

Sobre nossa paixão indicial de cada dia: entre o *reality show* e a imagem delatora

Fernando Andacht

Tudo começa com algo que não é um simulacro, nem uma notícia, nem uma construção social do nada, senão a pura e cega irrupção disso que resiste toda indiferença, de algo que colide frontalmente contra a completa inocência, contra a plácida e distraída normalidade coletiva de uma manhã qualquer. Refiro-me ao selvagem episódio do 11 de setembro de 2001, na cidade de Nova York. Sem dúvida, são incontáveis os ângulos desde os quais podemos abordar este assunto, passados mais de dois anos do ataque terrorista com que se inaugura o novo milênio ocidental e a cruzada contra o “eixo do mal” empreendida pelo governo do país afetado por esta violência. Elejo pensá-lo desde a conjuntura dos estudos de comunicação, do assim chamado campo comunicacional. Qual é a tarefa de um especialista em comunicação, de um membro dessa área do universo acadêmico? Será que um comunicólogo tem como função primordial averiguar com exatidão quantos olharam a imagem que se reiterou até a exaustão, durante esse dia interminável e os seguintes? Ou, pelo contrário, será a missão deste estudioso chegado um pouco tarde ao banquete das ciências sociais, dedicar-se a formular juízos categóricos, muito amplos, de vocação filosófica sobre o que implica a notícia deste evento para o mundo globalizado, para os governos e para os governados? Acaso deve encarregar-se este especialista de indagar sobre o que este acontecimento nos diz sobre as empresas de comunicação e sobre seu uso, manejo e o aproveitamento dessa informação tão atraente pelo seu poder revulsivo, como pelo seu efeito instrutivo, quase alegórico, em relação ao maior poder material nunca antes conseguido na terra e aos seus sangrentos limites? Este é um aspecto de minha abordagem: o que fazer com esse episódio brutal, enquanto feroz e enquanto real, inegável, muito além do que se opine ou se reflita sobre ele, desde esse particular lugar da reflexão e da escritura que se denomina a(s) ciência(s) da comunicação.

UMA COMPARAÇÃO ALGO INVEROSSÍMIL

Antes dessa data fatídica para a história contemporânea, o autor destas linhas tinha começado a pesquisar outro fenômeno inegável, que não só era (e é) real, senão que tem como seu principal objetivo a tematização da própria condição da realidade e da sua representação nos e pelos meios de comunicação, fundamentalmente na televisão. De um impacto muito potente na opinião pública, o *reality show* de confecção multinacional,

marca Endemol, invadiu e conseguiu ocupar muitas horas nas emissoras da televisão aberta e da TV a cabo a um nível globalizador marcante. Sem o estrondo horroroso do ataque terrorista de 11 de setembro, mas com o barulho e a fúria provocado pelo notório desmoronamento dos últimos bastiões da privacidade e do decoro (mais ou menos) vigentes no âmbito midiático do ocidente, as versões locais - ainda que glocais talvez seja mais exato - da proposta interativa e provocadora, desde seu próprio nome, do *Big Brother* comoveram a intelectuais, a comunicólogos e, claro, ao multitudinário público convocado por este programa em quase todos os países onde se produziu e exibiu desde 1999. Comparar a modalidade de sentido do espetáculo que parece ter dado a razão às profecias mais sombrias da Escola de Frankfurt, por um lado, e a de alguns efeitos de sentido sociais e midiáticos do maior atentado terrorista do ainda recente século, por outro lado, não parece um empreendimento de todo razoável. Porém, no que segue, pretendo demonstrar que esta comparação - que, como toda analogia, supõe semelhanças e diferenças - nos permitirá avançar na compreensão de três elementos fundamentais para o estudo da comunicação:

a) que propósito tem estudar a comunicação da perspectiva da academia, independentemente da teoria que se adote para fazê-lo;

b) por que as diversas teorias da construção de sentido, ou da realidade, ou de tudo que nos rodeia, não constituem uma explicação satisfatória nem do mundo, nem das notícias, nem dos diversos espetáculos que nos chegam daquele;

c) em que consiste a atual paixão indicial que domina tantas pessoas ávidas por receber signos do real, sejam os ditos signos especialmente formatados para consumo e entretenimento, sejam aqueles que chegam ainda quentes à tela, junto com o fragor e a violência de sua origem accidental, no mundo que está aí afora.

Ao tentar responder sucintamente a estas três questões, este texto pretende ser um insumo a mais para avançar na discussão de algumas idéias que parecem ser aceitas já como naturais ou inevitáveis, e que, por isso mesmo, seria bom começar a criticar para aceitá-las ou descartá-las, mas a partir de uma postura não automática, baseada apenas em que é algo que se diz ou se escreve muito no âmbito acadêmico da comunicação, e no ambiente jornalístico próximo àquela. A alternativa ao construcionismo radical do real ou à construção do sentido que exponho, a seguir, é derivada do realismo semiótico de tipo lógico, triádico originado na obra do pensador C. S. Peirce (1839 - 1914).

DE ALGUNS INDÍCIOS CORPORAIS E ESPETACULARES

Que implica o ingresso de pessoas comuns e de suas idas e vindas em um espaço que está fora do estúdio televisivo, do centro máximo de poder não governamental, para deslocarem-se à vontade por essa espécie de anexo ou sucursal televisiva domesticada

(em parte)? Quiçá não seja mais que outro estúdio televisivo portátil, como sugere o especialista francês do fenômeno François Jost (2002), à semelhança do que ocorre com os estúdios de gravação domésticos de alguns músicos famosos. Pode ser. Porém, o que distingue o formato Endemol de *reality show* é sua proposta de *macdonaldização* da “ordem de interação”, quer dizer, de normatizar e colocar à venda esse abundante e ubíquo fluxo sógnico que nos aproxima e nos distancia, nos põe em afinidade emocional ou nos mantém à distância formal com nosso próximo, quando nos encontramos em co-presença física. A ordem de interação, tal como a descreveu, de forma pioneira, o canadense Erving Goffman (1959, 1991), constitui o coração do que conhecemos como a vida cotidiana. A prática de coexistir é um ato quase esquecido de si mesmo que só emerge à consciência quando alguma coisa desse ritual lubrificado falha, quando ocorre um acidente interativo que produz ridículo, risadas, insegurança, vergonha e, em casos extremos, anomia, quer dizer, a perda completa da legalidade e a previsibilidade que nos torna humanos, segundo a definição de Ray Birdwhistell, fundador do estudo da significação do corpo em movimento ou kinésica, não por acaso um dos mestres do microsociólogo Goffman.

