

Joana de Almeida Meniconi

DE OLHO NO BIG BROTHER BRASIL: A PERFORMANCE MEDIADA PELA TV

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da UFMG, como
requisito final para obtenção do título
de Mestre em Comunicação Social

Área de concentração:
Comunicação e Sociabilidade
Contemporânea

Linha de Pesquisa:
Comunicação e Práticas Sociais

Orientadora:
Profa. Dra. Vera Regina Veiga França

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Junho, 2005

AGRADECIMENTOS:

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais que, além de todo o apoio emocional e financeiro, ensinaram-me a assistir à televisão. Aos meus irmãos, pela boa companhia que me fazem – Tadeu, que por diversas vezes serviu como “ponte” entre mim e minha orientadora, e Pedro, por ser tão apaixonado por televisão quanto eu, acompanhando-me em boa parte da tarefa de decupagem das fitas. À minha madrinha, vó Léa, que, mesmo sem saber direito em que me formei e o que exatamente estudava, sempre pediu a bênção divina para que meus objetivos se realizassem. Ao Guilherme, por ter começado a fazer parte de minha vida no meio desta empreitada; obrigado pelo amor, carinho e companheirismo, e, sobretudo, pela ajuda na revisão gramatical deste trabalho.

Aos queridos colegas de mestrado, companheiros desse período de vida, por vezes difícil; obrigado pelas terapias grupais, pelas leituras críticas e sugestões, pelas conversas esclarecedoras e pelas festas. Em especial, agradeço àqueles que conviveram de modo mais próximo com o desenvolvimento deste projeto. Nelma e Renata, pelo empréstimo de livros que fazem parte desta bibliografia. Rachel, pela amizade sempre presente e pelo bate-papo descompromissado. E Frederico, por haver sabido nos representar tão bem no momento em que foi preciso.

Aos meus amigos, que compreenderam a minha ausência no período final de escritura desta dissertação. À velha amiga Letícia, que foi incansável na tentativa de conseguir a autorização de cópia de alguns dos programas de meu corpus inicial junto à Rede Globo, emissora que, mesmo diante de nossos inúmeros pedidos e justificativas, não nos concedeu tal permissão. Ao amigo Ricardo, que na hora da correria final da diagramação deste trabalho, responsabilizou-se pela criação e produção de sua capa. Às amigas da “Nata”, pela presença sempre constante na minha vida e pelo apoio e confiança que sempre depositaram em mim. Agradeço aos ex-colegas da graduação e adjacentes pelos questionamentos instigantes a respeito de meu projeto de pesquisa. À equipe do multimídia, que teve paciência de esperar o término deste projeto. Galera do Promove, obrigado pelos encontros cada vez mais esparsos, mas nem por isso menos prazerosos. A todos os amigos fortuitos da noite belorizontina, que, sem perceberem, me ajudavam a desopilar a mente com adoráveis conversas *nonsense*.

Por fim, mas não menos, agradeço aos professores do curso de mestrado oferecido pelo programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG que, nestes últimos dois anos, fizeram-me compreender melhor o campo comunicacional e sua abordagem, transformando-me em uma profissional mais madura. Em especial à Vera, sem a qual a realização desta pesquisa não seria possível. Vera, você foi mais do que uma boa orientadora, portando-se, muitas vezes, como uma mãe: compreensiva e acolhedora na maior parte do tempo, porém exigente quando necessário. Ao CNPq, por financiar parte deste trabalho, concedendo-me uma bolsa de apoio a estudantes de mestrado por quase um ano, o que me possibilitou dedicar-me somente à minha pesquisa em sua etapa final.

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo principal observar o modo pelo qual os participantes de um programa de *reality show* constroem e performam personagens de si mesmos, guiando suas ações para as câmeras televisivas e, conseqüentemente, para um público com o qual não estabelecem um contato direto. Para tentarmos responder ao problema proposto, foi preciso, inicialmente, discutir alguns conceitos e noções que despontaram como fundamentais para a construção de nossa análise empírica, como televisão, mediação e representações sociais. Olhamos para a televisão como o espaço privilegiado para se observar a dinâmica das representações sociais. É justamente a recorrência de algumas representações nos programas televisivos que nos permite classifica-los em determinados gêneros e formatos. Neste contexto, tomamos o *reality show* como um gênero televisivo próprio e *Big Brother Brasil*, o exemplo por nós escolhido, como um de seus formatos. Talvez tal programa seja o que melhor evidencie o problema das performances encenadas para as câmeras. Os participantes de programas como BBB, para serem bem sucedidos em suas auto-encenações, têm que trabalhar, concomitantemente, com pelo menos três tipos de enquadramentos interacionais: as interações com os demais participantes, marcadas pelo confinamento e pelo jogo proposto pelo formato; as interações com os produtores e o apresentador; e, as interações com público, mediadas pelas câmeras. Depois de mapearmos esses enquadramentos, pudemos configurar nosso corpus analítico: foram selecionados treze episódios da terceira versão de BBB, em que observamos com maior atenção o desempenho da performance de seis participantes específicos.

Palavras-chaves: *reality show*, performance, mediação, interação.

ABSTRACT:

The present work has, as its main objective, the observation of the way through which the participants of a reality show create characters for themselves and perform them to the cameras, thus reaching a wider audience with whom they do not establish direct contact. In order to draw reasonable conclusions from the proposed object, we discussed some concepts and notions that turned out to be fundamental to the empiric analysis undertaken, such as *television*, *mediation* and *social representations*. We tried to understand television as a privileged arena to observe the dynamics of social representations and came to the conclusion that the genres and formats of television shows can be classified through the reoccurrence of certain representational patterns. Therefore, we used the notion of *reality show* as a television genre in itself and *Big Brother Brasil* as the format chosen, since the show seemed to be the one that best portrayed, at the time, the performances directed to the cameras. The participants of television shows like *BBB*, in order to succeed in their auto-performances, have to work with at least three types of interaction: those with the other participants, strongly influenced by the confinement and by the game proposed; those with the producers and the show host and, finally; those with the audience, mediated by the cameras. Once we put these three types of interactions in a proper scheme, we could establish our analytic corpus: thirteen episodes from the third season of *BBB* in which we watched more closely the participants, their performances and the effectiveness of the performances of six specific participants.

Keywords: reality show, social representation, mediation, interaction.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	08
1. HISTÓRICO DO <i>REALITY SHOW</i>	11
2. TV: INDÚSTRIA, PODER E LINGUAGEM	19
2.1. Os meios de comunicação de massa e as práticas de poder	19
2.2. A linguagem da TV e a especificidade do meio técnico	28
3. RELAÇÕES, REPRESENTAÇÕES E MEDIAÇÕES TELEVISIVAS	35
4. O MODELO DO <i>REALITY SHOW</i>: A PRIMAZIA DA PERFORMANCE ...	46
4.1. Gêneros e formatos televisivos	46
4.2. Erving Goffman e o estudo sistemático das interações cotidianas	54
4.2.1. <i>Frame Analysis</i>: o re-enquadramento das interações	62
5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	70
6. <i>BIG-BROTHERS</i> EM CENA	78
6.1. Samantha, “a carioca de pavio curto”	78
6.2. Paulo, “o sedutor de meia-idade”	85
6.3. Jean, “o estrategista”	91
6.4. Viviane, “a perua”	103
6.5. Elane, “a professorinha do interior”	115
6.6. Dhomini, “o rei do ao vivo”	130
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160

INTRODUÇÃO:

As primeiras inquietações que motivaram o presente trabalho surgiram quando o cenário da produção televisiva nacional começou a veicular, em horário nobre, programas que, por apresentar alguns recursos técnicos que conferiam a situações reais traços ficcionais, eram chamados de *reality show*. A televisão brasileira não era a responsável por essa inovação na linguagem televisiva; ela apenas incorporava uma tendência que podia ser observada em outros países. O fato é que a proliferação em âmbito mundial de programas desse tipo não atiçou apenas a nossa curiosidade; a polêmica causada em torno do *reality show* que, em seus formatos pioneiros, confinava participantes em um estúdio monitorado por câmeras, chamou a atenção de importantes instituições formadoras de opinião pública, como o meio acadêmico e a imprensa escrita. Inicialmente, a grande vedete dos *reality show* foi o programa *Big Brother*, lançado pela empresa de entretenimento *Endemol*, na Holanda, no final de 1999. Na medida em que o formato apresentava grande êxito junto ao público dos países em que era exibido, os jornais e revistas especializados em crítica televisiva tomavam o programa como ícone de um processo de empobrecimento da qualidade dos produtos televisivos.

Concomitantemente a esse discurso construído pela mídia impressa, os pesquisadores da área de Ciências Sociais lançavam análises que, em sua grande maioria, compreendiam o programa como a encarnação do modelo do Panóptico proposto por Bentham e retomado metaforicamente por Foucault anos mais tarde. Com o passar do tempo, o *reality show* se revestiu de novos formatos que lidam, em maior ou menor escala, com o monitoramento de seus participantes - daí, o modelo do Panóptico não pode ser aplicado como regra geral em qualquer estudo sobre o gênero. Ademais, não julgamos que o viés das relações de poder seja suficiente para tratar do fenômeno dos *reality shows*, que inclui vários outros elementos e questões. A perspectiva do Panóptico alia vigilância e punição; é, portanto, uma vigilância que constrange. Não podemos tomar os *reality shows* como exemplo de uma vigília constrangedora; a adesão das pessoas ali presentes é voluntária e desejada: elas inscreveram-se através de gravações caseiras, preencheram extensos questionários, utilizaram-se de relações pessoais e ainda torceram para que fossem selecionadas.

Esta evidência nos aponta para uma outra problemática levantada por esse formato televisivo, que talvez seja mais pertinente: a do fascínio que a presença das câmeras e sua decorrente visibilidade exerce na contemporaneidade. Como Bourdieu aponta, aparece-se para passar a existir, para adquirir *status*. É a partir dessa relação que parte dos indivíduos

estabelece com as câmeras de televisão que construímos nosso problema de pesquisa; não estamos preocupados com por que aparecer, mas com o como aparecer. Desse modo, situamos nosso problema de pesquisa nas performances, nas ações direcionadas conscientemente para as câmeras, nas auto-encenações dos indivíduos, enfim, nas representações.

Em um primeiro momento, para trabalharmos com a questão das performances mediadas pela televisão, achamos necessário retomar os principais estudos sobre o meio televisivo. A perspectiva lançada pela Escola de Frankfurt, embora seja datada da primeira metade do séc. XX, ainda hoje é de grande valia para que se discuta a forma pela qual a ideologia dominante permeia o processo produtivo das mensagens midiáticas destinadas a um grande número de receptores, como a televisão. Partimos do pressuposto de que a sociedade e a mídia se relacionam em um movimento circular; estudar a mídia significa, portanto, se debruçar sobre questões que se desdobram em outras instâncias da sociedade. As relações de poder instauradas pela lógica mercadológica não permeiam apenas as práticas produtivas dos programas televisivos; elas podem ser observadas em outras instâncias da sociedade. Também recorreremos a alguns estudos que se voltam para a compreensão do dispositivo técnico específico da mídia televisiva. Parte dos recursos de linguagem recorrente na configuração dos produtos veiculados pela TV decorre justamente de alguns limites técnicos que o aparato impõe.

Assim, tomamos a televisão enquanto inscrita nas relações mais amplas que marcam a experiência cotidiana e a estrutura social e também enquanto um espaço específico dotado de regras e recursos próprios. E mais, entendemos a comunicação enquanto prática relacional, em que os atores se confrontam, reproduzindo e reelaborando discursos e representações sociais. Os programas televisivos apreendem determinadas formas e imagens que são construídas e propagadas no seio das interações sociais. Ao pegar emprestada essas representações, a televisão lhes reveste de um novo sentido que é lançado novamente para os sujeitos que as recebem. Daí, entendermos a mídia televisiva – de grande alcance e importância, especialmente, em nosso país - como um lugar privilegiado que medeia a dinâmica fluida pela qual as representações se atualizam e são re-significadas. Neste contexto é que traçamos nossa discussão acerca dos gêneros e formatos televisivos. Os programas de televisão encarnam em sua gênese determinados traços que ativam o processo de reconhecimento em seus receptores. Entretanto, esses sinais, que atuam como espécie de chave de leitura para o público, são estabelecidos tanto pelos responsáveis pela produção dos programas televisivos quanto pela leitura realizada pela audiência. A partir disso, partimos do

pressuposto de que o *reality show*, ao evidenciar o embate entre o real e o ficcional, desponta como um gênero televisivo que se difere dos demais; o público sabe enquadrar um determinado programa sob a chancela do *reality show*. Seguindo essa premissa, encaramos *Big Brother Brasil* como um formato próprio do gênero que é identificado pelo confinamento e pelo estabelecimento de um jogo que lida diretamente com a questão das auto-encenações, que encarnamos em nossas interações cotidianas.

Portanto, a questão central que *Big Brother Brasil* nos coloca é como os participantes do programa tentam firmar sua performance em uma situação de exposição extrema, em que não sabem ao certo como suas ações estão sendo apreendida pelos outros com quem interagem. Recuperadas as idéias-chaves que nos ajudam a olhar para o problema das performances mediadas pela televisão, explicitaremos os principais procedimentos metodológicos adotados no decorrer da análise acerca do exemplo escolhido: a terceira versão de *Big Brother Brasil*, exibida no princípio de 2003, pela emissora Rede Globo. Dentre os participantes deste programa, nos atentamos especificamente para a performance apresentada por seis personagens: as duas primeiras a deixar a casa e as quatro finalistas. Também selecionamos determinados episódios que nos permitiam observar com maior propriedade a maneira pela qual essas personagens lidavam com os três enquadramentos interacionais decorrentes do jogo proposto pelo programa: as interações internas, estabelecidas entre os próprios jogadores; as interações com o apresentador do programa, mas que contavam com a presença virtual do público; e, as interações voltadas diretamente para os espectadores. Foi a partir do mapeamento desses três tipos de situações interacionais que guiamos nossas análises, apresentadas na seção final desta dissertação.

1 - HISTÓRICO DO REALITY SHOW

A idéia de flagrar pessoas comuns em seus atos cotidianos através das câmeras e veicular essas imagens para milhares de receptores não é recente na história da televisão. Na televisão norte-americana, ainda no final da década de 1940, estreava o programa *Candid Camera*, que simulava situações capazes de produzir, em pessoas anônimas, as mais inusitadas reações, que eram captadas por câmeras escondidas. Na época, o formato foi um sucesso, e ainda hoje continua a agradar boa parte dos telespectadores. No Brasil, ficou conhecido como “pegadinha” e ainda pode ser visto em quadros de programas de auditório exibidos em canais de TV aberta, como os dos apresentadores Sílvio Santos, pela emissora SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), e João Kléber, pela RedeTV!.

No entanto, a primeira experiência de retratar o cotidiano de pessoas ordinárias, que conscientemente executavam seus afazeres diários para as câmeras de televisão, só aconteceu em 1973, quando a rede pública norte-americana *PBS* (*Public Broadcasting Service*) exibiu o programa “*An American Family*”. Dirigido pelo casal Alan e Susan Raymond, o programa era fruto de um documentário de doze horas de duração, dividido em episódios semanais com cerca de uma hora cada. No foco das câmeras estavam os *Louds*, uma família típica da classe média dos Estados Unidos: um casal de meia-idade e seus cinco filhos adolescentes. O programa atingiu grandes índices de audiência, além de ter causado certo furor nos demais meios de comunicação e em outras instituições da sociedade. Durante a exibição do programa, dois acontecimentos marcaram, concomitantemente, a vida dos Louds e do público da televisão norte-americana: a separação dos pais e a confissão do filho mais velho, Lance, a respeito de sua homossexualidade.

Alan e Susan Raymond fizeram mais dois documentários, dando seqüência à saga dos Louds: “*An American Family Revisited: the Louds 10 years later*” (1983), especialmente produzido e financiado pela emissora *HBO*; e, “*A Plot Summary for a Lance Loud!: a death in an American Family*” (2002), em que Lance consentiu que o fim de sua vida, em decorrência da Aids, fosse registrado pelas câmeras. Embora tais documentários tenham sido exibidos em grandes redes de televisão, a maneira em que foram produzidos não condiz com a realidade da maioria dos produtos televisivos. A *PBS* é notoriamente uma rede pública que preza pela exibição de produtos menos comerciais, estando menos sujeita a uma influência da lógica de mercado. Assim, “*An American Family*” remete mais à tradição dos documentários antropológicos de observação do que à própria história do meio televisivo; seu ineditismo não

está no modo como acompanha e retrata a vida de uma família, pois já se havia experimentado situações semelhantes no cinema documental, mas sim no fato de utilizar o espaço da televisão para exibir este tipo de trabalho.

