamente porque ela não permite que as pessoas pensem, reflitam, percebam o processo. O *habitus* torna-se a internalização de uma estrutura social; é pensar que está sendo vigiado e achar que este é um processo natural de nossa sociedade ou se deparar seguidamente com olhos mecânicos com indiferença. No entanto, o *habitus* é um efeito que não coincide totalmente com a estrutura social, o que permite que as pessoas ajam de forma não previsível. Esta contradição aparente na noção de *habitus* é importante para nos desprendermos de qualquer

tentativa de elaborar explicações totalizantes sobre a produção humana. Assim, pode-se falar em posição de sujeito, construção de subjetividade, repetição, estrutura, mas nunca de forma universalizante, totalizante, homogênea.

Assim como para Sarlo, o que rege as leis da televisão é o mercado, para Bourdieu a aceitabilidade de um novo padrão de percepção está no seu valor simbólico, que depende muito da “relação entre um mercado e um *habitus* que constitui ele próprio o produto de toda a história da relação com mercados” (BOURDIEU, 1998, p. 69). Na televisão, diz o sociólogo, é a concorrência que caracteriza o cerne de uma manipulação ideológica a que produtores e consumidores estão submetidos. Assim, a televisão é um instrumento de dominação, da mesma forma como os frankfurtianos a vêem.

Nos exemplos que vêm sendo citados, os programas *reality show* estão inseridos, na ótica do pensamento bourdiano sobre o fenômeno midiático, na instância de produções de bens simbólicos. Estes programas são formados por sujeitos eleitos como protagonistas das produções, que dão forma ao espetáculo, inserido na indústria cultural que se caracteriza pela falsificação ideológica. Neste raciocínio, a mídia, assim como a família e a escola, cada um à sua maneira, são decisivos na formação de representações de padrões sociais.

REFLEXÕES FINAIS – “COMO SE O NAVIO FOSSE A DOBRA DO MAR”

Neste ensaio, a noção de *panoptismo*, máquina de poder, aparece como dispositivo central para demarcar o funcionamento estrutural de alguns programas televisivos, no entanto a apresentação desses programas segue a lógica do voyeurismo, que altera o princípio coercivo para uma relação de desejo de quem está olhando e de quem sabe que está sendo olhado, mas deseja a posição que está ocupando. Ao explorar a idéia do *olho que tudo vê* com o processo de subjetivação, com a construção da subjetividade, com um tornar-se constante, foi tratado, sobretudo, de uma subjetividade “que é a prega de fora”, que é

construída mediante o que há lá fora, mediante o discurso de *fora*.

Essa dinâmica que produz subjetividade, entendida como *dobra*, caracteriza o primeiro enfoque, como já observamos, vista como uma linha divisória que se borra, “porque o pensamento faz o fora dobrar-se em realidade, recortando objetos, coisas e palavras. As práticas e os enunciados relacionados ao espaço marítimo produziram um navio, a partir da visibilidade de um certo estrato” (FERRAZ, 2000, p. 109).

Ao mesmo tempo foi apresentada uma outra perspectiva, um outro paradigma de análise, dando destaque à produção simbólica de culturas dominantes, que se estruturam em forma de *habitus*. Nesta lógica, foi trabalhado a construção de um *habitus* entre humano e córneas mecânicas, abrindo caminho para uma naturalização de práticas, de experiências entrando numa perspectiva de mercado e poder simbólico.

Em entrevista à *Folha Online*, dia 12 de março, José Bonifácio de Oliveira (Boninho) falou do sucesso e do poder de hipnotizar platéias que o *Big Brother Brasil* tem. De ser o principal assunto nas rodas de amigos e de criar gírias. Para Oliveira, o fato de a “censura eletrônica para os palavrões que rodaram solto, um apito sonoro que faz ‘pi’, virou gíria da galera”, é um bom diagnóstico do sucesso do programa. Na ótica deste ensaio, é um bom exemplo de como a programação televisiva invade o sujeito, exerce poder sobre ele. Na matéria de Maurício Stycer, *Carta Capital*, Jorge da Cunha Lima, Presidente da TV Cultura, de São Paulo, reforçou o tema central da matéria referente à má qualidade dos programas de televisão, em canal aberto, que no processo de massificação “do mau gosto e da baixaria criam hábitos e acostumam as pessoas a um ritmo desqualificado de contemplação do entretenimento”; aqui o reforço da lógica de mercado.

Este movimento da produção midiática invadindo o cotidiano de pessoas vem caracterizando o que Stuart Hall chama de *centralidade da cultura*. Na lógica deste autor, toda prática deve ser entendida na sua dimensão cultural, ou seja, toda ação social só pode ser compreendida num sistema de significado para definir o que significam as coisas, “servindo para organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros” (HALL, 1997, p. 16). Assim, toda produção humana é um processo de subjetivação, o que leva Hall a falar da centralidade da cultura na constituição da subjetividade. Ela “está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas” (Id. p. 22). Na ótica dos *Estudos Culturais*, já se pode, então, falar do governo pela cultura. A cultura interpelando o sujeito, produzindo identificações, regulando, posicionando o sujeito.