Macdonaldizar o âmbito da vida onde nos tornamos legais, críveis, aceitáveis um para outro, em uma palavra, normais, não é um empreendimento menor e isso explica, em parte ao menos, a enorme repercussão mundial do formato *Big Brother*. Ao final do século 20, o *reality show* da Endemol inaugurou um tipo de turismo de massas inédito: o programa se encarrega de organizar visitas mais ou menos guiadas ao lugar onde se produz continuamente a apresentação do *self*, à cozinha transparente do pequeno, mas poderoso deus ocidental, o si mesmo, algo que nunca tinha sido feito antes pela TV ocidental. Há vários antecedentes midiáticos, claro. Desde a precoce técnica da *candid camera* ou câmera oculta, introduzida pelo apresentador Allen Funt na televisão norte-americana, em 1948, passando pela moda dos acidentes mais ou menos engraçados filmados com câmeras domésticas de vídeo, e chegando até a mais recente e hoje já histórica JenniCam, a página na internet onde uma jovem norte-americana inaugurou a venda do acesso à sua intimidade cotidiana e sem barreiras – banheiro e quarto com namorado sexualmente ativo incluídos – são todas tentativas de transmitir signos existenciais diretamente desde a frente de batalha da mais pura normalidade, com variados temperos para o maior entretenimento do espectador.

O que têm em comum as formas espetaculares e trágicas acima evocadas com o *reality show Big Brother*, que descrevi em outro lugar como “la melocrónica de los bastidores de la interacción humana” (Andacht 2003)? Todos eles baseiam sua proposta para o espectador de TV ou para o usuário de internet no *index appeal* ou chamamento indicial (Andacht 2002: 72-74). Moldado sobre o tradicional conceito de *sex appeal* da indústria cinematográfica da idade de ouro, a noção de *index appeal* remete ao predomínio

ou hegemonia do tipo de signo que se define por manter uma relação existencial com seu objeto, por não depender do fato de ser interpretado, e por possuir um peculiar efeito quase tátil sobre o espectador – ainda que, em verdade, seja apenas audiovisual. Como signo, o índice se limita a opor-se física e obstinadamente a nós, a nosso corpo; ingressa desse modo brutal e compulsivo ao campo da experiência, como “a real força fisiológica” de um hipnotizador, segundo a analogia que propõe Peirce (CP 8.41)¹ para descrever o efeito indicial sobre nós. Em contraste, o símbolo é uma classe de signo cujo funcionamento supõe uma interpretação, e é um signo que para atuar necessita apoiar-se em índices que os ancoram em algum contexto ou situação concreta, e em ícones que proporcionem alguma imagem, que funciona como o sentido visualizado por todo aquele que compreenda o valor simbólico.

O regime semiótico indicial tem sido tradicionalmente o menu principal das notícias televisadas ou filmadas, e de um gênero especializado como o é o documental no cinema. Ao redor do signo de efeito fáctico, surgem hoje duas demandas opostas no plano ético, que se fazem ouvir com chamativa força: uma é a de saber o inapresentável e banal, a outra a de (des)conhecer o sinistro e misterioso. Vejamos o que implica cada uma destas demandas dentro do universo midiático. O desejo de receber o impacto do que cai fora do decoro, e que tradicionalmente tinha sido protegido pela piedosa barreira dos bastidores, por esse véu do *backstage* interacional humano, encontra na melocrônica do *Big Brother* um festim suculento. Ter acesso aos signos que saem do corpo, à copiosa transpiração sígnica do humano em interação com outros, se tornou possível como um entretenimento popular para toda a família, desde que caiu com leve estrondo a cortina encarregada de ocultar o indecoroso de nossa humanidade, que é também em parte animal, fisiológica e que, por fim, está submetida a esse mesmo regime existencial. Até o ingresso do formato televisivo Endemol, só algum gênero literário marginal como a comédia grotesca no teatro, ou na literatura, mostrava o que não se deve mostrar, senão ocultar dos outros com pudor.

Conhecer o autêntico através do banal cotidiano, da comunhão fática (Malinowski) e dos gestos rituais com que se procura apaziguar ao outro e a nós mesmos, é a oferta básica do espetáculo televisivo da realidade. E os signos não falham: ademais do evidente esforço de produção televisiva – começando pelo *casting* telegênico e sedutor segundo o cânone vigente em cada comunidade que compra e adapta a Bíblia da Endemol, o manual de produção – o ser humano não pode não segregar esses rastros do *self*, mais ainda quando se está num lugar especialmente projetado para (des)ocultar toda manobra de pudor ou, o que é o mesmo, para convertê-la em um episódio da trama que se vai construindo com o aporte do *index appeal* e com a intervenção telefônica ou via internet do público (o voto para expulsar a quem tenha sido previamente indicado pelos demais participantes).