Contudo, não se pode negar que este documentário, mesmo que não tenha sido produzido intencionalmente para a televisão, imprimiu grandes mudanças nos formatos dos programas televisivos. Com o sucesso de “*An American Family*” as emissoras norte-americanas e mais tarde as de outros países do mundo perceberam o “filão da realidade”; a audiência havia demonstrado um grande interesse por imagens que fossem calcadas em situações e ações mais reais, que fossem mais verossímeis. Os programas de cunho mais jornalístico foram os primeiros que procuraram retratar a realidade de modo mais convincente: as câmeras saíram dos estúdios e passaram a ir ao encontro dos acontecimentos; já não importava mais a qualidade técnica dessas imagens, e sim sua naturalidade. No Brasil, as reportagens policiais de Gil Gomes, em especial no programa *Aqui e Agora*, durante a virada das décadas de 1980 e 1990, ilustram bem essa tendência de um jornalismo mais próximo do imaginário popular.

Os programas de entrevista, por sua vez, substituíram os convidados famosos por pessoas comuns dispostas a revelar para as câmeras da TV – e, conseqüentemente, para uma audiência de âmbito nacional – os seus problemas e dramas mais íntimos, em troca de conselhos de psicanalistas e dos próprios apresentadores ou de uma ajuda financeira. Este formato ainda é muito popular no Brasil; citamos como exemplos: *Programa do Ratinho*, de Carlos Massa Ratinho e *Casos de Família*, com Regina Volpato, pelo SBT; *Hora da Verdade*, com a apresentadora Márcia Goldsmith, pela Bandeirantes; dentre outros.

Entretanto, o formato¹ que hoje entendemos como *reality show* só se conformou no programa exibido pela MTV norte-americana, *Real World* (1992), em que sete jovens que até então não se conheciam passaram a dividir um apartamento e a terem que montar uma empresa em sociedade. Enquanto os participantes lidavam com as dificuldades de um convívio maçante com desconhecidos, as câmeras os seguiam e captavam suas ações mais diversas, desde escovar os dentes pela manhã e sair para o trabalho até o encontro com amigos em uma danceteria. O programa *Real World* estabelece uma experiência distinta da de *An American Life* sobretudo porque o único laço que os participantes daquele tinham uns com os outros era o de participarem de um programa televisivo; o que movia essa união era

¹ Utilizamos aqui a palavra “formato” sem nos preocupar muito com sua definição; adiante nos deteremos com maior propriedade na construção dos conceitos de gêneros e formatos televisivos. (Ver item 4.1, Gêneros e formatos televisivos).

justamente a recompensa financeira oferecida pela emissora, era o desafio lançado pela produção do programa, enfim, era o jogo.

Em setembro de 1999, a empresa holandesa *Endemol Entertainment*, inspirada pelo projeto científico *Biosfera 2*² e pelo sucesso de *sites* pessoais, que mostravam por meio de *webcams* o cotidiano de internautas, lançava na televisão aberta holandesa um programa ainda mais audacioso que o da MTV norte-americana. Em *Big Brother*, dez desconhecidos de ambos os sexos e de diferentes estratos sociais foram confinados numa casa monitorada por câmeras ligadas durante vinte e quatro horas ao longo de dois meses. Pela primeira vez utilizava-se em um *reality show* os seguintes recursos: o confinamento e a captação ininterrupta de imagens. Daí, explicam-se as opiniões controversas que o programa gerou. Ao mesmo tempo em que *Big Brother* causou polêmica em vários meios formadores de opinião pública, como o acadêmico e parte da própria mídia, também foi um enorme sucesso de público – na Holanda, o episódio final do programa foi veiculado às vésperas do Natal e bateu recorde de audiência. Com a fórmula do programa já patenteada, a *Endemol* vende-a para vários países e em praticamente todos o programa atingiu recordes de público³.

Paralelamente ao sucesso de *Big Brother* na Holanda, a televisão norte-americana também presenciava o êxito do *reality show* através de *Survivor*, exibido pelo canal *Fox*. Neste, duas equipes isoladas sob instalações precárias e alimentação escassa se enfrentavam em provas físicas regularmente; a equipe perdedora era obrigada a escolher um de seus participantes para sair da disputa do prêmio final. Consolidava-se, assim, o *boom* do *reality show* em escala mundial.

No Brasil, o formato chega logo depois, no ano de 2000, quando a TV brasileira completava 50 anos. Em meados desse ano, a MTV brasileira começou a exibir o programa *20 e Poucos Anos* - uma readequação de *Real World* - que mostrava a vida de oito jovens, provenientes de realidades diferentes, que tinham seus cotidianos acompanhados por câmeras e se reuniam semanalmente para discutir seus problemas e suas diferenças. Menos de vinte

² John De Mol, um dos sócios da Endemol e o idealizador do formato de Big Brother, em uma entrevista concedida à Revista Veja (21/07/2001), diz: "Tive a idéia depois de ler uma reportagem sobre aqueles malucos que se trancaram num jardim, para fingir que moravam em outro planeta." De Mol se referia ao projeto científico Biosfera 2, um imenso domo de 17.000 metros quadrados, construído no deserto do Arizona, onde um grupo de oito cientistas viveu confinado por dois anos, entre 1991 e 1993.

³ Em uma consulta ao *site* oficial da empresa, verificamos que *Big Brother* já foi produzido por emissoras dos seguintes países: Holanda, Argentina, Austrália, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Alemanha, Grécia, Itália, México, Noruega, Polônia, Portugal, África do Sul, Suécia, Espanha, Chile, Nova Zelândia, Reino Unido e Estados Unidos. Com relação ao sucesso do formato nesses países, Hill (2002) aponta como exceção apenas as versões norte-americana e sueca.

dias depois da estréia do *reality show* da MTV, a Rede Globo – com um alcance muito maior e um público bem mais significativo – colocava no ar *No Limite*, a versão brasileira do norte-americano *Survivor*. A Rede Globo chegou a fazer três versões do programa; a primeira apresentou grande audiência, mas a terceira não obteve tanto sucesso e parecia apontar para um esgotamento do formato no país.

Todavia, incentivada pelo êxito obtido pela emissora rival SBT em *Casa dos Artistas*⁴ (2001), a Rede Globo resolveu finalmente usufruir os direitos previamente negociados com a *Endemol*, estreando, no final de janeiro de 2002, a primeira versão de *Big Brother Brasil*. Hoje, em decorrência dos recordes de audiência e os altos números de votação nos paredões apresentados por BBB 5, veiculado entre janeiro e março de 2005, a emissora já anuncia a exibição da sexta e sétima versão de *Big Brother Brasil*, respectivamente, a partir dos meses de janeiro de 2006 e 2007. Com pequenas oscilações de média de audiência de uma edição para outra, episódios de *Big Brother Brasil* estão sempre na lista de maiores números de audiência registrados tanto na TV aberta quanto na fechada; além disso, a venda de pacotes fechados, que dão direito ao acompanhamento, por 24 horas, das imagens captadas pelas câmeras da casa, sobem a cada versão exibida.

1.1 – BIG BROTHER BRASIL

Em suas cinco exibições, *Big Brother Brasil* (ou BBB, como é comumente chamado) se manteve, em geral, fiel ao formato original da *Endemol*: um grupo de desconhecidos, divididos igualmente entre os dois sexos; um cenário que é constituído por uma casa repleta de câmeras que funcionam ininterruptamente; um jogo que prevê a eliminação semanal de um de seus participantes até restar apenas um, o vencedor, que leva um bom prêmio em dinheiro, além de uma fama temporária. No entanto, o formato, a cada nova versão, é revestido de algumas pequenas mudanças nas regras do jogo, na eleição dos participantes e ou no modo em que se estrutura a montagem, o que em parte explica o sucesso que o programa ainda apresenta.

⁴ A *Casa dos Artistas* e *Big Brother Brasil* possuíam um formato tão semelhante que acabou gerando disputas judiciais entre as duas emissoras, SBT e Globo, responsáveis, respectivamente, pela produção e exibição dos programas.

O primeiro *Big Brother Brasil*, exibido no início de 2002, contou com a participação de 12 personagens, todas selecionadas pela equipe de produção do programa. Conforme o diretor geral do programa, J. B. Bonny (Boninho), relata em uma entrevista, a primeira edição não obteve a audiência esperada nas primeiras semanas de exibição e esta só aumentou quando a direção decidiu mudar o esquema de montagem das edições compactas exibidas diariamente. A montagem, portanto, pode ser apontada como o maior diferencial entre as duas primeiras versões de BBB. Com relação à primeira edição, a segunda, exibida em meados do ano 2002, cativou o público por apresentar compactos com um tom humorístico, mais satíricos e leves, montados a partir de cenas cotidianas dos participantes. “Algemas da Paixão”, uma paródia de telenovelas “dramalhão”, relatava o romance conturbado entre os participantes Thyrso e Manuela.

Em BBB 3, aumenta-se o número de participantes de 12 para 14, sendo que dois deles foram pré-selecionados pela produção, mas efetivados como participantes do programa pelo voto popular. Nessa edição mais um elemento foi adicionado à dinâmica do jogo, o “anjo”. Desde a primeira edição existia a figura do “líder”, o imunizado da semana que teria o direito de indicar um dos nomes para enfrentar o próximo “paredão⁵” contra outro participante escolhido pelos demais jogadores. O anjo, por sua vez, poderia evitar que um dos jogadores fosse nomeado ao paredão, embora ele mesmo estivesse sujeito a essa indicação. Assim, a entrada desse elemento no jogo proposto pelo programa lança um novo desafio estratégico para os participantes de BBB. A maior inovação de BBB 4 foi a entrada de dois participantes quaisquer por meio de sorteio de cupons adquiridos na compra de uma revista especial sobre *Big Brother Brasil*, lançada pela emissora Rede Globo semanas antes do início dessa quarta edição. Ou seja, dos 14 “*big-brothers*” que fizeram parte da quarta versão de BBB, 10 foram escolhidos pela produção depois da análise dos VT’s enviados pelos inscritos, 2 jogadores continuaram sendo escolhidos pelo público e os 2 últimos entraram para o programa porque sorteados, pelo mero acaso. Na quinta e última versão de BBB, a escolha popular de participantes sai de cena, embora o sorteio permaneça. Ainda nessa versão, entra mais um elemento na estrutura do programa; é implementada uma moeda local, a “estaleca”, através da qual os *big-brothers* deveriam adquirir seus alimentos e demais objetos importantes para seu conforto, como edredons, talheres, toalhas, academia de ginástica e etc.

⁵ “Paredão” é como os participantes e a própria produção do programa se referem à indicação semanal de dois nomes que deverão disputar entre si a preferência do público, o preterido é eliminado. Quem usou essa expressão, pela primeira vez, foi Kléber “Bambam”, vencedor da primeira versão brasileira.

É importante retomarmos rapidamente essas graduais mudanças na configuração do programa pois, em grande medida, foram responsáveis pelo tom que cada uma das edições de BBB adquiriu. A entrada da figura do anjo em BBB 3 estimulou a conformação de indicações estratégicas; talvez em nenhum outro BBB os participantes tenham se mostrado tão racionalmente preocupados em armar estratégias para levar o prêmio final. Em BBB 3, atuar como participante jogador não era demérito, uma vez que todos demonstravam abertamente estarem guiando seus comportamentos em função do desafio lançado pelo jogo. Em BBB 4, a entrada de participantes sorteados propiciou o estabelecimento de uma divisão sócio-econômica entre os concorrentes. De um lado, estavam os *big-brothers* provenientes da classe média e que, por isso, precisariam menos do dinheiro oferecido pelo programa do que os demais; de outro, estava o grupo dos “super-pobrinhos⁶” que, aparentemente, teriam menos chances de alcançar fama e dinheiro fora da casa.

Big Brother Brasil, quando exibido – o que normalmente coincide com o início do ano –, passa diariamente em dois canais de TV, um aberto, *Globo*, e outro acessível apenas para assinantes de TV a cabo, *Multishow* (ambos fazem parte das Organizações Globo). Além disso, é oferecido, por um preço adicional, para quem é usuário da TV fechada, um canal especial em que se tem acesso, durante 24 horas por dia, às câmeras instaladas na casa. Também é possível acompanhar o cotidiano dos participantes através da internet; as notícias diárias e demais informações sobre o programa, como histórico e índices de popularidade, estão disponíveis para qualquer internauta. Entretanto, o acesso às imagens ao vivo é exclusivo para assinantes da provedora *Globo.com*, empresa também pertencente às Organizações Globo.

Todavia, são os episódios veiculados pela TV aberta que, por possuírem um número bem mais expressivo de espectadores, apresentam maior rentabilidade⁷ para as Organizações Globo. Diariamente, por volta das 22 horas, a emissora transmite um compacto com a edição dos melhores momentos – segundo a direção do programa – do último dia vivido pelos participantes. Em alguns dias especiais, como os de eliminação, os *big-brothers* conversam ao vivo com o apresentador do programa, ora na sala de estar da casa, diante dos demais participantes, ora no confessionário, a sós com o apresentador e o público. Além dos

⁶ O título de “super-pobrinhos” foi criado por alguns dos participantes de BBB 4 e reforçado pela direção do programa através de falas do apresentador e de alguns compactos exibidos diariamente na TV aberta.

⁷ Na lógica mercadológica que rege a televisão aberta brasileira, boa média de audiência significa bons preços para os intervalos comerciais exibidos naquele horário. No caso específico de BBB, há também a possibilidade de comercialização de *merchandising* no decorrer do próprio programa; além do fato de que a fama transitória dos ex-participantes alimenta a audiência de outros programas exibidos pela Rede Globo.

episódios diários, a emissora produz dois episódios especiais: o programa de apresentação e o “lavagem de roupa suja”. O primeiro é exibido menos de uma semana antes dos participantes entrarem na casa. Neste, o apresentador Pedro Bial explica algumas mudanças nas regras do jogo, mostra a nova decoração do cenário e, por meio de inserção de VT’s previamente gravados, nos apresenta os participantes da próxima versão de BBB. O “lavagem de roupa suja”, como o próprio nome sugere, acontece alguns dias depois da exibição do último episódio; os *ex-big-brothers* se encontram em um estúdio, na presença de Bial e, eventualmente, de representantes do público, para prestarem esclarecimentos sobre algumas atitudes que tomaram no decorrer do programa e para, sobretudo, se agredirem verbalmente. Vale dizer que existem também as inserções com *flashes* ao vivo da casa durante a programação da Rede Globo. Estes *flashes*, por não possuírem horários bem definidos, exercem, essencialmente, a função de propagandas do próprio programa.

Dentro da estrutura interna da Rede Globo, o programa é produzido pela Central Globo de Jornalismo. Desde a primeira edição de *Big Brother Brasil*, no início de 2002, J. B. Bonny, o Boninho, é o responsável pela direção-geral e o jornalista Pedro Bial, por sua apresentação⁸. É o apresentador quem media a interação entre participantes e público; é ele quem anuncia os nomes indicados para o “paredão”, quem foi escolhido pelo público para deixar o programa, qual prova os participantes deverão cumprir para conseguir o alimento da semana ou definir o líder e o anjo do grupo. Além dessas falas necessárias para o desenvolvimento do programa, o apresentador também deixa “escapar” pequenas pistas para os participantes sobre o que o público está achando de suas atuações e que ações estão sendo mostradas para esse público. Dessa forma, Bial ultrapassa o simples papel de um apresentador isento e acaba por influenciar e, em alguns casos, até mesmo dirigir as ações dos participantes e do próprio público.

Além das intervenções do apresentador nos momentos ao vivo, a edição dos compactos exibidos nos episódios diários de *Big Brother Brasil* também é responsável por uma indução na opinião de grande parte do público a respeito dos participantes. Como o próprio diretor geral de BBB indicou, a estrutura da montagem desses compactos é uma das responsáveis pelo grande sucesso da versão brasileira de *Big Brother* junto ao público. A equipe responsável pela seleção e montagem dos “melhores momentos” do dia-a-dia na casa segue a diretriz apontada pela direção do programa de conferir um leve toque de humor ao cotidiano, muitas vezes monótono, vivido pelos *big-brothers*. Esse toque humorístico é

⁸ Vale dizer que na primeira versão de BBB, Pedro Bial dividia o comando do programa com a atriz Marisa Orth; no entanto, na segunda edição em diante, ele passou a apresentar o programa sozinho.

marcado por uma recuperação satírica dos perfis das personagens, charges eletrônicas que ilustram casos contados pelos participantes e pela criação de quadros quase ficcionais que representam o comportamento e o alinhamento adotado pelos jogadores na casa. Em BBB 5, por exemplo, foi montada a animação “Os Inacreditáveis”, com forte alusão às histórias de super-heróis, recorrentes em gibis e desenhos animados, para recontar os complôs e estratégias adotadas por parte dos participantes com o fim de prolongar sua permanência no programa.

Em uma entrevista publicada no site oficial do programa, logo após o término de BBB 5, a editora-chefa Fernanda Scalzo explica, em linhas gerais, como funciona o processo de seleção e montagem das imagens que fazem parte dos compactos exibidos:

A equipe de edição é composta por mim e mais 14 pessoas. São três turnos de oito horas com três pessoas em um número igual de ilhas de edição. Tudo o que é produzido por eles é peneirado em vídeos de duas em duas horas. O editor faz um copião dos horários que formam vídeos de aproximadamente três horas. Eu vejo tudo isto e para finalizar, ainda observo em casa com o pay-per-view e leio tudo o que posso a respeito do programa. (<www.globo.com/bbb>, maio de 2005).