Este é um processo que faz parte da cultura midiática, a sujeição de estarmos sujeitados a constantes câmeras de vigilância nos mais diferentes lugares: em bancos, escolas, shoppings, fábricas, postos de gasolina, semáforos e tantos outros espaços. Mesmo quando elas não se encontram (e que são intensos esses momentos) temos a sensação de que estamos sendo observados; é o *panoptismo* entendido como dobra (talvez *pós-panoptismo*) – na ótica dos *Estudos Culturais*, é o governo pela cultura.

Os dois exemplos de programas televisivos que citamos, nesta análise, são vistos como um processo de regulação dos sentidos, de naturalização, identificação entre humano e córneas mecânicas. Ironicamente, estamos correndo o risco de tornarmos o lado de dentro de uma realidade projetada pelas córneas mecânicas, ou, ao menos, precisamos considerar que as filmadoras, as imagens filmadas, os programas televisivos fazem parte de nossa cultura, fazem parte de nossa “identidade”, nos interpelam, nos subjetivam.

NOTAS EXPLICATIVAS

- 1 O “modo de endereçamento” é um termo dos estudos de cinema, no entanto parece pertinente a apropriação desta lógica pela qual um filme é planejado e produzido para pensar a produção de programas televisivos, mas respeitando suas diferenças que são muitas. O uso que se faz neste ensaio é inspirado no texto de Elizabeth Ellsworth intitulado “Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também” (2001).
- 2 O termo ciborgue é utilizado enquanto metáfora para compreender a produção da subjetividade. Seguimos o suporte teórico de Donna Haraway, em que “um ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida”, então, “um híbrido de máquina e organismo” (2000. p. 40).
- 3 Na perspectiva de discurso, o processo epistemológico é derivado da lingüística estruturalista, com forte influência de Saussure. No entanto, Foucault faz um uso muito particular da noção de discurso caracterizando o que vem se convencioneando chamar de pós-estruturalismo. A análise de Foucault “revela que a natureza do discurso depende não de um mundo real, estável, natural representado no discurso, mas de um mundo histórico e social, fluído e mutável” (Neuza Guareschi, 1998 citando: Dant, 1991)
- 4 O termo ideologia aqui tem uma perspectiva epistemológica fundada em Marx que a vê como um processo que distorce e desfigura a contradição entre forças e relações de produção. No entanto, se falamos em uma tradição marxista, o uso que se faz deste termo pode apresentar variações, conforme o autor.
- 5 Para Bourdieu, a arte jornalística, no confronto pela maior audiência, transforma o ordinário da vida cotidiana em extra-ordinário. Segundo o sociólogo o que “pode ser banal para outros poderá ser extraordinário para eles ou ao contrário”. Este princípio é o da espetacularização. “A televisão convida à *dramatização*, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico” (1997. p. 25).
- 6 Para a autora, *televisibilidade* é “uma condição que deve ser dominada não só pelos atores, mas por todos os que aparecem no vídeo”. Assim, é preciso, na análise de um trabalho, considerar os recursos de edição e sonoplastia, roteiro, elenco, figurino, etc. O conjunto de instrumentos, o que podemos chamar de artefatos midiáticos, possibilita o “fluído que dá consistência à televisão e assegura um reconhecimento imediato por parte de seu público” (SARLO, 1997. p. 67).
- 7 Ver o texto intitulado “Uma análise foucaultiana da TV: das estratégias de subjetivação na cultura”, consta nos anais da 24ª Reunião Anual da ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), que aconteceu em outubro de 2001, em Caxambu, MG.
- 8 Bourdieu para esclarecer o seu entendimento sobre o termo de “idéia feita”, cita a consideração de Flaubert: “são idéias aceitas por todo mundo, banais, convencionais, comuns; mas são também idéias que, quando as aceitamos, já estão aceitas, de sorte que o problema da recepção não se coloca.” p. 40.

REFERÊNCIAS

- BENTHAM, Jeremy. O panóptico; ou, A casa de inspeção: contendo a idéia de um novo princípio de construção aplicável a qualquer sorte de estabelecimento, no qual pessoas de qualquer tipo necessitam ser mantidas sob inspeção; em particular às casas penitenciárias, prisões, casas de indústria, casas de trabalho, casas para pobres, manufaturas, hospícios, lazaretos, hospitais, e escolas: com um plano de administração adaptado ao princípio: em uma série de cartas, escritas no ano de 1787, de Crecheff, na Rússia Branca, a um amigo na Inglaterra. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Seguido de: *A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMES, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos*. Nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FERRAZ E FERRAZ, Maria da Graça Chamma. Como se o navio fosse a dobra do mar. *Cadernos da F.C.C.* Faculdade de Filosofia e Ciência. UNESP. Marília. V. 9. N. 1, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 5. ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. História da violência nas prisões. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1998
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação e realidade*. Cultura, mídia e educação. V. 22, n.2, jul./dez. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- MACHADO, Arlindo. A cultura da vigilância. In: NOVAIS, Arauto. *Rede imaginária*. Televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. ps. 92 e 93. O autor vai explorar as técnicas contemporâneas de vigilância e citar vários exemplos.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SILVA, Tomas Tadeu da. *Teoria cultural e educação. Um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.