A outra forte demanda indicial – ou sua colérica rejeição, que é o mesmo, porém expressado negativamente – a encontramos no comportamento fascinado ou enojado pela irrupção de um índice que, através do símbolo, nos conduz à reflexão sobre algo oculto, estranho, implausível ou inaceitável para a coletividade de onde provém essa interpretação de tipo indicial. O exemplo mais óbvio deste signo acha-se nos segundos que, por puro acaso, o fato cego de estar no lugar e na hora exata, converteu o dentista Abraham Zapruder em uma testemunha privilegiada da história. Sua pequena câmera filmadora de 8 mm viu e registrou, antes que seu dono e executor, o impacto feroz e irracional dos projéteis no corpo sacudido do presidente J. F. Kennedy na cidade de Dallas, em 22 de novembro de 1963. Na antípoda desse cadáver glorioso, vou me referir aqui a outro tão desconhecido como os participantes da casa-mini-estúdio televisivo do *Big Brother*, quem sabe mais, porque a visibilidade do seu corpo não foi o resultado de um cuidadoso *casting* ou seleção, senão desses caminhos que se bifurcam e, às vezes, se cruzam com o fim inusitado e incompreensível da morte violenta e absurda.

O que faz um jornalista cujo ofício é recolher e carregar as pegadas do real em suas imagens, mais indiciais que icônicas, ainda que ambos os tipos de sentido façam parte do efeito primordial desses retângulos de luz que iluminam e ilustram reportagens, capas, notas e toda classe de narração escrita sobre o mundo? Faz o mesmo que fez Richard Drew quando seu olfato profissional o conduziu, no meio da manhã do outono boreal de Nova York, em 2001, a colocar sua máquina fotográfica entre seu olhar e o mundo, para deixá-la se impressionar pela resistência brutal e cega dos corpos que saltaram do World Trade Center nesse dia. A reação entre o real que resiste e a ação do dispositivo ótico que registra é descrita por Peirce como o fenômeno da Segundidade, a categoria analítica da experiência na qual se baseia a ação do índice. Segundo nos conta Tom Junod (2003) em seu memorável artigo, “The Falling man”, não é a primeira vez que o destino atravessa assim o caminho desse repórter gráfico: são também suas as imagens comoventes do corpo ainda quente de Bobby Kennedy, e as de sua viúva reclinada sobre o político agonizante, a quem vemos em uma dessas fotos de 1968 enquanto implora ao homem da câmera que desista, que deixe de fazer o que R. Drew nunca deixou de fazer. Ele não deixou de apertar o obturador de sua câmera diante desses fragmentos do real com que se encontrou, e que logo se converteriam na História, na efeméride, segundo escreve Junod.

Três norte-americanos, dois jornalistas do *New York Times* e o escritor free-lance Tom Junod na revista *Esquire*, apresentam, de forma precisa e com um rigor quase científico, um dos potentes efeitos pós 11 de setembro. Apesar de seus textos serem ensaios, crônicas jornalísticas mais próximas do literário, sua forma de argumentar, de submeter de modo sagaz sua escrita ao impacto e domínio do objeto no âmbito

comunicacional, ao regime indicial, os aproxima ao proceder de um pesquisador científico. O que se passa quando nos encontramos frente a um mistério, ou a uma verdade cujo acesso se deseja bloquear, de modo consciente ou inconsciente? A esta interrogativa buscam responder estes três comunicadores. Por esse motivo, afirmo que, de fato senão de intenção, eles se aproximam em seu proceder discursivo ao denominado “quarto método de fixar as crenças”, esse que Peirce qualifica como o método científico. À sua maneira, eles se defrontam com algo não humano, inegável, a isso que se opõe a nós, que resiste a nossa indiferença, ódio ou repulsa, e que, simplesmente, continua estando ali, imóvel frente a nossa aceitação ou repúdio. Esse objeto é insuportável, pois, a exposição a ele é vivida como uma superexposição, como uma saturação visual instantânea, e por isso desemboca em sua desejada e concretizada ausência – através da censura ou da violenta negação do fato. Temos assim desenhada a figura de uma perfeita parábola: em um de seus extremos se localiza a overdose de signos indiciais cujo objeto parece opaco e duvidoso, pela sua natureza óbvia e mais que banal, me refiro às várias tristezas e poucas alegrias do corpo sob enclausuramento escopofílico no programa televisivo *Big Brother*; no outro extremo da parábola existe um inquietante enigma, algo que como sociedade resistimos a olhar por seu intolerável peso indicial, algo que elegemos enviar sem demora ao desterro visual, à terra de ninguém do imundo comunicacional.

Há aqui dois indícios icônicos cujo grande impacto pode se inferir a partir do notório rechaço provocado por eles na comunidade norte-americana. Um indício é a impactante fotografia do *Falling Man* (O homem que cai) que a câmera digital de Richard Drew capturou aos 15 segundos das 9:41 AM, horário da costa leste dos Estados Unidos, e que emergiu apenas uma vez diante da visão estremecida da opinião pública, logo após o ataque contra o World Trade Center, em numerosos jornais, para nunca mais aparecer na superfície, e levar a partir de então uma vida subterrânea nas catacumbas da internet. A queixa dirigida contra esta evidência se baseou em sua suposta exploração abusiva da dor alheia, por mostrar o corpo gracioso, invertido, quase artístico de um anônimo cidadão em seu vôo etéreo, exatamente no meio das duas torres, com um pé recolhido delicadamente, e sem exibir nenhum indício do espanto diante desse final atroz. O outro indício é uma estátua em bronze que parece desenhada para ser a perfeita acompanhante tridimensional e artística da fotografia do *Falling Man*, refiro-me a “*Tumbling Woman*” (A Mulher que cai) do conhecido escultor norte-americano Eric Fischl.