O editor-chefe, portanto, é apenas o responsável pela montagem final dessas imagens, já rastreadas pelas outras pessoas da equipe de edição em vídeos preliminares. Devemos refletir, então, sobre o que guia esse processo de pré-edição, o que indica a esses funcionários, divididos em ilhas de edição e turnos distintos, quais seriam as imagens a serem guardadas e quais a serem descartadas. Como Scalzo deixa transparecer nas entrelinhas de sua fala, não há muito tempo para se pensar na melhor montagem possível; a seleção das imagens é um processo concomitante à construção das personagens na casa e, por isso, muitas vezes guiada pelas representações que estão mais à mão, mais óbvias, pelo lugar-comum. Assim, não podemos falar que exista uma intenção racionalmente construída pela direção do programa para beneficiar a imagem deste ou daquele participante. O que guia a equipe de edição é o entrecruzamento de algumas características estruturais do meio televisivo, como a diretriz adotada pelos produtores do programa e o pouco tempo para finalização do produto televisivo, com o confronto das intersubjetividades dos sujeitos envolvidos nesse processo. É esse lugar no qual *Big Brother Brasil* está inserido que vamos tentar mapear no decorrer de nosso trabalho; em um primeiro momento, pretendemos compreender melhor o processo de produção das mensagens midiáticas da televisão; em seguida, vamos nos ater ao modo pelo qual as representações são construídas e propagadas na sociedade.

2 – TV: INDÚSTRIA, PODER E LINGUAGEM

O primeiro ponto que se faz necessário discutir é a própria noção de televisão. Como um meio de comunicação de largo alcance, a mídia televisiva, em sua estrutura produtiva, é atravessada por relações de poder, uma vez que nela estão envolvidos grandes interesses econômicos e políticos; ter o controle sobre a produção das mensagens televisivas, em certa medida, é ter o poder de falar por si mesmo. É sob essa perspectiva que se baseiam as análises pioneiras da Escola de Frankfurt sobre o meio televisivo. Embora alguns dos principais pontos levantados pelos frankfurtianos, como a divisão entre alta e baixa cultura e a crença em uma manipulação perversa das mensagens midiáticas, sejam, atualmente, desconsiderados pelos estudos de comunicação por não darem conta da dinâmica da produção e circulação de sentidos e valores na sociedade, não podemos deixar de resgatar alguns de seus achados, ainda hoje pertinentes. Para compreender melhor a televisão é preciso não perder de vista que o processo de construção e circulação de suas mensagens é profundamente marcado pelas macro estruturas de poder econômico e político que perpassam a sociedade capitalista.

No entanto, uma boa releitura dos preceitos deixados pela teoria crítica frankfurtiana também deve considerar algumas características da produção televisiva provenientes do próprio aparato técnico da TV. A televisão, como um dispositivo técnico distinto dos demais meios de comunicação, também possui uma linguagem própria. Nem sempre a recorrência de alguns recursos técnicos se dá ao acaso ou para iludir seus receptores; a capacidade técnica do aparato televisivo imprime limitações e distinções em sua linguagem. Em última instância, não devemos nos esquecer de que a televisão se insere na vida social de forma circular: a TV marca nosso cotidiano através de sua presença constante, do ritmo e do tempo que confere a algumas de nossas atividades diárias, mas, ao mesmo tempo, também sofre pressões de nossos valores morais e culturais.

2.1 – OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA E AS PRÁTICAS DE PODER

O estabelecimento de meios de comunicação voltados a um grande público, ainda nas primeiras décadas do séc. XX, colocou em xeque algumas considerações sobre o fazer

artístico e suas principais características. O modo pelo qual os produtos provenientes de mídias como o cinema, o rádio e, posteriormente, a televisão eram concebidos, produzidos e distribuídos na sociedade diferia, em muitos pontos, da criação e recepção das obras artísticas pertencentes às tradicionais “belas artes” que até então vigoravam. O advento tecnológico dos meios de comunicação de massa, como foram denominados ainda no início de seu aparecimento, permitiu não só uma reprodutibilidade técnica dos produtos culturais (Benjamin, 1985), mas também uma separação espaço-temporal entre emissores e receptores.

A Escola de Frankfurt, na Alemanha, associada principalmente aos nomes de Adorno e Horkheimer, foi a primeira linha teórica a se posicionar criticamente contra a cultura dos meios de comunicação de massa. Adorno e Horkheimer (1985) adotam a expressão “indústria cultural” para designar a indústria voltada para a diversão, para o entretenimento e para a produção de mercadorias culturais. Optam pelo termo “indústria” porque esta emprega milhares de pessoas, apresenta um alto nível de divisão do trabalho e é uma rede de empresas (ou setores) que se complementam; o público também seria uma parte dessa indústria e não sua desculpa. Os produtos oriundos da indústria cultural, essencialmente, são iguais em seu conteúdo; toda a produção se encaixa em esquemas e clichês, a fórmula substitui a obra de arte; apenas o que os diferenciam são os “*level* de qualidade” (Adorno e Horkheimer, 1985) que procuram atender consumidores de diferentes estratos da sociedade.

A indústria cultural opera de forma a perpetuar a ideologia capitalista da classe dominante: é aqui que encontramos a matriz marxista que fundamenta a teoria crítica frankfurtiana. A princípio o trabalhador procura os produtos da indústria cultural para descansar do trabalho mecanizado com o qual esteve em contato durante o expediente. Contudo, acaba se confrontando, mais uma vez, com este trabalho mecanizado, deparando-se com produtos sem conteúdo, que não o fazem pensar; sua atitude é de absorver a mecanicidade da produção da indústria cultural. Os autores, assim, afirmam que a função de distração da indústria cultural é, em seu cerne, contraditória, pois quanto mais esta pretende relaxar e distrair o seu público mais trabalho exige dos que nela atuam – nesse sentido, “o entretenimento não seria a mera antítese da arte, mas o extremo que a toca” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 133).

A ideologia estaria presente também nas representações que os produtos da indústria cultural propagam. Os filmes¹, por exemplo, reproduzem de forma cíclica a vida

¹ Os primeiros trabalhos da Escola de Frankfurt, datados nos anos 1930, tomavam como principal objeto de análise o cinema que, na época, era o meio de comunicação que mobilizava o maior número de espectadores. A televisão, cujas primeiras transmissões aconteceram na Europa no período entre guerras, só seria produzida em

cotidiana, como se esta não pudesse se apresentar de outra maneira, como se o mundo fosse imutável. A naturalidade de seus atores e o caráter de realidade que a imagem cinematográfica imprime fazem com que o consumo se dê de forma quase automática, sem consciência crítica. O sistema vigente é perpetuado por estas representações; a idéia de diversão implica em estar de acordo com a ideologia dominante burguesa, induz ao conformismo. É neste tom de naturalidade que permeia os produtos culturais da indústria do entretenimento que jaz seu caráter mais violento.

No que concerne ao caráter artístico desses produtos, *a priori*, existiria uma separação entre arte superior e arte inferior: a primeira seria fruto da inspiração de um gênio criador, e a segunda estaria arraigada à cultura popular. A indústria cultural se apropria perversamente dessas duas formas artísticas, renegando à arte sua autonomia e transformando-a em bem de consumo. Na era burguesa, a arte adquire uma utilidade, se torna fonte de conhecimento e de prestígio, obtendo um valor de troca. O artista passa a seguir a lei de mercado, assim, a ideologia dominante também permeia o processo de concepção e criação dos produtos culturais destinados a um grande público. O fato dos bens culturais terem se tornado mais acessíveis às massas não fez com que estas tomassem contato com o universo de uma alta cultura do qual sempre foram excluídas; na verdade, o que aconteceu foi justamente uma banalização e uma decadência da cultura.

Embora não comungando inteiramente da teoria crítica e, por isso, produzindo um pensamento mais ambivalente, Walter Benjamin parte da mesma base marxista da Escola de Frankfurt e de alguns preceitos colocados por Adorno e Horkheimer para discutir o problema colocado pelos meios de comunicação de massa. Como os primeiros autores apresentados, também elege o cinema como seu principal objeto de análise. Benjamin (1985) se debruça principalmente, como o título de seu célebre artigo já indica, sobre o papel desempenhado pela arte nos produtos advindos da reprodução técnica favorecida pelos meios de comunicação de grande alcance. A reprodutibilidade da obra de arte põe em xeque a autenticidade da mesma; o “aqui” e o “agora” da obra de arte é desvalorizado, é afetado; “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (Benjamin, 1985, p. 168).

Por outro lado, a reprodutibilidade técnica propicia à obra de arte maior autonomia; a cópia pode estar presente em lugares até então impossíveis para o original, o que resulta em uma aproximação desta com o indivíduo. A arte, agora emancipada, se desloca

escala industrial a partir de 1945; daí, Adorno e Horkheimer não haverem se detido, nesse primeiro momento, nos produtos televisivos e sim nos cinematográficos.

definitivamente do ritual e passa a fundar-se na política. Uma obra cinematográfica, por exemplo, por apresentar uma produção de alto custo, não se torna viável se for consumida individualmente; sua difusão torna-se, portanto, imprescindível. Entra aí a distinção entre o valor de culto e o de exposição. O primeiro está ligado ao ritual, o que importa é a existência da obra com sua aura e não a sua proximidade e exibição. A reprodutibilidade técnica faz com que a obra de arte se posicione e se valorize justamente pela amplitude de sua visibilidade. Se para Adorno e Horkheimer (1985) os bens culturais se esvaziam e desvalorizam quando são submetidos a uma lógica de produção industrial, para Benjamin são exatamente as técnicas de reprodução as responsáveis pelo deslocamento da arte para um novo lugar, nem melhor nem pior, apenas diferente do que até então era ocupado por ela.

Para Benjamin, o cinema não seria uma arte menor, como sugerem os primeiros autores da Escola de Frankfurt; pelo contrário, graças ao processo de montagem das imagens cinematográficas a obra de arte pode, enfim, atingir um novo patamar, de maior complexidade. Um escultor grego de outrora dispunha apenas de um pedaço de mármore para extrair sua obra, já o diretor de cinema de hoje tem ao seu alcance vários rolos de filmes, com planos distintos para montar, da maneira que lhe convier, a sua obra cinematográfica. A “perfectibilidade” (Benjamin, 1985) deriva dessas inúmeras fontes de matéria-prima e possibilidades de se conceber uma obra de arte. As massas que se mobilizam diante do cinema não estão à mercê da mecanização, como indica Adorno e Horkheimer; é justamente ali que o ser humano encontra a sua revanche em relação à máquina - ele a coloca sobre seu próprio triunfo. O receptor de Benjamin não é alguém que apenas consome a ideologia presente nos bens produzidos pela indústria cultural; na recepção do cinema não há várias mediações como na pintura.

Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. (Benjamin, 1985, p. 187-188).

Porém, concorda com aqueles ao dizer que a recepção do cinema se dá pela distração, passa pelo hábito, não causando o estranhamento. “A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (Benjamin, 1985, p. 193). O cinema é, por excelência, o lugar ideal para um tipo de recepção denominada pelo autor como tátil.

Os apontamentos feitos por Benjamin inspirariam, alguns anos mais tarde, o trabalho de Enzensberger (1979) que se mostra preocupado com a inexistência de uma teoria de cunho marxista que dê conta do fenômeno dos meios de comunicação de grande alcance, designados por este como “indústria da consciência”. Traça uma distinção entre aparelho de distribuição e aparelho de comunicação, salientando que o cinema e a televisão ainda não promovem a comunicação de fato, pois não são capazes de escutar seu público, apenas retransmitem a fala dos produtores. A dialética emissor / receptor, sob a qual esta indústria opera, é um reflexo da ideologia burguesa dominante e da divisão social do trabalho. Todavia, Enzensberger aplica o conceito de ideologia de maneira distinta da que Adorno e Horkheimer (1985) o fazem; a ideologia está presente não só no conteúdo dos produtos culturais, mas principalmente no modo pelo qual esta indústria se organiza. “A oposição entre produtores e consumidores não é inerente aos meios eletrônicos; pelo contrário, ela deve ser artificialmente mantida mediante medidas econômicas e administrativas” (Enzensberger, 1979, p. 79).

Como já havia ponderado Benjamin (1985), o autor afirma que os novos meios técnicos, em tese, são mais democráticos por tornarem acessível à grande maioria do público os bens que produzem – estes estão à disposição de todos de forma igualitária, não se tratando de bens armazenáveis ou leiloáveis. Porém, segundo Enzensberger, para que a indústria da consciência se torne democrática de fato é preciso que ela se estruture coletivamente, isto é, todos passem a ser emissores e receptores desses meios de comunicação direcionados para as massas. Enquanto isto não se estabelecer, esses meios só serão potencialmente revolucionários.

Retoma abertamente Benjamin para pensar a obra de arte no âmbito da indústria da consciência. Os meios de comunicação estabeleceram uma nova relação entre sujeito e objeto artístico e, por isso, é necessário se construir uma estética que seja adequada à nova situação. O conceito de obra de arte acabada se tornou anacrônico: “aquilo que até agora veio se chamando arte, foi superado, no sentido estritamente hegeliano, pelos meios de comunicação. A discussão em torno do fim da arte é ociosa, enquanto este fim não for compreendido de forma dialética.” (Enzensberger, 1979, p. 123). Se Adorno e Horkheimer (1985) contrapunham a arte tradicional à arte popular, emergente no seio da produção dos meios de comunicação de massa, Enzensberger propõe exatamente o oposto: uma integração entre estas duas formas de expressão artística.

Apesar de não se debruçar sobre questões concernentes à recepção, podemos encontrar indícios no trabalho de Enzensberger que nos fazem crer que este não confiava em uma ingenuidade total de um público que seria facilmente influenciado: “é verdade que na

televisão pululam os mentirosos, mas todos já vêm de longe que ali estão para vender algo” (Enzensberger, 1979: 130).

Quem estabelece um diálogo crítico direto com Enzensberger é Jean Baudrillard em um capítulo de seu livro *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, dedicado à análise da mídia. Embora Enzensberger proponha uma teoria voltada para os meios de comunicação, segundo Baudrillard (1970), ele não chega a formulá-la de fato, sua análise não avança muito. Este autor critica veementemente a idéia de Enzensberger de que os meios de comunicação em sua essência são uma técnica libertadora: “não é como veículo de um conteúdo, mas na sua forma e na sua própria operação que os media induzem uma relação social, e tal relação não é de exploração, é de abstracção, de separação, de abolição da troca.” (Baudrillard, 1970, p. 216).

A idéia de comunicação está intimamente relacionada à idéia de troca, o que não é propiciado pela forma pela qual os meios de comunicação se estruturam; portanto a mídia se estabelece, no contexto capitalista vigente, como um sistema de controle social do poder. A “revolução dos media” está na subversão das relações emissor / receptor e código / mensagem, isto é, a verdadeira estratégia revolucionária está na instituição do poder de resposta, de troca simbólica entre as audiências e os produtores dos bens midiáticos. Baudrillard é mais enfático – e mais radical – do que Enzensberger no que se refere à questão do controle exercido pelos meios de comunicação. Se este acreditava na inviabilidade da instauração de um órgão capaz de controlar todas as instâncias de produção midiática, aquele já diz que isto não é necessário, pois o controle da mídia não necessita de fiscalização; esse controle se faz presente na auto-regulação de seus produtores ou mesmo na idéia de *feedback* como uma resposta possível por parte do receptor. Há nesse ponto um importante dissenso entre os dois autores: para Baudrillard as relações de poder não estão presentes particularmente nos conteúdos dos produtos midiáticos, como afirma Enzensberger, e sim no modo como estes são produzidos, distribuídos e recebidos.

[...] Na relação simbólica de troca existe resposta simultânea, não há emissor e receptor de um lado e do outro da mensagem, e também não há ‘mensagem’, quer dizer, um corpus de informação a decifrar de maneira unívoca sob a égide de um código. O simbólico consiste precisamente em quebrar esta univocidade da ‘mensagem’ [...]. De nada serve mudar os conteúdos da mensagem, é preciso modificar os códigos de leitura, impor outros códigos de leitura. O receptor (que, na realidade, já não o é) intervém aqui sobre o essencial, opõe o seu próprio código ao do emissor, inventa uma verdadeira resposta escapando à armadilha da comunicação dirigida. (Baudrillard, 1970, p. 234)

Essa leitura subversiva, apontada por Baudrillard, não é possível se o atual modelo em que se estrutura os meios de comunicação e, conseqüentemente, as análises lançadas sobre estes persistirem. Por abaixo a lógica dialética que vigora significa não só uma remodelação da forma como são produzidos os bens midiáticos (Adorno e Horkheimer; Enzensberger), mas também como estes circulam pela sociedade. A ideologia, para além do conteúdo transmitido pelos bens culturais, está presente, sobretudo, na forma em que as mensagens midiáticas se estruturam.