Esse foi o outro indício delator e negado. A obra foi exposta exatamente um ano depois do ataque terrorista ao WTC, a modo de memorial. Porém, em poucos dias, o 18 de setembro de 2002, a comovente figura em bronze de uma mulher nua que vemos agitar-se e lutar com todas as suas forças contra a lei da gravidade, foi expulsa do seu lugar de exibição, no Rockefeller Center, muito próximo do lugar onde ocorreu a

tragédia nova-iorquina, por virulentos protestos. Ainda podem encontra-se azedas discussões em *blogs* da internet a favor e contra esta obra de arte. Quem apóia sua existência e visibilidade argumenta, de modo previsível, que existe a liberdade de expressão e que por isso não deveria ter sido proibida sua exibição. Entre os que se opõem e celebram com alvoroço a censura que subtrai da visão do transeunte a representação volumosa e magnética da dor desse personagem impossível do suicida assassinado, há quem formule, inclusive, seu desejo de que alguém corte a cabeça do escultor Eric Fischl. O motivo para esta sumária execução é que o artista teria brincado com a dor alheia, quando ele criou esse signo público de algo que, eles acreditam, deve permanecer invisível, sepultado no esquecimento, em vez de ser evocado e representado de modo tão tangível, próximo e indicial diante dos sobreviventes desse dia penoso e ainda próximo no tempo.

Em duas colunas recentes do *New York Times*, o jornalista Frank Rich escreve sobre o impulso majoritário nos Estados Unidos de meios massivos, governo e comunidade de negar a complexidade do que ocorreu, e de se opor a indagar sobre os verdadeiros motivos dessa tragédia. Seu primeiro texto alude ao chamativo desalojamento dos indícios do 11 de setembro antes mencionados, o real-fotográfico e o fabricado-artístico. Sua outra coluna se refere à avidez por conseguir e contemplar o “*money shot*”, uma expressão que poderia traduzir-se como “a tomada do dinheiro”, um termo que provém da indústria de cinema pornográfico, e que denota a filmagem minuciosa e incansável que documenta o instante da ejaculação, isso que certifica e dá seu selo de qualidade a este gênero de filme. Encontro certo parentesco semiótico entre estas duas “tomadas de dinheiro”. Por um lado, o esforço por negar-lhe toda legitimidade à contundente evidência visual do momento mais vulnerável da nação mais poderosa da terra, ao documento que registra de modo singular o desespero que, nessa manhã terrível, arrastou a tantos – entre 50 e 200, segundo um cálculo aproximado citado por Junod em seu texto – a pular para uma morte segura como forma impossível de esperança. Por outro lado, a atitude da sociedade norte-americana de horrorizar-se pelas andanças perversas do ídolo musical Michael Jackson, enquanto os meios se esforçaram para conseguir o mais ansiado “*money shot*” de todos, a saber, o registro gráfico e minucioso do crime sexual envolvendo menores do que se acusa à decadente estrela. A recusa a refletir sobre a densa obscuridade que ainda envolve o ataque de 11 de setembro supõe adotar, de fato, o primeiro método descrito por Peirce (CP 5.378) para fixar a crença qual seja, o método da tenacidade. O referido método implica fazer de conta que isso que está aí nos olhando não existe, e contra toda evidência aderir a isso que, com obstinação, queremos seguir acreditando. Talvez este método tenha sido crucial para o lançamento da grande guerra contra o eixo do mal, para levar a cabo a invasão de um país cuja aliança com o supremo inimigo dos Estados Unidos continua não estando provada, e cada dia que passa parece mais improvável.

Outra habitual voz crítica do governo norte-americano no *New York Times*, a da colunista Maureen Dowd (2003), narra sua impressão de total desencanto e decepção diante do que ela descreve com ironia, no título de sua coluna, como “a insuportável leveza da memória”. Dowd se refere aos oito projetos ganhadores do concurso organizado para erigir um memorial ao 11 de setembro de 2001, no Ground Zero, a zona do desastre. Impossível não pensar no contraste entre estes dois indícios extirpados do cenário público – a fotografia de Drew e a estátua de Fischl – a causa de seu áspero caráter indicial-icônico, seu efeito de sair ao encontro do transeunte que passara próximo destes signos existenciais, por um lado, e as narrativas luminosas, etéreas, leves como a pluma, e semelhantes a essas técnicas de auto-ajuda da “*new age*” (Dowd) pelo outro. Sua proposta embelezadora da obscuridade insondável que ainda dois anos depois cerca esse lugar e à nação toda, não faz mais que reforçar o brilho ausente, o clamor inocultável dos índices obliterados pela opinião pública.

O costume de assistir a filmes históricos populares (como, por exemplo, *JFK* do polêmico realizador norte-americano Oliver Stone) acabaria por converter-se em uma “memória prostética” do espectador, já que, de tanto ver essas imagens, a sociedade chegaria a acreditar e sentir que experimentou estes incidentes na própria carne, e que essa ficção histórica forma parte documental e genuína de suas vidas, segundo uma proposta analítica da historiadora Landsberg (cit. em Robinik 2002). Talvez teríamos que falar, então, da gestação de uma amnésia prostética com relação ao forçado desaparecimento destes rastros da realidade, destes traços da memória autêntica nos Estados Unidos. A voz majoritária dessa nação pós 11 de setembro elege, sabendo ou não, esquecer com tenacidade o que lhe ocorreu, e agarrar-se a uma interpretação oficial, maniqueísta e simplista que, para poder funcionar eficazmente, deve prescindir do indicial, disso que ocorre e revela algo vital do tecido humano. A manobra coletiva tenta evitar o enigmático e temível, a face oculta do cotidiano, o âmbito do sinistro que teorizou Freud em 1919 como *das Unheimliche*. Prefere-se buscar um aprazível refúgio em símbolos previsíveis e *kitsch*, como os que observa, na exposição de Nova York em 2003, a jornalista Maureen Dowd e que ela considera insuficientes, demasiado leves para suportar o peso da evocação do horror do ocorrido na cidade mais cidadã do ocidente. Com sensatez, ela sugere que, quiçá, seria melhor representar o horror ocorrido em 11 de setembro com alguns fragmentos desse real insuportável que, não obstante, pode conduzir a quem os contemple pelo árido caminho da verdade: “O que falta nos desenhos (ganhadores do concurso) é algum rastro do que realmente se passou neste solo. Por que não voltar a colocar neste lugar o esqueleto metálico retorcido, esse que fez das ruínas do World Trade Center uma recordação tão horripilante e indelével para os milhares de norte-americanos que chegavam até o Ground Zero nos meses posteriores ao ataque?” O indício delator brilha por sua ausência em uma

terra que parece temer a verdade e prefere distrair-se admirando elegantes e modernas formas luminosas, inocentes, os admiráveis e refinados dispositivos de amnésia prostética.