Diante dos principais preceitos dos autores retomados anteriormente, em especial, os de Baudrillard, Muniz Sodré (1999) tenta compreender como a sociedade e, especificamente, a televisão se relacionam. Para o autor, a televisão segue a uma lógica produtiva alienante, longe de propiciar um senso crítico no receptor, que estaria à deriva de suas mensagens. Um dos avanços apresentado por esse estudo é que Sodré, embora esteja atento a algumas questões concernentes ao dispositivo técnico, não resume a televisão apenas a este ponto. Ele entende essa mídia como um sistema que engloba os processos de produção e de recepção que são mediados pelo aparato televisivo – contudo, o autor não se detém com maior propriedade nesse tópico relativo à mediação. Trata-se de um sistema marcado pela ideologia dominante e pelas relações de poder e, como Baudrillard, afirma que a lógica produtiva dos meios de comunicação é responsável pela alienação da expressão dialogal.

[...] O monopólio instituído pela televisão não se explica simplesmente pelo controle econômico das fontes de informação, mas pelo controle ideológico da fala, isto é, da possibilidade de resposta do ouvinte. [...] É óbvio que a dominação não está no equipamento eletrônico em si (vídeo-teipe, cinema etc.), mas no estatuto de sua produção de significações. (Sodré, 1999, p. 42-43).

O grande trunfo do poder é fazer com que a ideologia dominante seja interiorizada pelos receptores. Desse modo, o controle sobre os meios de comunicação passa a ser feito pelos próprios controlados, dispensando a existência de um órgão fiscalizador como havia indicado Enzensberger. A TV seria, assim, a encarnação do panoptismo de Foucault na Comunicação Social.

É interessante observar como Sodré confere ao dispositivo técnico uma importância determinante no modo pelo qual a imagem da televisão é percebida na vida cotidiana. Neste ponto, sua discussão apresenta um significativo avanço em relação aos demais autores que também voltaram suas análises à mídia televisiva. O espaço físico da TV é composto por duas cenas: uma circunscrita na tela luminosa do próprio aparato técnico e outra referente ao espaço de recepção da primeira – a sala de estar, o quarto de dormir, o ambiente

familiar. A mensagem televisiva interpela diretamente o receptor no seio de seu lar; ele passa a vê-la como algo natural em seu cotidiano. “(...) Finge ser o *olho da família* assestado para a espontaneidade dos acontecimentos do mundo, escondendo a sua condição de olhar hipnótico e imobilizador do sistema.” (Sodré, 1999, p. 59 – grifo do autor).

A partir dessa consideração, Sodré aponta algumas das características essenciais da linguagem da TV. Esta se apóia em uma linguagem fática e direta; o elemento verbal predomina no discurso televisivo, o apresentador de um programa assume um papel central na mensagem televisiva – o de simular intimidade, o de causar identificação com o espectador. Diferentemente do que ocorre no cinema, na televisão a montagem não é essencial para o resultado do produto final; ela é apenas mais um recurso técnico. “Porque a televisão, tendo de simular um diálogo em contato familiar com seu público, apóia-se numa *retórica do direto*. O que aparece no vídeo pretende ser apreendido como *simultâneo ao tempo do espectador*.” (Sodré, 1999, p. 70-71 – grifos do autor).

A imagem televisiva se ocupa apenas em mostrar o mundo para o espectador, sem causar-lhe estranhamento; o receptor deve olhar para o real, mas um real recriado. O que lhe fascina é o simples ato de olhar - a televisão encarna, assim, o papel de *voyeuse* do mundo, tendo o telespectador como cúmplice. Enzensberger (1979) também fala da presença de uma imagem vazia na televisão, que seduz simplesmente por existir, mas que não diz nada porque a classe burguesa, que detêm o controle sobre sua produção e veiculação, não teria mais nada a dizer. Assim, para Enzensberger, o que é vazio de fato não é a televisão e sim quem a produz. Sodré fala de uma produção que não reflete o real, mas constrói uma realidade distinta, baseada em representações sociais – logo, a TV estabelece uma relação paradoxal com o real; ela o recria e o apresenta aos espectadores como se fosse a única realidade possível.

Assim como Sodré, Bourdieu (1997) também se volta especificamente para a televisão e nos chama a atenção para a sedução da visibilidade televisiva – aparece-se na TV não para dizer algo, mas para ser visto. Se para Sodré a tela da televisão é o lugar da *voyeuse*, para Bourdieu ela também é o lugar da exibição. No mundo atual, a visibilidade significa *status*, até mais do que isso, ela é capaz de conferir poder político. Como os demais autores, também fala de uma manipulação exercida pelo meio, porém a televisão não imputaria, perversamente a ideologia dominante à sociedade (Adorno e Horkheimer; Enzensberger; Sodré); tal ideologia é gerada na estrutura social e, por isso, também perpassa a mídia. Os responsáveis pela criação dos programas televisivos são dominados pelo sistema, assim como seus receptores. Bourdieu, nesse sentido, desenvolve a questão da auto-regulação como uma

das instâncias do controle exercido pela mídia, que fora apenas indicada no trabalho de Baudrillard (1970) e pouco desenvolvida por Sodré (1999).

Porém, ao tratar do processo de recep o, o autor adota uma postura tal e qual apresentavam os primeiros autores da Escola de Frankfurt. O receptor de Bourdieu parece não poder esboar nenhuma atitude diante dos produtos midiáticos além da absor o de seus conteúdos. Primeiro, afirma que para alcanar um maior público os produtos televisivos – no caso específico de sua análise, o telejornal – se voltam para assuntos que não levantam problemas de fato, pois são construídos conforme as categorias de percep o do receptor. Em seguida, diz que a televisão teria o poder de uma revolu o simbólica, mas prefere se ajustar às estruturas mentais do público que, por sua vez, já interiorizou a ideologia dominante vigente no sistema em que se insere.

Embora em alguns pontos os estudos aqui retomados nos paream um pouco ultrapassados ou até mesmo radicais, não se pode negar as importantes contribui es que eles nos trazem. As rela es de poder perpassam os meios de comunica o; os bens culturais ali produzidos, em sua maioria, não primam por uma qualidade estética e tampouco instigam o receptor; a manipula o pode até não acontecer de forma direta e perversa, como alguns desses autores indicam (Baudrillard; Bourdieu), mas a ideologia da sociedade capitalista também habita a estrutura e o conteúdo das mensagens midiáticas.

No entanto, nem tudo pode ser explicado pelas rela es de poder político e econ mico, como esses autores nos fazem crer. Para além da lógica de mercado, existe a intera o entre sujeitos que criam laos sociais uns com os outros no seio das experiências cotidianas. Tais análises não contemplam essa dimensão simbólica da comunica o; não são capazes de explicar a produ o e o compartilhamento de sentidos lanados pela média. Apenas se at m ao grande papel que os meios de comunica o e, em alguns casos, a televisão (Sodré; Bourdieu) desempenham no contexto atual. Preocupam-se principalmente com a rela o existente entre a sociedade e a m dia, tentando captar o modo como estas se estruturam; e, assim, deixam escapar a lógica e a dinâmica das situa es concretas do cotidiano; das rela es efetivamente construídas em torno das práticas comunicativas instauradas pela televisão. Não   preciso que a palavra e que a produ o dos meios de comunica o sejam tomadas politicamente pela classe dominada, como sugerem Enzensberger e Sodré, para que sua expressão se faa valer. Jesús Martin-Barbero (2003), por exemplo, contradiz esta idéia ao ver no consumo um modo de expressão dessas classes: “[...] nem toda forma de consumo   interioriza o dos valores das outras classes. O consumo pode

falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna” (Martin-Barbero, 2003, p. 301).

Todavia, se a abordagem político-ideológica, centrada nas relações de poder que perpassam os meios de comunicação, não nos parece suficiente para nossa análise, não podemos tampouco negligenciar a incidência dessas relações nas situações menores como assistir a um programa televisivo. Daí, a razão de resgatarmos e estabelecermos um debate com o trabalho desses autores.

2.2 – A LINGUAGEM DA TV E A ESPECIFICIDADE DO MEIO TÉCNICO:

Paralelamente ao desenvolvimento desses estudos de cunho mais macro-sociológico, solidificava-se uma outra forma de se abordar a televisão; uma abordagem que se voltava mais especificamente ao estudo do dispositivo técnico. Tal abordagem também apresenta algumas limitações: tende a um isolamento dos produtos televisivos, deixando em segundo plano sua inserção na sociedade; além de, em alguns casos, tratarem-se de trabalhos mais descritivos do que analíticos. Todavia, retomamos aqui esses estudos por considerarmos importante a atenção que eles despendem em tentar entender a televisão e a estruturação de sua linguagem a partir de algumas características do dispositivo técnico que a abriga.

Para alguns autores, o surgimento do aparato técnico da televisão é resultado da evolução dos demais meios de comunicação até então existentes, pois é o primeiro meio de comunicação que emite mensagens audiovisuais que podem ser recebidas por um aparelho situado no interior da casa dos receptores. Décio Pignatari (1984), descreve de forma quase poética o sincretismo da linguagem televisiva:

A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, desaguam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia e o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d’água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos. Mas a linguagem marcante, de base, é a do cinema: composição e montagem de imagens. (Pignatari, 1984, p. 14)

Ana Maria Balogh (2002), por sua vez, afirma que a linguagem televisiva nasce da mescla de conquistas advindas de outros meios de comunicação como a literatura, o teatro, a

pintura, a fotografia, o cinema e o rádio. Artur da Távola (1984) também reforça esta idéia e caracteriza a TV como um meio “síncrese”; dentro de sua linguagem podemos encontrar traços das linguagens dos meios que a antecederam. Além de ser um caráter fundante da linguagem televisiva, a síncrese também seria seu maior diferencial em relação aos demais meios. Embora não haja grandes discordâncias com relação a este ponto - a natureza híbrida do aparato técnico da televisão - parte dos autores parece negligenciar essa origem, apenas se detendo na questão da imagem produzida pela TV em oposição à imagem cinematográfica.

Aliás, esta é uma prática metodológica comum nos trabalhos acerca da televisão. É muito fácil – e até mesmo tentador – compará-la ao cinema, já que ambos os meios apresentam como característica fundamental o uso da imagem em movimento. De fato, a base estrutural da linguagem televisiva é, em grande parte, herdada da teoria da montagem cinematográfica (Pignatari, 1984). O problema não reside na opção metodológica de traçar um paralelo entre os dois meios, mas na forma como esse paralelo costuma ser construído - quase sempre essa comparação é feita sob uma perspectiva valorativa. Há uma forte tendência em se julgar os produtos cinematográficos como sendo de uma natureza mais “nobre” ou mais qualificada que os televisivos. É preciso lembrar que nem tudo que é produzido no âmbito cinematográfico apresenta um caráter polissêmico, libertador (libertador no sentido de favorecer uma interpretação crítica por parte do receptor) ou proporciona uma experiência estética ao público – aliás, muito pelo contrário, o cinema, como a televisão, também pode ser criado e veiculado de acordo com práticas mercadológicas.

Além disso, recorrer à linguagem cinematográfica buscando entender a televisiva não é o melhor caminho analítico a ser seguido, pois os dois meios apresentam características distintas no que diz respeito ao modo pelo qual seus produtos são concebidos, produzidos e recebidos. Arlindo Machado (2001) indica que é preciso estudar a televisão de acordo com critérios que lhes sejam próprios, que levem em consideração as características de seu meio e as particularidades de sua linguagem, caso contrário se recorrerá ao risco de desvalorizar a TV e seus produtos. Apesar de se mostrar inclinado a estabelecer critérios analíticos para a televisão, o autor não os estabelece de fato e é pego pelas armadilhas por ele mesmo apontadas. Em seu trabalho, busca recuperar dentre os produtos televisivos exemplos que demonstrem a possibilidade de se produzir uma televisão de qualidade. Entretanto, não chega a analisá-los de forma contundente e acaba por enquadrá-los conforme critérios estéticos que, usualmente, estariam relacionados à linguagem cinematográfica. Isto se torna evidente nas listagens feitas pelo autor no decorrer de seu texto, em que a grande maioria dos “bons”

realizadores em televisão são nomes consagrados no meio cinematográfico ou em outras formas de expressão artística.

Balogh (2002) também empreende na tarefa de tentar definir a televisão em oposição ao cinema, porém evita traçar uma hierarquia entre os meios, procurando sempre marcar suas peculiaridades. Para a autora, o primeiro ponto que distingue a TV do cinema é a onipresença da primeira, que estaria virtualmente disponível quase que em tempo integral em nosso cotidiano – idéia convergente à colocada por Sodré (1999), no item anterior, de que o espaço físico da televisão é composto não só pela tela, mas também pelo ambiente familiar no qual se encontra. Ricardo Miranda e Carlos Alberto M. Pereira (1983) também estão atentos ao modo pelo qual as mensagens televisivas são recebidas: “[...] assistir ou ‘ver’ televisão é algo que se faz, freqüentemente, entre outras coisas, ou seja, com a atenção dividida entre atividades diferentes e nem sempre muito compatíveis entre si, fugindo-se bastante a quaisquer condições ideais de comunicação.” (Miranda e Pereira, 1983, p. 21).

Ciro Marcondes Filho (1988), por sua vez, marca as diferenças entre os contextos de recepção de um filme e de um programa televisivo. A recepção do cinema é marcada pelo rito; sai-se de casa em busca de um entretenimento pago conscientemente, senta-se em uma sala escura em que uma tela de grandes proporções domina quase que totalmente o campo de visão do espectador. Já a recepção da TV é dispersa, é o entretenimento que vai ao encontro do espectador; o aparelho de TV torna-se da família, ou seja, sua recepção não é marcada por um momento especial como acontece no cinema, ela ocorre de forma regular e contínua. O cinema estaria mais próximo do sonho, pega o espectador pelo emocional, enquanto a televisão exerceria uma função de distração e de atualização por ocupar-se em informar seu receptor.

As condições de recepção da mídia televisiva bem como algumas características físicas do próprio aparato técnico – como tamanho da tela e captação magnética da imagem – são fatores decisivos na constituição da linguagem televisiva. Cabe aqui retomar Távola (1984), que afirma que o texto televisivo nasce do convívio de dois discursos: o racional e lógico das palavras e o meta-racional da imagem. Isto é, a linguagem televisiva se estrutura através de um discurso verbal (o texto em *off* e inserções de palavras escritas em *letterings* e cartelas explicativas, dentre outros) e de um discurso não-verbal (as imagens).

No nível do discurso verbal, exatamente em decorrência da natureza dispersa de seu contexto de recepção, a televisão lança mão de uma linguagem fática e direta (Sodré) na tentativa de atrair seu receptor. O tom da fala do texto televisivo, de acordo com Balogh (2002), calca-se em uma linguagem fática, em oposição à linguagem poética presente nos

textos artísticos, para enfatizar a relação entre emissor e receptor. Além disso, diferentemente do que ocorre com um espectador de um filme, o prazer do telespectador está justamente no reconhecimento. Daí, a televisão se baseia em uma “estética da repetição” (termo da crítica televisiva italiana), que decorre não só da ânsia de reconhecimento do espectador, mas também de uma demanda diária que o meio exige.

Miranda e Pereira (1983) também corroboram com esta idéia e afirmam que a linguagem televisiva busca um reconhecimento por parte do receptor e por isso se baseia em uma linguagem “nacional popular” que se apropria e elabora os valores e sentimentos presentes nos mais diferentes estratos de seu público. Para Pignatari (1984), a TV brasileira finalmente conseguiu criar uma fala brasileira, acessível à maioria da população do país e, por isso, mais natural do que as falas até então presentes no teatro e no cinema brasileiro. Esse seria um fator fundamental para o triunfo da mídia televisiva em relação às demais mídias, pelo menos aqui no Brasil.

No que concerne à produção das imagens televisivas os autores, em sua grande maioria, justificam sua natureza conforme algumas especificidades técnicas que o dispositivo oferece. Nesse tópico, como veremos, a comparação com as imagens cinematográficas, mais uma vez, faz-se quase obrigatória. Um dos principais motivos que incentivam tal comparação é que “a televisão absorveu do cinema duas de suas técnicas fundamentais: a *técnica do corte* e a *técnica da câmera contínua* ou *câmera na mão* [...]” (Pignatari, 1984: 12 – grifos do autor). A técnica do corte opera sobre a noção temporal que a imagem imprime. Já a câmera contínua tem a ver com a espacialidade, conferindo à imagem um *status* do olhar do espectador; é como se este se fizesse ali presente e o que a câmera capta fosse a sua própria visão sobre o real – daí, esta técnica também ser conhecida como “câmera subjetiva”.

Apesar de, em sua gênese, a televisão se reportar à base do cinema, as imagens que esses meios criam se diferenciam pelo modo técnico em que são produzidas. A imagem do cinema é impressa em um fotograma por meio de um processo ótico, já a imagem da televisão é resultado de um processo magnético; sua reprodução, ao contrário do que ocorre com o cinema, é contínua e, ademais, a imagem televisiva possui retícula. Este último caráter físico, de acordo com Pignatari (1984), é responsável pelo uso constante de planos fechados pela televisão. Por causa da retícula a imagem televisiva possui uma definição menor que a cinematográfica, não podendo utilizar-se de planos mais abertos. Os planos mais fechados, como o *close up*, são mais cansativos para o espectador, daí a tendência da televisão em suprimir os “tempos mortos” (tempos em que quase não há ação das personagens, em que

quase “nada” ocorre), recorrendo aos cortes que enfatizam apenas as ações principais, isto é, os “tempos fortes”.