Uma situação análoga e próxima no tempo me vem à mente. As não visíveis fotografias, ou filmagens, do retorno dos corpos dos soldados mortos no Iraque que chegam de regresso a cada dia, desde 2003, em seus respectivos ataúdes embandeirados, como se o exército dos EUA os proclamasse como sua propriedade absoluta, assim na vida como na morte. A estrita proibição de representar, indicial e iconicamente, os cadáveres que diariamente produz uma guerra que se supunha já terminada, e de modo fulminante, como resultado da campanha bélica de “*shock and awe*”, literalmente, choque e reverência, aplicada pelo governo norte-americano no Iraque, nos lembra qual é a função por excelência não só do signo indicial, senão de qualquer tipo de signo, qual seja, a revelação do real de modo falível, incompleto, porém eficaz. Se não fosse assim, por que proibir estas imagens fúnebres que não são muito diferentes das que ajudaram a acelerar o fim da guerra do Vietnam, no final dos anos 60? Apesar do inapropriado do termo, de sua origem procaz, é lícito afirmar que não se tolerou ou que se temeu a exibição desse *money shot* mortífero e bélico. Em seu lugar, se preferiu apresentar, de modo também realista e indicial, um *money shot* alternativo, de efeito contrário na opinião pública. Refiro-me à oportunidade fotográfica do ano (“*photo-op*” é o termo do jargão político-eleitoral dos Estados Unidos), a viagem secreta do presidente George Bush Jr. a Bagdá, para celebrar o dia de Ação de Graças junto às tropas de ocupação dos EUA, que festejavam ali esse 27 de novembro de 2003. E claro, também para produzir muitos e valiosos indícios-icônicos do fato duro de sua presença real e tangível nesse lugar, durante duas horas e meia. Neste ponto, e segundo o anunciado no início do texto, acredito ser oportuno passar à reflexão sobre a teoria da construção de sentido, tal como é usada com grande frequência nos estudos de comunicação.

CONTRA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE TUDO (E DE NADA)

Quando lhe pedem sua primeira contribuição à mesa que compartilha com “notáveis e sensíveis”, em um estúdio do canal de televisão argentino Telefé, segundo as palavras do apresentador do programa *Gran Hermano. El debate*², um célebre comunicólogo local, de fama internacional, responde com certo desdém que não lhe interessa em absoluto abordar a popular discussão sobre se fingem, ou se são autênticas, as doze pessoas que estão trancadas voluntariamente na casa de *Gran Hermano* para submeter-se a uma multitudinária visão e escuta dos melhores momentos de sua interação cara a cara. Para liquidar tal discussão para sempre, o conhecido especialista em comunicação propõe diante das câmeras que “tudo é construção, tanto a realidade como a ficção.”³ Parece que a metáfora teórica da “construção” da realidade, social, individual ou empresarial (dos meios de comunicação) tem tido uma sorte similar a dos conceitos

de ideologia e de subjetividade (do realizador de um documentário, por exemplo), na teoria do cinema. Com uma convincente argumentação, o teórico Carrol (1996: 230ss) demonstra que quanto maior é a amplitude denotativa destas noções, as que são usadas amiúde como uma desqualificação formal ou analítica da representação do real no chamado *cinema verité* e nos documentários mais sérios e mais respeitosos em seu trato com o outro, menor é o valor analítico dos ditos conceitos. Se, efetivamente, todo sentido imaginável fora o resultado do esforço construtivo humano, que tipo de contribuição teórica seria, então, afirmar sobre uma atividade comunicacional concreta, por exemplo, o formato de *Gran Hermano* ou a conduta dos participantes deste programa televisivo, que dita atividade é construída? Isso valeria também para as notícias televisivas ou para qualquer outro gênero imaginável. Se “construído” é definido como algo artificial, como um dispositivo produzido pelo ser humano com algum propósito, cabe se perguntar que coisa poderia escapar à dita definição. Portanto, pergunto, qual pode ser o interesse metodológico ou analítico de descrever algo nesses termos. Termina-se, assim, por afirmar o óbvio, isso que pouco e nada nos informa.

Suspeito que estes três conceitos – ideológico, subjetivo e construído – são usados ou esgrimidos agressivamente com crescente frequência nos estudos de comunicação apenas como variantes estilísticas de uma condenação moral, valorativa e subjetiva de algum produto ou instituição comunicacional. Defino o termo “subjetivo” como toda crença fixada segundo um dos três métodos descritos por Peirce em oposição e contraste com o quarto método, que ele denomina “científico”, em virtude do qual “nossas crenças podem ser causadas por algo que não é humano em absoluto (*our beliefs may be caused by nothing human*), por algo sobre o qual nosso pensamento não tem nenhum efeito” (CP 5.384). O método científico permite fixar nossa opinião sobre a base de algo que não é opinável, a saber, o objeto como esse exterior que é experimentado, e que deve ser considerado auto-criticamente por uma comunidade de pesquisadores, para avançar de modo falível e evolutivo na direção da verdade sobre dito objeto, quer dizer, na direção do real que não é a coisa em si de Kant, porém, que é uma meta alcançável a longo prazo. Sem essa esperança epistêmica, se instala um tipo de atitude suicida para o conhecimento, a qual invalida toda e qualquer ciência. A livre queda no cinismo parece um fim inevitável.