De modo análogo, Sodré (1999) também justifica os enquadramentos mais fechados da televisão pela baixa defini o de sua imagem. Infere-se a partir disso que a TV se volta a um detalhamento do todo; as a es individuais ou pontuais são sublinhadas em detrimento da representa o do grupo ou do todo da a o. Além disso, planos como *close up*, juntamente com uma linguagem verbal mais direta, como já foi exposto, favorecem uma rela o singular com o espectador, simulando um contato com o mesmo. O autor, tomando emprestado os conceitos de Jules Griitti, caracteriza os espaços das imagens televisivas e cinematográficas como sendo, respectivamente, “centrífugo” e “centrípeto”. As imagens televisivas, por abusarem de planos mais fechados, fazem com o que o espectador tenha que projetar, imaginariamente, o extra-campo desses enquadramentos, o que está fora do que   enquadrado pela lente da câmera, daí seu caráter “centrífugo”. As imagens cinematográficas, por sua vez, operam o movimento oposto; seus planos mais abertos conseguem enquadrar não são os detalhes de uma cena, mas dão conta do todo;   o espectador quem se coloca no meio da imagem, daí o espaço cinematográfico ser chamado de “centrípeto”.

Marcondes Filho (1988) afirma que a televisão estabelece uma “rela o extensiva” com a imagem; a troca de planos e de imagens ultra-aceleradas não permite que o espectador possa observar todos os detalhes presentes no plano, sempre se atentando para o centro do quadro; assim não lhe   possível escolher o que olhar, isto lhe   apresentado arbitrariamente. Já Balogh (2002) explica os enquadramentos mais fechados pelo fato do tamanho da tela de um televisor ser bem menor do que o de uma tela de cinema. Destarte, a linguagem televisiva abusa dos planos fechados, dos *close up*, que por excelência são a “imagem-fei o” (Deleuze *apud* Balogh), acabando por realçar uma fun o emotiva da linguagem.

O grande diferencial da televisão em rela o aos demais meios, para Távola (1984), que comunga com as idéias de Umberto Eco,   a possibilidade de relatar o real no momento em que este ocorre, e isto influenciaria essencialmente a sua linguagem. O real, durante as transmissões ao vivo, sofre menos interferências,   menos interpelado por subjetividades alheias; são nesses momentos que “a televisão encontra sua plenitude como linguagem” (Távola, 1984, p. 33). Complementa seu raciocínio dizendo que são os meios que lidam com o instantâneo são capazes de transmitir a emo o do que não   esperado, do que irrompe no desenrolar dos acontecimentos. Para o autor   a partir de sua capacidade de transmissão ao vivo, dos seus *close up* e da sua linguagem fática e direta que a TV causa empatia em seu público.

Porém, não é apenas o dispositivo técnico que interfere na estruturação da linguagem televisiva, a lógica mercadológica também determina algumas características fundamentais desse texto. Balogh (2002) aponta que a temporalidade do meio televisivo é profundamente marcada por uma “estética da interrupção” (termo que ela apropria de Paul Virilio); isto quer dizer que a TV se insere em uma lógica de mercado de forma mais contundente que o cinema, distanciando-se cada vez mais das noções clássicas de um texto artístico. Os programas de televisão já prevêem, por exemplo, a inserção de comerciais no decorrer de sua apresentação, o que não acontece durante a exibição de um filme. Miranda e Pereira (1983) também seguem a essa linha e dizem que o texto da televisão é formado por dois grandes subtextos – o *break* (tempo reservado para os intervalos comerciais) e o bloco (tempo destinado aos programas televisivos).

Para Marcondes Filho (1988) um traço que difere a televisão do cinema é que este comercializa os seus próprios produtos, ao passo que aquela confere a cada minuto de exibição um valor comercial. Apesar de não se prender muito ao tópico, o autor chega a apontar o problema que o *zap* institui à televisão. Os canais de televisão atualmente têm que se preocupar sobretudo em não entediar sua audiência – sua perda implica em perda de patrocinadores e ou em queda do valor do minuto comercializado. Daí, os produtores e emissoras de televisão recorrerem cada vez mais às fórmulas já testadas e aprovadas pelo receptor, não buscando um estranhamento que pode resultar em baixa audiência. Isso pode parecer, *a priori*, um olhar muito pragmático sobre o meio, como se todas as emissoras de televisão só estivessem preocupadas com seus lucros e a viabilidade financeira de sua programação. Não obstante, essa é uma realidade presente principalmente entre os canais de TV aberta, daí não poderemos negligenciá-la.

Por fim, há também, entre os pesquisadores de Comunicação Social, uma pequena tendência – nem por isso, menos importante - de aproximar a linguagem televisiva à linguagem radiofônica. É bem verdade que a televisão, não raras as vezes, se faz valer muito mais pela oralidade do que pelo encadeamento imagético, todavia isso não é bastante para equipará-la ao rádio. José Carlos Aronchi de Souza (2004), ao buscar as origens da televisão, afirma que

os programas mais populares na infância da televisão refletem o débito do novo veículo com o seu antecessor eletrônico. Durante os três primeiros anos da pesquisa de audiência Nielsen (que abrangeu o período 1950-1952), os shows musicais ou outros formatos do rádio [...] dominaram os dez primeiros lugares. (Aronchi de Souza, 2004, p. 51).

Mas, como o autor deixa claro, no decorrer de seu texto, essa comparação deve ser situada apenas na gênese da linguagem televisiva. Marcondes Filho (1988) também chega a aproximar a televisão do rádio: “a televisão poderia ser vista, em termos de comunicação, mais próxima do rádio do que do cinema” (Marcondes, 1988, p. 19); ambos levam informação à casa das pessoas e seus aparelhos receptores se encontram dispersos nos cenários cotidianos.

Concordamos com alguns pontos levantados pelos autores até aqui retomados: sim, é preciso estabelecer uma metodologia própria para se analisar os produtos televisivos (Machado), pois a questão do dispositivo técnico é fundamental para se compreender os processos de produção e recepção dos produtos televisivos (Sodré, Balogh, Pignatari, Távola, dentre outros). Também é importante que não nos esqueçamos de que a linguagem televisiva carrega em sua formação e processos de produção uma mescla dos meios antecessores (Pignatari, Balogh, Távola).

Se no item anterior tentamos compreender a televisão a partir de sua dimensão social e das relações de poder que a permeiam, nesse presente item o que nos interessa é perceber até que ponto a linguagem televisiva é construída de acordo com a lógica produtiva capitalista e até que ponto é resultante de determinadas características do dispositivo técnico. Através dos estudos recuperados percebemos que nem todas as escolhas feitas pelos produtores de televisão são arbitrárias: de fato o dispositivo técnico não lida bem com os planos mais abertos; o espectador da TV possui uma atenção dispersa; a lógica mercadológica faz com que cada minuto de exibição receba o seu valor, interferindo no conteúdo e no formato das mensagens televisivas. Estarmos atentos a esses pontos da linguagem televisiva decorrentes das capacidades técnicas do próprio meio não significa que situemos o objeto da comunicação apenas em relação a seu aparato. A análise dos produtos midiáticos não deve se bastar pela compreensão da dinâmica de relações econômicas e políticas que os permeiam, tampouco deve se resumir aos alcances e às possibilidades da técnica que os abrigam. Ainda nos falta olhar para um terceiro aspecto - talvez o mais importante e esclarecedor -, aquele concernente à dimensão simbólica, ao compartilhamento de sentidos produzidos e re-apropriados na relação entre os meios de comunicação e a sociedade.

3 – RELACÕES, REPRESENTAÇÕES E MEDIAÇÕES TELEVISIVAS

Construir esse terceiro olhar sobre os meios de comunicação, que os entende como um dos lugares privilegiados na criação e circulação dos sentidos apreendidos pelos sujeitos, implica em nos questionarmos, antes de tudo, sobre qual seria o lugar próprio da Comunicação. Para isto, retomaremos aqui, de forma sucinta, algumas reflexões de autores que tentam (re)configurar o espaço ocupado pelos estudos de comunicação no âmbito das Ciências Sociais. Vera França (2002 e 2004) se volta para a constituição de uma problemática comunicacional que seja capaz de conferir certa identidade entre as pesquisas da área. Segundo França (2002), é necessário que haja uma sistematização maior dos estudos referentes às teorias da comunicação e um maior consenso entre as pesquisas da área para que a comunicação se estabeleça, definitivamente, como um campo de saber.

Com relação ao objeto da comunicação existem duas tendências mais recorrentes: uma que se centra nos meios de comunicação e outra que privilegia os processos comunicativos. José Luiz Braga (2001 e 2002), por sua vez, é contra uma centralidade nos meios de comunicação por parte do objeto comunicacional; estes são importantes na medida em que foram os responsáveis pelas primeiras problematizações acerca da Comunicação, mas isso não significa que constituam necessariamente tal objeto. França (2002) também compartilha da objeção de Braga e nos lembra que objetos de estudo não são dados *a priori*, mas construídos socialmente, à medida que são recortados pelos pesquisadores. Circunscrever o objeto ao campo da mídia é uma atitude redutora, uma vez que existem muitas práticas comunicativas que se dão em outros campos. Além disso, pode-se estudar objetos relacionados à mídia sob perspectivas não comunicacionais.

Muito menos deve-se considerar que o objeto comunicacional seja qualquer tipo de relação entre sujeitos. Braga (2002) denomina essa segunda tendência como uma perspectiva holista da comunicação. Deve haver, portanto, uma proximidade, um reconhecimento entre os diversos estudos situados no campo da Comunicação; a pesquisa nesta área deve se preocupar centralmente com as questões interacionais; elas devem estar presentes no problema da pesquisa. “Poderíamos assim dizer que o objetivo e o objeto do Campo de Estudos em Comunicação, de modo quase tautológico, é observar como a sociedade conversa com a sociedade.” (Braga, 2001, p. 17).

França (2002) entende por processos comunicativos todo processo de produção e circulação de informações e indica a necessidade de um afunilamento: “um recorte dentro

desse recorte, buscando refinar o objeto, vai circunscrever e ater-se aos processos humanos e sociais de produção, circulação e interpretação de sentidos, fundados no simbólico e na linguagem.” (França, 2002, p. 16). Contudo, não deixa de alertar que ainda assim esse objeto pode ser muito amplo, uma vez que as relações sociais, de certo modo, também são englobadas por esse novo recorte. Logo, afirma que a especificidade do campo é trazida por um olhar que permite que essas práticas sejam vistas sob o prisma da comunicação.

Em suma, a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado por meio de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe reflexos. (França, 2002, p. 27)

Ao tentar conceituar a comunicação, França (2002) nos oferece algumas premissas norteadoras de um olhar comunicacional e de um modelo analítico próprio da área; tal modelo tem sido identificado como paradigma relacional¹ (França; Braga). Isto significa dizer que a Comunicação deve dar conta do processo de trocas simbólicas em um dado contexto relacional. França (2004) concebe o objeto da comunicação na confluência de dois conceitos fundamentais: representações e mediações. É na tentativa de perceber o movimento de embricamento das representações com as mediações, o modo como os sujeitos se inserem no mundo, que se funda o olhar comunicacional.

A comunicação é esse processo em que imagens, representações são produzidas, trocadas, atualizadas no bojo das relações; esse processo em que sujeitos interlocutores produzem, se apropriam e atualizam permanentemente os sentidos que moldam seu mundo e, em última instância, o próprio mundo. Portanto, o lugar da comunicação (das práticas comunicativas) é um lugar constituinte – e o olhar (abordagem) comunicacional é um olhar que busca apreender esse movimento de constituição. (França, 2004, p. 9).

A primeira noção, a de representação, é marcada por um movimento, de certa forma, redutor da realidade com o fim de torná-la apreensível. Retomando o conceito em diferentes campos de saber – Ciências Sociais, Psicologia e Semiótica – a autora aponta, em linhas bem gerais, que representações podem ser “signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de idéias desenvolvidas por

¹ Louis Quèrè (1991) também sistematizou um modelo analítico para a Comunicação, o modelo praxiológico. Em muitos pontos sua perspectiva se aproxima ao paradigma relacional. A concepção de comunicação de Quèrè não se baseia em uma dicotomia entre os mundos objetivo e subjetivo, mas sim em uma “atividade organizante” através da qual os sujeitos constituintes de uma comunidade organizam-se e coordenam suas ações, mutuamente, nesse espaço; essa atividade é mediada simbolicamente, esses indivíduos compartilham os mesmos códigos, o mesmo quadro de significações.

uma sociedade” (França, 2004: 1–2). Diante dessa gama de sentidos, representação, portanto, desponta como um conceito que não apresenta uma definição consensual entre os diferentes autores que o utilizam. Talvez um bom ponto de partida para tentar conceituar a representação, como França já nos indicou, seja o de pensá-la em relação à noção de imagem. Este foi o caminho percorrido por alguns autores, dentre os quais destacamos aqui os trabalhos de Gilbert Durand (1993) e Henri Bergson (1990).

De acordo com Durand, o mundo pode ser representado de dois modos: o direto e o indireto. No primeiro, a coisa, a parte do mundo a ser representada é palpável e pode ser percebida ou sentida fisicamente pela nossa consciência, isto é, o próprio objeto parece estar presente na representação que apenas serve como um meio de reproduzi-lo, de substituí-lo. No segundo modo, o indireto, a coisa, em nenhuma instância, pode ser apresentada e submetida diretamente à nossa percepção sensível. Para este tipo, o autor cria a expressão “representação”, no sentido de que a representação não tem como função substituir o seu objeto, mas torná-lo presente e aparente, tal que possa ser submetido à nossa consciência. É claro que essas categorias não são tão bem delimitadas; Durand chama a atenção para o fato de que a consciência lida com representações calcadas nas mais diversas gradações de imagem; desde as mais “adequadas”, típicas de uma relação direta, até as mais “inadequadas”, em que a noção de equivalência não se aplica, como as alegorias e os símbolos².

As alegorias são signos complexos que designam qualidades espirituais ou morais, lidando, portanto, com idéias abstratas. As representações alegóricas são capazes de tornar concreto um dos elementos constituintes da coisa representada. O símbolo, por trabalhar com o não sensível sob todas as formas, criaria imagens totalmente inadequadas. “[...] Chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado *não é de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível.” (Durand, 1993, p. 10 – grifos do autor). Ao contrário das alegorias, que partem de idéias para chegar à coisa sensível, os símbolos são em si a coisa que serve de fonte para as idéias. Em outras palavras, o símbolo é válido por si mesmo, isto é, ele cria sentido. Ele também é dotado de um caráter epifânico, pois é capaz de tornar sensível uma característica até então oculta da coisa representada.

Assim, o símbolo abriga em sua constituição duas metades: uma visível, que seria o próprio significante, ou melhor, a própria representação; e outra invisível, que seria o

² Em seu texto, *A Imaginação Simbólica*, G. Durand explicita que não pretende utilizar a noção de símbolo como, em geral, os teólogos e lingüistas o fazem; ao contrário destes, ele não toma o símbolo como sendo um signo convencional, mas simplesmente como um signo aberto.

indizível, o não apresentável, a metade que se refere ao significado, à coisa. Ambas são infinitamente extensas; o significado pode ser traduzido nas mais distintas representações e, analogamente, uma dada representação simbólica também pode abrigar os mais diversos significados. A partir da constatação desse movimento dinâmico dos símbolos o autor afirma que

É através do poder da repetição que o símbolo preenche indefinidamente a sua inadequação fundamental. Mas essa repetição não é tautológica: é aperfeiçoante através da acumulação de aproximações. (Durand, 1993, p. 13)

É no seu emprego cotidiano que o símbolo adquire novas formas, novas representações, ganhando um alcance maior através da conformação de uma rede de significados. Diante desta propriedade de “redundância aperfeiçoante”, Durand esboça uma classificação do universo simbólico em três categorias: a dos símbolos rituais (gestos), a dos mitos e derivados (relações lingüísticas), e a dos símbolos iconográficos (a arte nos mais diferentes suportes). Esta terceira categoria apresenta como unidade básica as imagens, que podem apresentar um grau maior ou menor de intensidade; se abarcam muitos significados são designadas como imagens simbólicas, e se carregam menos sentidos, são apenas simples imagens.