Caso se tolere uma grande vacuidade na denotação de termos como “subjetivo”, “ideológico” e “construído” torna-se possível afirmar com tranquilidade que não há nada objetivo, nem isento de ideologia, de subjetividade ou de construção no terreno da representação midiática (seja televisão, imprensa, cinema ou internet). Podemos incluir outra expressão semelhante, também muito usada na teoria cinematográfica como um projétil leve de ataque, que é a noção ampliada de “ficção”. Dessa postura de radical

ceticismo sobre o poder representacional dos signos, toda intervenção humana que envolve a representação da realidade, fazer um filme sobre ela, por exemplo, se tornaria, *ipso facto*, uma ficção. Esta posição teórica resulta estéril para a análise ou, de modo mais geral, para alcançar uma maior compreensão do processo de produzir signos de ou sobre o real, em oposição a produzir signos de tipo literário, moral ou publicitário. Se desconsiderarmos esta distinção, estaríamos negando que um filme de não-ficção “é objetivo no mesmo sentido no que o é a escrita de não-ficção”, já que este tipo de filme se faz “responsável pelos padrões objetivos que sejam os mais apropriados ao assunto com o qual estão tratando” (Carroll 1996: 236).

Não parece ser um conceito muito produtivo aquele que fosse compartilhado por qualquer signo midiático, tanto pela ficção quanto pela não-ficção. Qual seria a utilidade de uma noção teórica que não servisse para discriminar gêneros ou modalidades discursivas tão distintas entre si como distinto é o que simplesmente é – o real apenas – com respeito ao que é inventado com base no real, com o intuito de divertir, entreter ou ensinar sobre o que é? Que ambos domínios de sentido se cruzam e se fertilizam já é um lugar comum. Veja-se, por exemplo, esse costume tão brasileiro de introduzir as balas perdidas de um bairro concreto e real como o do Leblon, situado na zona nobre do Rio de Janeiro, dentro de uma novela cuja trama fictícia faz como se transcorresse nesse espaço urbano real. Que pode haver de mais natural então que a presença televisiva e ficcionalizada de um elemento que forma parte do cotidiano carioca? A violência organizada muito real e seu temível impacto na vida carioca de cada dia estão presentes sob a forma semiótica de uma citação, de um fragmento claramente identificável e reconhecível pelo espectador, dentro de uma ficção realista, verossímil e atual. Se a esta prática compartilhada por quase toda ficção industrial, é somada a ação de marketing social, na que incorre habitualmente a maior produtora brasileira de ficção seriada, a Rede Globo, então nada é mais previsível que encontrar na trama inventada para a telenovela *Mulheres Apaixonadas*, o grande sucesso de público de 2003, pedaços integrais do real, diversos fragmentos do mundo não fictício identificáveis sem confusão alguma pelo espectador que os observa, e claro, sem que haja necessidade alguma de elaborar uma teoria especial sobre a ontologia do mundo, ou sobre os efeitos da comunicação massiva.

Neste ponto, arrisco uma hipótese sobre qual poderia ser o papel do comunicólogo, do pesquisador que não está trabalhando em uma empresa produtora de entretenimentos nem de notícias, senão que se ocupa da pura pesquisa. O primeiro requisito é que esse pesquisador aceite desprender-se da fascinação por essa teoria mais ou menos selvagem ou refinada da construção social do real e da ficção, em que, supostamente, se converteria qualquer assunto da realidade pelo simples fato de ser filmado, de ser representado. O estudioso da comunicação pode, então, se dedicar a

analisar a enorme complexidade do diálogo que se estabelece, natural e inevitavelmente, entre as séries de sentido que surgem na comunidade e aquelas que reproduz, ao seu modo (obviamente), interessado e parcial, cada meio de comunicação, no gênero que seja. Com o risco evidente de estar construindo um adversário fantasma, postulo aqui que por trás da fachada legitimadora de uma irrestrita construção teórica de tudo, funciona uma variante moderna e elegante dos princípios críticos mais severos da Escola de Frankfurt e de seus diversos seguidores na Europa, América Latina e Estados Unidos.

Que modo melhor de se opor com máximo vigor às manipulações dos meios massivos e a seu inegável desejo de lucro, que descrever tudo o que faz (e o que deixa de fazer) uma empresa comunicacional como uma construção de sentido? Devo reconhecer que exerce certo fascínio uma posição teórica que distribui em dois bandos nítidos e antagônicos os infatigáveis engenheiros de significado, e que os põe a construir sem descanso a realidade e o sentido de ambos os lados da tela e da página impressa. Com a intervenção da vontade dos referidos construtores seria forjado o sentido válido, enquanto epicentro de uma contenda épica entre quem tem o poder material de emitir textos e quem não o tem. Sem embargo, esta sedutora visão sobre como se constrói a significação encontra um obstáculo formidável, a saber, o comportamento real dos signos. Se os signos não tivessem uma natureza disposicional, quer dizer, se não tivessem uma capacidade própria de gerar significado, para que ocultar os indícios inquietantes do 11 de setembro? Para que produzir com um custo muito alto, incluído o risco de vida do próprio presidente dos EUA, indícios que revelam um fato além de toda negação, qual seja, a visita do mais alto funcionário desse governo ao lugar de uma batalha que não termina. Só penso em uma resposta: o sentido não se constrói nem se fabrica; nossa ação primordial como seres de sentido consiste em observar atentamente as propriedades que levam os signos em seu corpo, e sua incessante ação de desdobrar-se diante de nós.