Para Henri Bergson (1990) a idéia de representação também está intrinsecamente ligada à questão da imagem. Contudo, conforme César Guimarães (1997) indica, para Bergson imagem é tudo aquilo que é - pelo menos, potencialmente – susceptível aos nossos sentidos; a imagem é situada entre a coisa e a representação. Ao conceber esse novo lugar para imagem, a teoria bergsoniana dialogava diretamente com as duas correntes filosóficas até então vigentes, o idealismo e o realismo. A primeira partia do princípio de que a matéria estaria essencialmente nas representações, formadas exclusivamente pela subjetividade dos indivíduos. Os realistas, por sua vez, seguiam a uma lógica que ia de encontro ao pensamento idealista; para o realismo, a matéria teria uma natureza distinta das representações, que seriam responsáveis por uma castração do universo real. O mundo objetivo, um lugar quase mítico habitado pelas coisas, é bem mais complexo e, em certa medida, superior ao mundo das representações. Bergson, ao afirmar que a matéria é o conjunto das imagens, propõe “a superação do dualismo da coisa e da consciência, ou dos movimentos (quantitativos, extensos, colocados no espaço) e das imagens (qualitativas, inextensas, colocadas na consciência)” (Guimarães, 1997, p. 92). Oferece, destarte, um terceiro caminho possível para se entender a relação entre sujeito e objeto.

Prosseguindo em sua teoria, as imagens, como regra geral, podem ser divididas em dois grandes sistemas: as de fora, que se relacionam entre si, ou seja, a matéria propriamente dita; e as de dentro, que se relacionam com um tipo especial de imagem - o corpo - e por isso, resultantes do processo de percepção da matéria. O corpo é entendido como imagem porque, como qualquer matéria (ou coisa), também faz parte do universo real. Todavia, difere das demais por ser capaz de interferir conscientemente no movimento destas. O corpo apresenta funções sensórias, que nada mais são do que a percepção, e funções motoras, responsáveis pela ação; e, como centro de ação, ao contrário do que segue a linha idealista, é incapaz de criar as representações, estando apenas apto a exercer sobre elas uma ação privilegiada.

É justamente na conexão entre percepção e ação, proporcionada pela imagem-corpo, que as imagens mudam o seu movimento natural, ganhando novas formas, sendo alçadas à condição de representações. Através da percepção conseguimos estabelecer um contato sensorial com a matéria, com os movimentos dos objetos do universo real; estes são apreendidos pelo nosso corpo que os traduzem em movimentos (ou imagens) internos a partir dos quais somos capazes de guiar nossas ações. No momento em que empreendemos nossas ações, devolvemos as imagens que nos atravessaram com um novo movimento - indeterminado em sua essência. A reconfiguração do movimento de uma imagem que se depara com um corpo não pode ser prevista, uma vez que a ação exige tempo; um tempo que permite ao corpo selecionar, organizar e integrar esse movimento. As representações, portanto, nascem exatamente da confluência entre o de fora e o de dentro, no encontro da objetividade com a subjetividade.

Entretanto, a relação entre os dois sistemas de imagens só pode ser explicada por meio da utilização de uma noção ideal, denominada por Bergson como “percepção pura”. Trata-se do primeiro encontro de uma imagem em si – isenta das influências da matéria sob todas as suas formas e existente apenas no primeiro sistema – com um corpo que fosse capaz de percebê-la conscientemente e que lançasse, sobre ela, uma visão imediata. Assim, a imagem passaria a habitar, também, o segundo sistema. O que a teoria bergsoniana marca, aqui, com a percepção pura, é a distância entre presença e percepção, de modo que “uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar sem estar representada” (Bergson *apud* Guimarães, 1997, p. 90).

Se não temos acesso, na prática, às imagens genuinamente de fora, mas a apenas a um movimento da matéria já modificado pela ação de outras imagens-corpos, qual seria, então, a natureza das imagens que percebemos e sobre as quais atuamos? Temos acesso justamente às representações que, em certa medida, são resultado de um processo redutor das

imagens, porém não do modo como os realistas a encaram; esse processo não é marcado por uma supressão de grande parte dos elementos constituintes do movimento das matérias. As representações não são o congelamento do movimento, pelo contrário, elas revestem de novas formas a dinâmica das imagens; são o “caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo” (Bergson *apud* Guimarães, 1997, p. 90). Para Bergson, as representações resultam de uma operação de enquadramento, que não é de responsabilidade exclusiva dos sujeitos e nem da matéria, mas do processo de propagação das imagens em si e de sua reflexão decorrente do encontro com as imagens-corpo. Guimarães resume de modo contundente a noção bergsoniana de representação: “a representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos e resultado da eliminação daquilo que não interessa às nossas necessidades.” (Guimarães, 1997, p. 91).

Em seu trabalho Guimarães se reporta a uma obra específica de Gilles Deleuze (1985), *Cinema I: Imagem-movimento*, na qual este trava um diálogo direto com o conceito de representação lançado por Bergson. Como vimos, para este autor, tal conceito está estreitamente ligado à questão da percepção consciente e à forma como esta é capaz de fazer com que o movimento das imagens, mesmo que modificado, perdure. A restrição de sua teoria, conforme aponta Deleuze, torna-se evidente a partir do momento em que Bergson não julga que a imagem cinematográfica possa, ainda que excepcionalmente, refletir o movimento da matéria. O cinema transmite apenas a ilusão do movimento; ele se configura a partir da descontinuidade e da fixação do movimento em fotogramas, nos fazendo crer que o movimento é resultado de uma sucessão de imobilidades. Daí, a imagem do cinema não poder ser entendida como uma representação genuína.

Na visão deleuziana, a percepção consciente e a imagem cinematográfica possuem mais afinidades do que discrepâncias. Ambas são produzidas a partir de uma relação com os corpos e por isso decorrem de um tempo de ação, estando igualmente sujeitas à indeterminação da percepção sensível desses corpos. Ademais, tanto as imagens advindas diretamente da percepção consciente, quanto as cinematográficas passam por um processo de enquadramento. Sobre o ponto levantado por Bergson a despeito da incapacidade do cinema de traduzir o movimento, Deleuze argumenta que o cinema, desde que encontrou a sua especificidade, estabeleceu uma nova relação com o devir. A partir do momento em que a linguagem cinematográfica descobriu os artifícios do enquadramento e da montagem, o cinema alcançou a condição de representação. Ao lançar mão desses recursos, a imagem cinematográfica conseguiu estabelecer um novo corte na conformação e na duração das

imagens em si, originando, assim, uma mudança na percepção consciente. A partir de então, a imagem cinematográfica passa a ser tomada como uma representação.

Com suas pequenas discordâncias e perspectivas um pouco distintas, os autores aqui retomados são unânimes em conceber as representações como um processo dinâmico de produção e re-significação das coisas do mundo, situado entre sujeito e objeto. Durand fala especificamente sobre as representações advindas de determinados signos complexos – os símbolos. A complexidade dos símbolos pode ser verificada na medida em que são formados por duas metades – uma visível (o significante, o mundo objetivo) e outra invisível (o significado, o subjetivo) – de naturezas opostas, mas complementares. De modo análogo, Bergson também sublinha o lugar de criação e propagação das representações como também sendo esse espaço entre as imagens de fora e as de dentro, entre a presença e a percepção, isto é, entre a objetividade e a subjetividade.

Seja pela redundância aperfeiçoante (Durand) que imprime novos significados às representações, seja pela modificação das imagens a partir de seu reflexo nos corpos (Bergson), ambos os autores entendem as representações como resultantes de um processo de re-significação marcado por uma fluidez, por uma mobilidade. As representações podem encarnar as mais diversas formas; elas são os símbolos, os gestos, as figuras míticas e lendárias, ou as imagens no seu sentido mais lato (Durand); podem ser a expressão da percepção consciente (Bergson), como as imagens cinematográficas (Deleuze); também estão presentes nos estereótipos, nas encenações de determinados papéis sociais e nas encarnações das performances (França). Em linhas gerais, podemos dizer que as representações são as formas, o enquadramento das coisas do mundo que, devido à sua dupla natureza, carregam em sua essência sentidos dados não só pelas propriedades da matéria, mas também pelo cruzamento das subjetividades. Dessa maneira, França (2004), ao propor o entrecruzamento entre as representações e as mediações como sendo o enfoque da Comunicação, indica que não devemos analisar as imagens em si, e sim nos ater no modo como lidamos com elas e na sua conformação (*mise-en-forme*). Cabe-nos, portanto, nos debruçarmos agora sobre o terreno em que habitam as representações, justamente o lugar que abriga a manifestações advindas do encontro das subjetividades com a objetividade: as mediações.

Julgamos ser proveitoso iniciar nossa discussão sobre as mediações a partir da perspectiva apresentada por Roger Silverstone (2002). De acordo com este autor, os meios de comunicação, atualmente, exercem um papel central na maneira através do qual os sujeitos se inserem no mundo. Mídia e sociedade são circundantes: os meios de comunicação apreendem os sentidos que circulam entre os sujeitos, os revestem de novas significações e os lançam

novamente para a sociedade; os sujeitos, por sua vez, também deixam suas marcas no movimento desses sentidos. A mídia, portanto, é tomada como um processo social, como algo que constitui e é constituída no bojo das interações cotidianas.

Daí, eleger a experiência cotidiana como ponto de partida para sua análise acerca dos meios de comunicação. Estes fazem parte de nossa experiência na medida em que habitam fisicamente nosso cotidiano; os meios de comunicação também permeiam as nossas inter-relações diárias - conversamos com nossos amigos sobre situações fictícias passadas em uma telenovela de horário nobre, por exemplo³. Ademais, a mídia não só faz parte de nossa realidade, sendo, de certa forma, moldada por esta, como também é responsável por mudanças e interferências em nossa experiência cotidiana. “Nossa entrada no espaço midiático é, ao mesmo tempo, uma transição do cotidiano para o liminar e uma apropriação do liminar pelo cotidiano. A mídia é do cotidiano e ao mesmo tempo uma alternativa a ele.” (Silverstone, 2002, p. 25).

É justamente por meio das mediações que podemos entender o processo pelo qual mídia e sociedade se relacionam. Para Silverstone a mediação compreende o “movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro.” (Silverstone, 2002, p. 33). Assim, ao afirmar que a mídia medeia o mundo, o autor se refere ao constante processo de apropriação e re-significações de textos midiáticos, indicando que a mediação tem a ver com uma intertextualidade, com um movimento de tradução de uma linguagem para outra. Dessa forma, o processo de mediação indica “a necessidade de focar no movimento dos significados através dos limiars da representação e da experiência.” (Silverstone, 2002, p. 43). As práticas comunicativas como um todo – e não só aquelas que perpassam os meios de comunicação - lidam com representações que interferem e sofrem interferências do experienciar dos sujeitos. Logo, a mediação diz respeito ao próprio movimento das representações no âmbito da experiência cotidiana.

Martin-Barbero (2003), de modo análogo a Silverstone, também entende as mediações como o lugar das trocas simbólicas e da renovação dos significados das representações. Contudo, sua discussão nos dá uma importante contribuição à medida que propõe estudar os meios de comunicação sob o viés das mediações. Ao apresentar tal proposta, o autor colabora com a mudança no eixo das análises lançadas sobre a mídia e seus produtos.

³ Annette Hill (2002), em um estudo de recepção feito entre o público que assistiu à versão inglesa do *reality show Big Brother*, concluiu que parte da grande audiência do programa era justificada pelo fato de que ele era comentado não só por outros meios de comunicação locais, mas também pelos ingleses em geral. Enfim, assistia-se ao programa para comentá-lo em interações cotidianas, o que comprova a afirmação de Silverstone.

O conceito de mediação avança no processo de rompimento com o modelo linear de comunicação em que mensagens produzidas por um emissor – muitas vezes tido como onipotente – são recebidas por um receptor que está à margem do processo de produção dos textos midiáticos. Os estudos de comunicação ou se voltavam para eficiência das mensagens midiáticas junto ao público⁴, ou se preocupavam com o conteúdo ideológico presente na estrutura dos meios de comunicação⁵. O enfoque nas mediações, por sua vez, busca compreender o processo histórico do advento tecnológico dos meios diante das formas de expressividade da cultura popular. A mediação em si não pode ser entendida como o objeto da comunicação, mas como um método de investigação – este é o grande avanço que a perspectiva do autor nos oferece. A técnica que envolve os meios de comunicação apenas determina a produção das mensagens midiáticas; os sentidos que estas adquirem na sociedade só podem ser compreendidos através das mediações:

[...] O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais. (Martin- Barbero, 2003, p. 270).

Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação às tecnologias. (Martin-Barbero, 2003, p. 297).

Compreender o processo comunicativo à luz das mediações significa, portanto, imbricar a comunicação no campo da cultura, pois é este terreno que abriga as trocas simbólicas. Ao dizer que a comunicação é um problema essencialmente cultural, Martin-Barbero não negligencia a força determinante das relações econômicas e políticas que também perpassam o processo de produção de sentidos no âmbito midiático. O que o autor coloca ao priorizar a dinâmica das matrizes culturais na configuração do processo comunicativo é a importância de “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador

⁴ Ver estudos da chamada “Escola Americana”, dentre os quais se destacam a *Teoria Funcionalista*, de Harold Lasswell, e a *Teoria dos Efeitos Limitados* ou *Duplo Fluxo da Comunicação*, de Paul Lazarsfeld.

⁵ São os estudos de comunicação de cunho marxista. O grande pilar dessa linha teórica foi a Escola de Frankfurt, da qual faziam parte Adorno e Horkheimer – ver item 2.1 do presente trabalho. As análises de pesquisadores latino-americanos nos anos 1970 também foram influenciadas pelo marxismo e por Frankfurt; no entanto, foram inovadoras à medida que privilegiaram o papel do receptor no processo comunicativo.

daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.” (Martin-Barbero, 2003, p. 299).

Não obstante, entender a comunicação como um processo cultural não implica em subjugar tal campo à cultura. Braga (2001) nos alerta que os termos comunicação e cultura não devem ser confundidos; a comunicação se torna presente no momento em que um gesto perde a sua naturalidade e é permeado por um “é assim que se faz”. Não interessa à Comunicação a questão cultural propriamente dita (isto é da ordem da Antropologia) mas sim as interações comunicacionais que consolidam determinadas práticas sociais no interior de uma cultura, bem como as relações entre diferentes culturas, diferentes identidades. Ao lançar mão da noção de “interação”, o autor leva em conta os processos simbólicos de troca que permitem aos indivíduos constituírem e organizarem socialmente o mundo em que vivem; o que, de certa forma, também vai ao encontro do conceito de mediação utilizado por Silverstone e Martin-Barbero.

Como já foi dito, o estudo de Martin-Barbero se debruça sobre as formas de expressão e recepção da cotidianidade na mídia massiva em geral; no entanto, devemos salientar a atenção especial que é dada à televisão, nosso objeto empírico. Para traçarmos o papel desempenhado pela televisão na América Latina é preciso que a pensemos “a partir das *mediações*, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (Martin-Barbero, 2003, p. 304 – grifo do autor). Interessa-lhe saber aonde se edificam os sentidos através dos quais nos construímos. Desse modo, a televisão apresenta três lugares de mediação: “a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural” (Martin-Barbero, 2003, p. 304).

A cotidianidade familiar diz respeito ao modo pelo qual a televisão interpela seus espectadores. A cotidianidade se estabelece no sentimento de reconhecimento, reside na simulação de contato que a televisão nos proporciona; ao se firmar em uma retórica do direto, a linguagem utilizada pela TV almeja se aproximar das relações estabelecidas no cotidiano familiar. A retórica do direto, geralmente, é estabelecida pelo uso de uma linguagem fática e pela figura do apresentador, que é uma personagem que desempenha o papel de mediador entre o meio e o público. Com relação à segunda instância, a da temporalidade social, o autor aponta para existência de dois tipos de tempo em nossa cultura, o produtivo e o da cotidianidade. O primeiro transcorre e é medido, o segundo é fragmentário e repetitivo. Na televisão esses dois tipos estariam conjugados: “o tempo do ócio encobre e desvela a forma do tempo do trabalho: o fragmento e a série” (Martin-Barbero, 2003: 308). Dessa forma, a TV impõe o seu tempo de produção às nossas experiências – a mídia marca a nossa rotina

cotidiana quando, por exemplo, assistimos diariamente o telejornal noturno ou acompanhamos um *sitcom* semanal.

E, por fim, para colocar a questão da competência cultural, Martin-Barbero afirma que não devemos ansiar por um caráter cultural artístico nos programas televisivos, já que “gostemos ou não, para bem ou para mal – [a televisão] é a própria noção de cultura” (Martin-Barbero, 2003, p. 310). A competência cultural tem a ver com os processos cognitivos desencadeados nos sujeitos a partir das mensagens televisivas. O autor aponta que na televisão os principais responsáveis por esse processo são os gêneros, que indicam ao receptor o conteúdo básico a ser decodificado em um texto televisivo:

[...] A dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos. (Martin-Barbero, 2003, p. 311 – grifo do autor).

Ao conceituar o gênero televisivo como uma importante mediação entre os processos de produção e recepção dos produtos da televisão, Martin-Barbero oferece uma premissa iluminadora à nossa discussão. Pretendemos, através da análise de um produto televisivo específico, *Big Brother Brasil*, dar conta das interações que o permeiam e, principalmente, para que práticas sociais elas nos apontam, nos remetem. Convencionou-se - pelo senso comum mesmo - classificar tal produto como pertencente ao gênero do *reality show*; é nesse ponto que nos deparamos com uma importante questão para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Falar de gênero implica em (ou pelo menos tentar) sistematizar alguns traços que aproximam esse produto a um determinado grupo de programas televisivos, indicando aos seus receptores já de início uma unidade básica de significação. Esse reconhecimento do gênero pelo receptor é possível graças à recorrência de algumas formas, imagens, estruturas de montagem – ou seja, as representações. Por outro lado, não devemos perder de vista que essas representações, presentes na consolidação de um gênero, não se constituem apenas na instância produtora dos programas televisivos, mas também são configuradas por valores presentes na cultura popular, isto é, ganham espaço através do movimento das mediações.