Observar o sentido não supõe, de modo algum, passividade ou resignação conformista da parte do pesquisador; é tão só o requisito básico para poder compreender e depois atuar em conseqüência, segundo o que se crê que é melhor, mais adequado para uma comunidade. Já quando se trata de signos de existência, que meramente estão aí, como os cadáveres de soldados ocultos da opinião pública, ainda que se saiba sobre seu regresso cotidiano e sem glória para seu país de origem, ou de signos para serem interpretados convencionalmente, como, por exemplo, uma frase do presidente G. Bush Jr. na base militar de Bagdá, em novembro de 2003, preparada, possivelmente, por sua equipe de relações públicas: “Estava buscando algum lugar onde desfrutar de uma comida quente hoje”, estas manifestações de sentido têm um poder que resiste a toda negação de qualquer poder terreno. O sentido dos signos é sempre “virtual”, afirma Peirce (CP 5.289): é o poder que possui um signo de ser representado em outro signo mais

desenvolvido. Em tal disposição ou tendência, e só nela, consiste o sentido, que, portanto, não se reduz a uma classificação arbitrária da mente, a uma construção imposta de fora, senão que é algo que realmente, como propriedade lógica, se encontra nos signos com os quais compreendemos o mundo, e com os que podemos, se assim desejarmos, trocá-lo. Afirmar isto não nega que, amiúde, os signos necessitem de nossa cooperação interpretativa, porém, essa tarefa não é o exercício de uma vontade humana omnímoda, senão da capacidade que exercemos e desenvolvemos como intérpretes, como navegantes mais ou menos hábeis no agitado mar da significação.

Sem dúvida, é atrativa, e inclusive sedutora, a imagem épica do cientista social, em geral, e a do comunicólogo, em particular, como alguém que sulca o mundo do conhecimento denunciando que toda forma de comunicação é fatalmente um total ou parcial engano, uma modalidade mais ou menos hábil de fraude coletiva. Não obstante, creio que desde o lugar mais modesto e realista da observação e do estudo de como, de fato, cresce e muda a cada instante o sentido, tanto na sociedade como em seu maior porta-voz que, fiel ou traidor, segundo a ocasião, são os meios de comunicação, há uma potencial contribuição muito maior a fazer que ao denunciar, sem descanso, a natureza falsa, construída, fictícia ou artificial de tudo o que os meios representam. Entre outras coisas, se aceitarmos a premissa construtiva de sentido se deixa de lado que nossa comunicação na ordem de interação, através de nossos corpos em contato, seja verbal ou não verbal, é também um poderoso meio de comunicação. Também se esquece, assim, que a condenação de todo signo recebido ou enviado por não ser confiável, porque supostamente seria o resultado de uma construção suspeita ignora a capacidade humana sobre a que já refletia Sócrates, a de buscar e encontrar coletiva e dialogicamente a verdade. Desse modo, a única ponte transitável de que dispomos para driblar com relativo êxito as diferenças dentro e fora de nossa comunidade fica inutilizada. Perder a linha divisória entre o não-ficcional e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o que é como é além de qualquer opinião pessoal, e a mera opinião, quer dizer, entre o objetivo e o subjetivo, é um preço demasiado alto a pagar neste empreendimento de denúncia e condenação dos poderes constituídos, e de seus lucrativos meios de comunicação.

A TÍTULO DE EPÍLOGO

Hora de encerrar minha argumentação e de resumir as principais idéias expostas até aqui. Que é, portanto, o que busquei por meio da analogia algo inesperada entre o banal e o terrível do regime indicial transmitido pelos meios de comunicação, neste início do século XXI? Meu propósito ao descrever a paixão indicial foi explicar como o principal e, quem sabe, único propósito dos signos é a revelação parcial, falível, inclusive, frágil e sempre ameaçada do que é, do que poderia ser e do que foi. Naturalmente,

esta característica não exclui a existência de toda classe de distorção e de ocultamento do real, seja de modo voluntário, acidental ou inconsciente. Como pode se inferir da manobra social e oficial de amnésia prostética, que descrevi acima, como um dos efeitos inquietantes do 11 de setembro de 2001, nos EUA, essas práticas não são, em absoluto, um privilégio dos meios massivos, nem dos poderes máximos, senão que formam parte de nossa condição humana, como experientes pilotos do sentido, que buscamos compreender, porém muitas vezes tememos e evitamos ou negamos essa compreensão.

São inumeráveis as vozes airadas que reclamam e protestam contra a cínica e pouco ética fabricação da normalidade ou da realidade cotidiana no formato multinacional *Big Brother*. De forma plausível, se assinala a debilidade ou a ineficácia planejada do atributo *REALITY*, em forte contraste com o predomínio ou hegemonia da porção substantiva da frase, quer dizer, do *SHOW*, do espetáculo multinacional criado por Endemol Produkties da Holanda. Não em vão, estamos diante de uma geração de espectadores que nasceu e que se criou absorvendo as múltiplas maquinações catódicas. Parece tarefa difícil, então, enganar a quem conhece de toda a vida o que muito mal se esconde sob esse novo grande atrativo da visão que é o *backstage*, quer dizer, os bastidores da produção de normalidade interativa. O que é mais justo e necessário que converter o *backstage* da própria vida, a ordem da interação e sua cozinha ou lugar de preparação, no novo e não muito obscuro objeto de desejo do espectador do século 21?