4 – O MODELO DO REALITY SHOW: A PRIMAZIA DA PERFORMANCE

4.1 – GÊNEROS E FORMATOS TELEVISIVOS

Pensar os gêneros como mediações, como nos propõe Martin-Barbero (2003), implica em situá-los na confluência entre as lógicas de produção e as práticas de leitura. Estamos olhando para os gêneros com o fim de captar o movimento das mediações; ao nos deparar com um determinado grupo de produtos televisivos buscaremos nestes os traços que tornam possível que os sujeitos os aproximem uns dos outros, ao mesmo tempo em que os distanciam de outro grupo. Portanto, não trabalhamos com a noção de gênero como algo interior ao texto, que dependa apenas da originalidade e competência de um autor ou da estrutura do texto, mas como algo que perpassa o texto, a partir de onde este é lido e consumido. “[...] Um gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto.” (Martin-Barbero, 2003, p. 314 – grifos do autor).

Assim, o gênero atua como um dispositivo de reconhecimento, uma chave de leitura; na medida em que se aproxima de um determinado grupo de produtos, permite uma identificação do mundo ali representado com o mundo do receptor, servindo como uma unidade básica de decodificação de sentido. Os espectadores podem não saber ao certo a técnica que envolve a produção de um texto midiático, no entanto, pragmaticamente, conseguem reconhecê-lo. Quando falamos em um programa de *reality show*, por exemplo, já indicamos a presença de determinados processos produtivos, de certas práticas comunicativas, por mais que ainda não tenhamos discorrido sobre tal formato televisivo.

[...] [O] funcionamento [dos gêneros] nos coloca diante do fato de que *a competência textual, da narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção*. Qualquer telespectador sabe quando um texto/relato foi interrompido, conhece as formas possíveis de interpretá-lo, é capaz de resumi-lo, dar-lhe título, comparar e classificar narrativas. (Martin-Barbero, 2003, p. 314 – grifos do autor).

Corroborando com o método de Martin-Barbero, Itânia Gomes (2002) afirma que “os gêneros permitiriam entender o processo comunicativo não a partir das mensagens, mas a partir da *interação*.” (Gomes, 2002, p. 182 – grifo da autora). Contudo, ao resgatar algumas das premissas dos Estudos Culturais Britânicos e da Semiótica da Interpretação, através dos

respectivos trabalhos de Stuart Hall (1995) e de Umberto Eco, a autora se volta sobretudo para as práticas de leitura. Ao dizer que os gêneros e o próprio texto nascem da interação, Gomes entende que o processo comunicativo apenas se completa no encontro entre emissor e receptor; tal encontro se torna possível através do texto.

Hall afirma que o processo comunicativo é constituído por dois momentos de igual importância: a codificação (o processo produtivo) e a decodificação (as práticas de leitura). Embora exista uma leitura preferencial, inicialmente almejada pelo produtor da codificação, a decodificação pode escapar dessa leitura, pois está intimamente ligada às referências culturais dos sujeitos. A Semiótica Interpretativa complementa a análise proposta por Gomes ao se preocupar mais especificamente com a dinâmica da produção de sentidos. O processo de significação está atrelado ao processo de interpretação e às inferências que os sujeitos lançam sobre as mensagens midiáticas; “a relação com o intérprete é crucial para a definição de signo” (Gomes, 2002, p. 173). Para Eco, o produtor, o responsável pela codificação, ao formular uma mensagem o faz em relação aos seus receptores, presumindo a presença de um leitor-modelo.

É diante dessas premissas que Gomes afirma que emissor e receptor se encontram no texto; este encontro nada mais é do que a mediação de Martin-Barbero (2003). Desse modo, Gomes ao colocar as questões dos gêneros como sendo da ordem das interações, indica que eles se configuram a partir de dois movimentos: de um lado, as intenções de um emissor, previamente moldadas pela presença virtual de um leitor (Eco); de outro, as práticas de leitura, guiadas pela conjugação de um sentido preferencial e das referências culturais dos receptores (Hall). Na verdade, ambos os movimentos apontam para um mesmo processo: o da produção de sentidos.

Conquanto iluminadoras, as noções de gêneros construídas por Martin-Barbero e por Gomes não são pioneiras. É preciso reconhecer aqui o caminho aberto por Mikhail Bakhtin (1997) que, através de sua análise sobre os gêneros dos discursos, propiciou um avanço nas demais formulações acerca do tema. Bakhtin, embora não se centre nos produtos midiáticos e sim nas práticas discursivas verbais, ao tomar o enunciado como a base para estabelecer a noção de gênero, permite que seus achados sejam alçados para qualquer tipo de prática comunicativa. Os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados marcados pela especificidade de uma esfera da comunicação. Tratam-se de estruturas básicas às quais recorreremos para nos posicionarmos no mundo; assim os gêneros atuam como um dispositivo facilitador de nossa apreensão da realidade. Ademais, a idéia de enunciado contempla não só o conteúdo de uma mensagem mas principalmente o contexto em que os

interlocutores se inserem. O enunciado produzido por um sempre leva em conta a presença do outro e o modo pelo qual este pode interpretar a mensagem; logo, o enunciado nasce exatamente do encontro entre receptor e emissor, nasce na interação (Gomes). Por conseguinte, os gêneros do discurso também se configuram como uma mediação (Martin-Barbero) entre os interlocutores:

Ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não pode haver, enunciado. As diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso. (Bakhtin, 1997, p. 325).

A opção metodológica de trabalhar os gêneros enquanto movimento das mediações é bastante iluminadora, pois nos faz pensar no conceito de gênero a partir das interações entre produtores e sujeitos que são mediadas pelos textos midiáticos. Tampouco isto implica em fazer um mapeamento dos gêneros televisivos centrando-se essencialmente nos receptores; as subjetividades são múltiplas e inapreensíveis, se assim escolhêssemos guiar nossa formulação de gênero, recairíamos em um relativismo total. Para tornar o conceito de gênero aplicável, em uma ferramenta metodológica útil, é preciso pensá-lo a partir do lugar em que se encontra mais palpável: os produtos televisivos. Compreender os gêneros a partir dos produtos midiáticos não significa subjugar o papel dos sujeitos. Muito pelo contrário, uma vez que partimos do pressuposto de que os produtos televisivos são textos, estamos reconhecendo que eles marcam um lugar de encontro entre os sujeitos. Nesse sentido, os trabalhos de alguns autores que se debruçaram sobre os programas veiculados pela televisão a fim de estabelecer conceitos mais operacionais de gêneros e formatos televisivos podem trazer importantes contribuições para a discussão que aqui traçamos.

José Carlos Aronchi de Souza (2004) se propõe a essa tarefa de tentar estabelecer a noção de gêneros e formatos a partir da observação dos produtos televisivos. Assim sendo, tenta traçar um panorama dos gêneros e formatos de programas exibidos em canais da TV aberta brasileira a partir de um entrelaçamento de três critérios: a classificação dos programas dada pelas próprias emissoras, a análise da programação e a teoria literária dos gêneros. Nota-se que as categorias traçadas pelo autor privilegiam o papel central dos responsáveis pela produção dos programas televisivos na formação dos gêneros, não levando em conta a expressão dos demais sujeitos nesse processo. Dessa forma, por meio de um mapeamento das grades das emissoras de TV aberta, cria cinco grandes categorias nas quais os gêneros televisivos se enquadram: comercial, entretenimento, informativo, educativo e outros. Esta última categoria, “outros”, abrange os programas de cunho religioso ou político e os

“teleshoppings” que, a seu ver, não poderiam ser classificados em nenhuma das demais categorias. Os gêneros, portanto, são agrupados em uma dessas cinco categorias; tomemos como exemplo a classificação de um programa de *reality show* que apresentada pelo autor. Para Aronchi, o *reality show* é um gênero que pertence à categoria “entretenimento” e que pode apresentar alguns traços (ou formatos) específicos como a interatividade, a edição de videoclipes, dentre outros.

Apesar de distinguir empiricamente categorias, gêneros e formatos e de recorrer não só à literatura, mas também à biologia e aos dicionários para conceituar tais termos, Aronchi de Souza não consegue defini-los de forma muito clara. Apenas indica que os gêneros se relacionam com aspectos históricos e culturais e servem como regras de referência para o processo comunicativo; tratam-se de formas reconhecidas pelo público e pelos anunciantes – chega a dizer que as emissoras lançam mão da categorização dos gêneros para firmar laços já estabelecidos com a audiência¹. No que concerne à definição de formato, o autor tenta delineá-la porque é bastante utilizada pelo senso comum e pelos profissionais da televisão. Ao procurar a raiz etimológica da palavra “formato” chega à idéia aristotélica de “forma” que designaria as características peculiares das coisas. Assim, a noção de formato aparece como a característica que ajuda a definir o gênero. Não elabora, portanto, uma definição mais assertiva para o termo que ora se confunde com a noção de gênero, ora se confunde com os próprios programas televisivos.

Anna Maria Balogh (2002), por sua vez, encontra nos gêneros um instrumento útil para delimitar o alcance da recepção e seu reconhecimento bem como a leitura a ser feita - ou que, pelo menos, deve ser feita - diante de algumas marcas estruturais de determinados produtos midiáticos. O telespectador, ao identificar, por meio dos gêneros, regularidades nesses produtos, reconhece-os. Ao contrário de Aronchi, a autora não se esforça para pensar uma noção de gênero própria para a mídia televisiva; opta por uma transposição da teoria dos gêneros literários para os produtos televisivos. A partir dessa aproximação com os estudos literários, afirma que os programas de televisão, em geral, apresentam uma mescla de vários gêneros e subgêneros; determinar o gênero de um programa significa identificar qual é o conjunto de características que sobressai às demais. Os programas televisivos por não apresentarem uma natureza estável, muitas vezes, podem decorrer de um entrecruzamento de

¹ Nessa perspectiva, o autor lembra que, sobretudo, no decorrer da década de 1980 e meados dos anos de 1990, os canais de TV aberta no Brasil eram identificados pela incidência de determinados gêneros: a Globo ancorava sua programação nas telenovelas; o SBT, nos programas de auditório; as redes públicas, com destaque para a TV Cultura de São Paulo, nos programas infantis de cunho educativo; a Rede Record, nos programas religiosos; a Rede Manchete, nos programas de variedades e na cobertura de grandes festas nacionais, em especial o Carnaval carioca; e a Rede Bandeirantes, na cobertura de eventos esportivos.

gêneros; Aronchi também já havia apontado em seu trabalho a dificuldade de se montar o mapa dos gêneros televisivos brasileiros exatamente por essa constante reapropriação e mistura dos gêneros e formatos.

Neste sentido, importante consideração feita pela autora é a de que os gêneros são essencialmente mutantes, modificando-se naturalmente quando encarnados num programa, muito embora existam, na mídia televisiva, duas grandes matrizes estáveis e regulares, a partir das quais os programas televisivos se dividem: a informativa e a ficcional. Os primeiros se caracterizam por um compromisso com a verdade e com o fato, apresentam uma relevância política; nestes programas o apresentador olha diretamente para a câmera (público). Os últimos já tratam de uma “verdade parabólica”, possuem uma relevância cultural; seus atores representam personagens e por isso não se dirigem diretamente ao público. Como vemos, ao apontar as principais distinções entre as duas categorias, Balogh se centra em traços concernentes à estrutura dos produtos televisivos em si; estes traços, já de início, sinalizam ao receptor algumas informações sobre aquele produto; a partir disso o receptor já sabe qual chave de leitura de ser aplicada, é assim que opera o reconhecimento.

Embora não se volte especificamente para a análise das características dos produtos televisivos, Martin-Barbero também se esforça para encontrar uma concepção de gêneros e formatos. Os primeiros designariam a dinâmica das mediações, o lugar em que se movimentam as representações; os últimos seriam a encarnação dos gêneros em marcas reconhecíveis nos produtos televisivos:

Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os gêneros. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos. Claro que a noção de gênero que estamos trabalhando tem pouco a ver com a velha noção literária de gênero como ‘propriedade’ de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo. (Martin-Barbero, 2003, p. 313).

Dessa forma, o que o autor indica é a construção de um conceito de gêneros que esteja mais de acordo com as práticas comunicativas instauradas pelos meios de comunicação de massa, em especial a televisão. O firmamento de gêneros próprios para a mídia televisiva não é só uma importante ferramenta analítica, mas também serve ao estreitamento de laços de reconhecimento dos receptores com o meio. Foi, pelo menos, o que se passou com o cinema; a indústria cinematográfica hollywoodiana, diferentemente do cinema europeu, obteve êxito junto a um grande público quando inaugurou gêneros que fossem próprios à linguagem cinematográfica, deixando de lado a apropriação de gêneros literários como era de costume. No caso específico de Hollywood, mais do que um aparato de decodificação de sentidos, os

gêneros se firmaram como uma identidade dos grandes estúdios, que se tornaram famosos na produção de gêneros específicos.

No tocante aos gêneros televisivos, Martin-Barbero afirma que estes se definem tanto por sua arquitetura interna, quanto pelos lugares que ocupam na programação. Daí, decorre a seguinte exigência: a necessidade de que cada país construa seu próprio sistema de gêneros televisivos, já que estes respondem a uma determinada configuração sócio-cultural, articulando-se, portanto, de modo diferenciado com estruturas importadas de outras indústrias televisivas. Nesse sentido, o esforço de Aronchi em tentar traçar um mapa dos gêneros televisivos exclusivamente brasileiros, levando em consideração inclusive o lugar que os programas de televisão ocupam nas grades das emissoras, vai ao encontro das idéias de Martin-Barbero, de colocar as mediações, os gêneros em relação às matrizes culturais.

Em um de seus trabalhos sobre *reality show*, Fernando Andacht (2002) compara as versões argentina e brasileira de *Big Brother*. Seu trabalho se insere justamente na discussão acerca do processo de globalização, que há muito já não diz respeito só a interesses econômicos, como também à questão da massificação mundial de gostos e preferências; à supressão de identidades locais através da comercialização transnacional de modelos de produtos culturais. Andacht lança mão do exemplo do programa, um produto exportado mundialmente, para provar que, de alguma forma, essas identidades ainda resistem à globalização. Apesar de serem países vizinhos, as versões da Argentina e Brasil se diferem em aspectos fundamentais: o modo como os participantes desses países se apropriam de uma visibilidade televisiva e a reação dos espectadores a determinadas atitudes tomadas por esses participantes apontam para uma diferenciação de valores, costumes, enfim, traços identitários dos dois países; os brasileiros se mostram mais alegres, ao passo que os argentinos enfatizam os momentos mais melodramáticos. O estudo de Andacht aponta que, apesar da fórmula *Big Brother* ser a mesma em todo o mundo, a maneira como cada versão será performada e guiada dependerá, essencialmente, do contexto cultural; comprovando, por conseguinte, a suspeita inicial de Martin-Barbero.

Se estamos olhando para os gêneros televisivos enquanto lugar privilegiado das mediações, enquanto dispositivo de reconhecimento, nos resta pensar, enfim, qual seria a natureza dos processos comunicativos instaurados por nosso objeto empírico, os programas que se ancoram no formato do *reality show*. Por um lado, a expressão *reality show* (em inglês, o *show* da realidade) e o fato de que a produção de *Big Brother Brasil* esteja sob o comando da Central Globo de Jornalismo nos indica que se trata de um produto de cunho mais real. Ademais, encontramos no *reality show* alguns traços marcantes da matriz

informativa (Balogh): em geral, os apresentadores se voltam para as câmeras quando informam ao público algo que se passou no cotidiano dos participantes; também é comum a inserção de VT's que buscam retratar as ações dos participantes a fim de tornar claro para o espectador a veracidade de uma acusação ou boato.

Por outro lado, o próprio senso comum já desconfia da realidade ali representada; como Andacht (2004) coloca, o público põe em dúvida o processo em que são selecionados os participantes, questiona as edições que acabam por tomar partido de uma ou outra personagem. Além disso, a edição brasileira do programa é revestida por um estilo de montagem que lembra a estrutura de nossas telenovelas. Seguindo as características da matriz ficcional, verificamos que os participantes de programas de *reality show* se comportam como personagens de um programa ficcional; eles parecem agir sem se importar diretamente com as câmeras, isto é, eles não falam diretamente para o público, como faz um apresentador de telejornal. A diferença entre as personagens de *reality show* e as de um programa ficcional é que as primeiras representam suas próprias personagens, não seguem um roteiro escrito por outras pessoas, enquanto as segundas não têm tanta autonomia sobre a ação de suas personagens. Contudo, essas evidências não são suficientes para enquadrarmos o produto sob a chancela da ficção.