A pergunta a formular, que proponho agora, é qual seria, na verdade, esse objeto dos signos que o formato Endemol exhibe sem cessar dia após dia, pela TV aberta, e todo o dia, todos os dias, pela TV a cabo? Porque se é transparente o menu audiovisual que aparece na tela – nossos atos menos interessantes ou mais banais, incluindo outros reservados à intimidade do ser comum, e à exibição dos mais e melhores dotados, em um gênero fechado como a pornografia – não é tão claro a que remete, que coisa denota, de que trata esse festival de signos do diário viver. Se fosse apenas a banalidade suprema da simples existência cotidiana, algo que se faz e que se esquece quase no mesmo instante, então não valeria a pena dedicar-lhe um programa, e de fazê-lo, este jamais alcançaria um Ibope tão grande como o que, de fato, conseguiu *Big Brother*. Outra idéia que pode vir à mente do leitor prevenido pelos críticos, mais ou menos especializados ou acadêmicos, é o insaciável e perverso voyeurismo: todos estão (estamos) doentes! E então Freud tinha razão. Esta versão inflacionária do mal estar (exacerbado) da cultura apresenta vários problemas. Assinalo só um dos mais óbvios: as pessoas que entram na casa para serem vistas, admiradas e desprezadas, em diversos graus, não podem sequer competir com os especialistas da exibição corporal, como os há em abundância desde que existe imagem filmada ou gravada no mundo. Quer seja no genérico erótico, no pornô brando ou no mais contundente, há muitas melhores ofertas para o bom voyeur que nestas visões mais ou menos fugazes de seres

em cativo voluntário, se de saciar o apetite da carne deleitosa se tratasse. Os resultados do meu estudo deste gênero de *reality show* apontam a outro lugar de interesse ou da paixão do espectador, a saber, a sua fascinação pela transpiração dos signos, do sentido indicial que segregamos a toda hora, sem poder controlá-lo de todo, ou com menos habilidade para fazê-lo que se envolvesse palavras. Nisso consiste o *index appeal* ou chamamento indicial do *reality show* mais polêmico e bem sucedido do momento.

Por arriscado que pareça, entendo que renunciar à teoria da construção social, individual ou corporativa de sentido ou da significação, e também da realidade, supõe aceitar a castração simbólica, a real limitação do humano. Traço um paralelo entre essa renúncia e a disposição de colocar o olhar sobre a temível cabeça da Górgone em que se converteram a fotografia denunciadora de Richard Drew do *Homem que cai* e a magnífica estátua de bronze de Eric Fischl da *Mulher que cai*. Ambos signos indiciais e icônicos infundiam o maior temor imaginável: o de ter que se perguntar sobre o desconhecido, e ter que aceitar que os signos realmente existentes são capazes de nos revelar, gradual e tentativamente, a verdade, ainda que seja desagradável, chocante, e demore muito em chegar. Recusar e desvalorizar esses signos de existência, declará-los perversos e fora de lugar, supõe optar por uma narrativa já construída, enganosa, porém tranquilizadora: o mal seria isso que está aí afora, e então a obscuridade não estaria nesse abismo terrível do Ground Zero de Nova York, senão em outro lugar completamente alheio e tão distante como o território invadido do Iraque.

Entre o caminho da autocrítica, da renúncia à onipotência, e aquele do temível outrocídio negador de todo diálogo, e de todo possível contato sígnico com a complexidade ancorada na duríssima realidade que emergiu no dia 11 de setembro de 2001, a sociedade norte-americana preferiu o segundo rumo. Esta atitude de uma boa parte da coletividade de seu próprio país a descreve com lucidez crítica o semiótico Vincent Colapietro como a manifestação da “invencível presunção de inocência”, que não permitiria a “possibilidade desconcertante de nossa própria cumplicidade no que nos aconteceu”. A negação do real, a opção de refugiar-se em uma ficção sinistra que só pode conduzir a um maior desconhecimento de si mesmo e do outro, não faz mais que colocar em evidência o risco de atuar completamente à margem dos signos e do seu poder revelador da verdade. Nossos signos de cada dia são tão bons, ou tão perversos, como os propósitos que organizamos com e através deles. A paixão indicial que comove o mundo busca no ambivalente “*money shot*”, essa “tomada do dinheiro”, conhecer o pior e o melhor da humanidade, ambos os extremos são inseparáveis de nossos signos.

FERNANDO ANDACHT é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos/RS.

NOTAS

1. Cito a obra de Peirce segundo a convenção habitual: “x.xxx” remete à passagem dos *Collected Papers* mediante o volume e o parágrafo na referida edição.

2. Este derivado de Gran Hermano, a versão rioplatense do *Big Brother*, era transmitido às segundas-feiras, às 23 hs, pela Telefé, em vez da terceira edição diária de notícias, da emissora observada.

3. Trata-se de Eliseo Verón, “nosso convidado de luxo”, conforme foi mencionado pelo apresentador, nessa primeira edição argentina ou rio-platense, já que se transmitiu ao vivo ao Uruguai, a versão local do Big Brother, no inverno de 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDACHT, Fernando (2002). “Big brother te está mirando: la irresistible atracción de un *reality show* global”. In Raquel Paiva (org.) *Ética, cidadania e Imprensa*. São Paulo: Mauad.

_____ (2003). *El reality show. Una perspectiva analítica de la televisión*. Buenos Aires: Grupo Norma Editores.

DOWD, Maureen (2003). “Unbearable lightness of Memory”. In: *New York Times*, 30/11/2003.

GOFFMAN, Erving (1959). *The presentation of the self in everyday life*. New York: Doubleday.

_____ (1991). “El orden de la interacción”. In Y. Winkin (Ed.) *Los hombres y sus momentos*. Buenos Aires: Paidós.

JOST, François (2002). *L’empire du loft*, Paris: La Dispute.

JUNOD, Tom (2003). “The falling man”. *Esquire* Vol. 140, Issue 3, September.

PEIRCE, Charles Sanders (1931-58). *Collected Papers of C. S. Peirce Vol. I-VIII*, Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthus Burks (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

RICH, Frank (2003). “Where’s Larry Kramer When We Need Him?” In: *New York Times*, 5/10/2003.

_____ (2003). “America Tunes In for the Money Shot” In: *New York Times*, 30/11/2003.

ROBNIK, Drehli (2002). “Saving One Life: Spielberg’s *Artificial Intelligence* as Redemptive Memory of Things”. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Cinema* issue no. 45. Retirado de <http://www.ejumpcut.org>, el 5 de diciembre de 2003.