O terreno pouco seguro em que se encontra o gênero do *reality show* nos faz lembrar de um texto de Umberto Eco, *Kant e o Ornitorrinco*, em que o autor toma a descoberta deste curioso animal, nos fins do séc. XIX, como metáfora para exemplificar a fragilidade e arbitrariedade das categorias. Até encontrarem o ornitorrinco, evolucionistas e biólogos da época estavam muito satisfeitos com suas definições para as categorias de aves e de mamíferos. Porém, ao se depararem com um animal que possuía, concomitantemente, pelos e bico, glândulas mamárias e eram ovíparos, não conseguiram enquadrá-lo; o ornitorrinco era a evidência empírica de que suas categorias eram insuficientes. Nesse sentido, o *reality show* se apresenta como o ornitorrinco; até a sua propagação em escala mundial, o real e o ficcional eram duas categorias mestras em que se enquadravam os demais gêneros e formatos. O *reality show*, no entanto, vem colocar em xeque tais categorias e comprovar a mobilidade dos gêneros e a capacidade que estes apresentam de se revestir de novos sentidos, de captar o movimento intrínseco às representações.

Embora o *reality show* não se enquadre exatamente em nenhuma dessas grandes categorias, mesmo assim ele carrega em sua gênese alguns traços que permitem ao público reconhecer um programa televisivo como pertencente a esse (talvez) novo gênero, calcado na mistura entre o real e o ficcional. O *reality show* coloca personagens reais em situações

fictícias que se baseiam em interações aparentemente ordinárias do cotidiano. Todavia, a natureza dessas interações estabelecidas em um programa de *reality show* é marcada pela mediação do espaço televisivo; tais interações são criadas a partir do estabelecimento de determinadas regras e condições próprias que os diferentes formatos dos programas desse gênero colocam. Em certa medida, comungamos com a opinião de Annette Hill (2002) que, embora não se centre na definição dos conceitos de gênero e formatos, considera o *reality show* como um gênero que já apresenta uma gama de formatos. Nesse sentido, *Big Brother Brasil* desponta como um dos formatos específicos de *reality show* que, além de propor o cruzamento entre o real e o ficcional, também lida com o confinamento dos participantes que têm suas ações captadas em tempo integral por câmeras e que estão ali reunidos em função de uma disputa por um prêmio final. Esse formato específico de *reality show*, que se firma pelo confinamento e pelo jogo, parece ser o que apresenta maior êxito atualmente na televisão brasileira; além de BBB, podemos citar como exemplos os programas *Fama* e *O Jogo* (Rede Globo), *Casa dos Artistas* e *O Grande Perdedor* (SBT) e *Sem Saída* (Record).

A questão com a qual nos deparamos agora é perceber em qual lugar poderemos captar com maior clareza esse movimento entre o real e o ficcional sublinhado pelo gênero *reality show*. Talvez seja sobretudo nas performances dos participantes de programas desse gênero que o embate entre as instâncias da realidade e da ficcionalidade se encontre de modo mais evidente; independente dos formatos em que se ancoram, os programas televisivos de *reality show* sempre lidam com sujeitos que interpretam a si mesmos, que tentam construir personagens capazes de conquistar o público e um determinado objetivo no final – que pode ser um grande prêmio em dinheiro ou a gravação de um disco. Hill, em sua pesquisa junto à audiência da versão inglesa de *Big Brother*, percebeu que um dos aspectos que mais atraíam o público do programa era exatamente a busca de ações mais “naturais” de seus participantes, de comportamentos típicos das regiões de fundo (E. Goffman, 2001). Portanto, o que está em jogo em um formato como *Big Brother Brasil* é a performance, isto é, o que apresentamos de nós mesmos ao estarmos sob o olhar do outro.

4.2 - ERVING GOFFMAN E O ESTUDO SISTEMÁTICO DAS INTERAÇÕES COTIDIANAS

Para compreendermos de forma mais contundente como os comportamentos performáticos, a autoconstrução de si mesmo (*self*) ajuda a problematizar o embate entre o real e o ficcional no espaço midiático, recorreremos, em especial, à obra do sociólogo norte-americano Erving Goffman (2001) e a algumas leituras críticas lançadas sobre a mesma. Em um primeiro momento, recuperamos as premissas lançadas por um de seus trabalhos pioneiros, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, para em seguida, tentarmos acompanhar a evolução de seus achados em, talvez, a mais importante publicação da última etapa de seus estudos, *Frame Analysis*. Antes de nos debruçarmos especificamente sobre sua obra, achamos pertinente contextualizar suas análises, salientando suas principais referências teóricas.

Goffman recebe influências diretas da Escola de Chicago² e de seu Interacionismo Simbólico, que apresenta três preceitos fundamentais: os seres humanos são capazes de atuar reflexivamente e conscientemente; a realidade que conhecemos é uma construção social; e, os indivíduos se relacionam simbolicamente. Erice (1994) aponta que um dos conceitos fundamentais para o interacionismo é o de situação. A situação seria o contexto no qual se desenrolariam as interações cotidianas; a noção de contexto aparece aqui de forma ampla, levando em consideração todos os elementos envolvidos, mas especialmente os sujeitos. Ao mesmo tempo em que os atores são os principais responsáveis pela configuração das situações, também são afetados diretamente por estas; assim, o interacionismo lida com o conceito de situação de modo dinâmico. É neste ponto que se encontra talvez a maior distinção entre a obra de Goffman e o pensamento interacionista. Discordando deste, Goffman pressupõe a existência de algumas situações que seriam recorrentes, as quais ele elege como seu foco de pesquisa; ou seja, fala de certa estabilidade nas situações.

A obra de Durkheim também é apontada como uma das principais influências no trabalho de Goffman. Como Joseph (2000) indica, se aquele se voltava para os grandes rituais presentes nas mais diversas sociedades, este, por sua vez, estava preocupado com os pequenos rituais recorrentes em nosso cotidiano. Goffman é, portanto, um dos principais responsáveis

² Parte de seus leitores, como Erice (1994), destaca alguns nomes da Escola de Chicago que teriam servido de base para os estudos de Goffman; são eles: William James, John Dewey, W. I. Thomas, R. E. Park - através de quem Goffman teve contato com a obra de Simmel - e G. H. Mead.

pela criação da microssociologia, que tem como objeto de estudo as ruas, a conversação e as interações face a face, deixando em segundo plano os rituais religiosos e a paixão. A microssociologia não se baseia em um relativismo cultural; em sua visão “os homens são semelhantes em todos os lugares” (Goffman *apud* Joseph, 2000, p. 31); daí, o porquê de não se preocupar com os ritos em si, entendendo-os apenas como dispositivos de socialização e figuração. É a partir da observação das interações entre pessoas que mal se conhecem, como as que acontecem no espaço público da rua, que Goffman tenta entender as convenções e normas sociais.

Um dos pontos centrais abordados por sua obra, pelo menos em uma primeira fase, é a questão das auto-encenações, das representações que encarnamos de nós mesmos no decorrer de nossas atividades cotidianas. De acordo com Goffman, o *self* se configura a partir do modo como nos representamos na presença do outro, as características psíquicas e biológicas que a princípio nos constituem também são um fator decisivo na conformação de nossas auto-encenações. Isto é, o autor parte do pressuposto de que os indivíduos podem ser divididos em duas partes: o ator e a personagem. Esta é vista como uma imagem que reflete as qualidades admiráveis da representação, de uma auto-encenação, é resultante do encontro entre o indivíduo e sua platéia; aquele, por sua vez, diz respeito aos atributos da natureza biológica e psicológica, refere-se aos atributos do corpo orgânico.

Goffman, portanto, vai de encontro às idéias que até então prevaleciam nos estudos das Ciências Sociais, pois não acredita na existência de um *self* mais genuíno, que seria típico de nossas representações mais íntimas. Para ele, mesmo as auto-encenações que apresentamos nos lugares mais públicos dizem tanto a respeito de nosso *self* quanto às que encarnamos no espaço de nossa intimidade. Desse modo, o *self* não é fruto de uma relação dicotômica entre o que aparentamos ser e o que realmente somos. Erice aponta de modo sucinto quais os fatores que exerceriam influência decisiva na criação e atuação de nossas personagens:

Los principales son: el principio psicobiológico personal de cada uno, el escenario y el contexto donde tiene lugar la interacción. Contribuyen también a la constitución del personaje los integrantes de la interacción. Son muy importantes la ayuda de los miembros de su equipo y la actitud de los que presencian sus actuaciones. Entre todos, aceptan, matizan o rechazan la imagen social que intenta emitir el actor. (Erice, 1994, p. 82).

Embora Goffman não pense a questão das representações sociais especificamente no âmbito midiático, acreditamos que seus achados serão de grande valia para o desenvolvimento do presente trabalho. A forma como o autor trabalha com a noção de

personagem nos parece bastante útil para estruturarmos a análise do objeto empírico de nossa pesquisa. O que estamos aqui propondo é exatamente perceber como os participantes de *Big Brother Brasil* constituem suas personagens diante de uma visibilidade midiática e o modo pelo qual a presença latente de uma audiência – ou platéia, conforme a metáfora dramatúrgica utilizada por Goffman – modela suas ações. Os principais elementos que influenciam a estrutura das personagens podem ser facilmente observados em BBB. Os participantes, provenientes de diferentes estratos sócio-econômicos e dotados dos mais diversos atributos físicos, encontram-se num determinado cenário – uma casa repleta de câmeras. Estão inseridos em um contexto específico – um programa de televisão que propõe um jogo cujo finalista levará um bom prêmio em dinheiro. Finalmente, estão diante de uma platéia capaz de aprovar ou rejeitar suas ações, determinando assim sua permanência ou não no programa.

Ao destacar a importância da presença dos indivíduos na configuração das representações, o autor indica que estas são construídas e guiadas a partir da relação com o outro; procuramos sempre representar personagens ideais para sermos aceitos pela sociedade. Ao nos representarmos, assinalamos ao outro o comportamento que esperamos deles; analogamente, configuramos o tratamento que daremos ao outro a partir das impressões que este nos causa por meio de suas ações. Joseph sublinha a importância dessa premissa, que ele denomina como de “persistência”, no modelo dramatúrgico sugerido por Goffman: “todo trabalho de figuração pressupõe um público e a assistência de um público, mas todo desempenho em cena pressupõe bastidores onde o ator cuida de se preparar” (Joseph, 2000, p. 46).

Dessa forma, Joseph indica que nossas performances também variam conforme o lugar e o contexto em que estamos presentes. Para marcar o lugar das interações, Goffman trabalhou com a noção de região. Essencialmente nossas ações se situam em dois tipos de regiões³, as de frente (*frontstage*) e as de fundo (*backstage*). Nas primeiras, também designadas como oficiais, abertas ou públicas, são onde acontecem as representações mais aparentes. São nestas regiões que nossas personagens construídas intencionalmente atuam e nas quais nos demonstramos mais preocupados em controlar nossas ações, pois sabemos que estas estão sob a supervisão de um olhar alheio, atento a qualquer descuido.

Já nas regiões de fundo, que demarcam a esfera de nossa intimidade e dos lugares de maior privacidade, em que convivemos com um seletivo grupo de indivíduos, diante dos

³ Goffman (2001) chega a delinear um terceiro tipo de região, a exterior, que seria uma zona residual na qual se enquadrariam todos os demais lugares que circunscrevem uma interação, mas principalmente os que se encontram mais próximos desta. No entanto, não trabalha com a noção de forma contundente, o que torna difícil sua aplicação, daí termos apenas nos detido nos outros dois tipos.

quais não devemos nos preocupar, são onde podemos relaxar e agir de maneira mais natural. É também nas regiões de fundo em que preparamos nossas atuações que mais tarde serão performadas nas regiões de frente. De acordo com Joseph, é exatamente essa mudança de região “que complica o jogo social e impõe aos atores um mínimo de circunspeção dramática [uma vez que cria] a necessidade de se expor e de se compor em várias cenas e, portanto, de mudar de código” (Joseph, 2000, p. 46). Assim, Joseph concorda com a premissa de Goffman de que a performance é moldada pela presença do outro, porém não negligencia o fato de que os atores também exercem um controle fundamental sobre suas representações.

No decorrer das representações os sujeitos apresentam determinadas características físicas e sociais que *a priori* já sinalizam aos seus interlocutores o papel que ele deverá encenar. A presença de determinados objetos e o fato de estar situado em um cenário específico só vem a corroborar com a atuação dessa personagem. A todo esse conjunto de dispositivos que ajuda a criar as representações, Goffman convencionou chamar de “fachada”:

Será conveniente denominar de fachada à parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação. (Goffman, 2001, p. 29).

A fachada é composta por dois elementos principais: o cenário (a mobília, a decoração, o pano de fundo); e a fachada pessoal que se subdivide na aparência (indícios materiais que revelam o *status* social dos atores – roupas, vocabulário utilizado) e na maneira (relativa às interações, tem a ver com os modos de agir). É diante de uma conjunção coerente entre essas três instâncias que idealizamos os tipos ideais a partir dos quais estabelecemos as representações que se enquadram de forma “adequada” a encenação de um determinado papel social. Uma representação coletiva é conformada no momento em que a coerência entre os elementos da fachada dessa encenação passa a habitar o imaginário dos sujeitos, criando nestes uma expectativa estereotipada. Dessa forma, quando um ator performa um papel já consolidado, ele também sabe qual é a imagem social que corresponde à expectativa do público, que pode ser mais facilmente convencido do caráter genuíno dessa representação.

De acordo com Goffman, um outro ponto importante a respeito das fachadas é que se tratam de estruturas fixas e pouco mutáveis, elas nada mais são do que a encenação de papéis. Assim, dificilmente cria-se uma nova fachada, um novo papel; ao performarmos nossas ações, apenas selecionamos as representações que mais nos convém. Talvez aqui encontremos um dos principais entraves dessa primeira fase de seu trabalho; ao entender as

representações como sendo de uma natureza dura e pouco mutável, Goffman cria um empecilho para a análise das interações cotidianas que, como ele mesmo já apontou, são decorrentes de inúmeros fatores relacionados às dinâmicas culturais, sociais e econômicas que perpassam a sociedade. Não se pode dizer que as observações e conclusões feitas pelo autor nos fins dos anos 1950, na sociedade norte-americana, seriam as mesmas se fossem feitas na atualidade. As representações, antes de tudo, encarnam valores, que estão longe de serem práticas fixas; valores são constantemente apreendidos e modificados pelos sujeitos que os tomam.

Conforme o próprio autor pondera, quando um indivíduo representa um papel para outros, ele tende a incorporar em sua performance valores reconhecidos socialmente para que sua atuação seja bem sucedida. Ao encarnar esses valores em sua representação ele faz com que estes se perpetuem na sociedade. Portanto, os sujeitos, inicialmente, agem de forma a defender seus próprios interesses, mas acabam executando seus papéis de modo a cooperar com os demais. Na maior parte das situações as pessoas se demonstram como realmente são, por mais que em algumas ocasiões exagerem suas performances a fim de alcançarem uma representação positiva - o que o Goffman denomina como uma “espontaneidade calculada”. É nesse contexto, que o autor indica que os atos comunicativos se transformam em atos morais. Erice retoma a questão da espontaneidade calculada chamando-a de “consenso operacional”, que é o consenso entre nosso egocentrismo e a busca de que o outro reconheça em nossas personagens alguns valores sociais; agimos desse modo exatamente para facilitar o alcance de nossos objetivos pessoais.

Logo, as performances dos indivíduos não são apenas a extensão da decisão individual dos atores; elas são criadas a partir do cruzamento de exigências do próprio papel e de sua projeção social, construída conjuntamente com os outros indivíduos. É com base nessa constatação que Goffman decide utilizar a idéia de equipe como unidade analítica de seu estudo realizado em *A Representação do Eu*, que a seu ver, seria um nível intermediário entre os sujeitos e a sociedade. Entretanto, o autor não consegue marcar de modo assertivo as diferenças entre equipe e atores individuais, uma vez que admite que uma equipe possa apresentar apenas um único indivíduo. Retomamos a noção de equipe porque algumas de suas observações a respeito do comportamento dos atores, quando estes agem em conjunto, mostram-se bastante promissoras para a formulação de nossa análise a respeito das performances encarnadas pelos participantes de BBB.

Em uma equipe os indivíduos têm objetivos em comum e por isso agem de modo a cooperarem com a sustentação das performances alheias; assim, uma equipe somente é

tomada como grupo em relação à interação que configura uma situação. Além disso, as equipes podem contar com a presença de um ator principal: o “diretor”, que tem a dominância diretiva e dramática sobre a atuação dos demais membros da equipe. Às vezes ocorre de um segundo ator assumir a liderança dramática, isto é, assumir para os de fora da equipe o papel aparente de diretor, mas internamente não possuir de fato a liderança diretiva sobre o modo pelo qual os demais colegas de equipe devem guiar suas performances. São os “bodes expiatórios”, os “laranjas” que camuflam a verdadeira liderança, protegendo a performance privilegiada dos diretores.

Empiricamente, Goffman observa que normalmente, em uma dada situação, se formam duas equipes: a equipe dos atores e a platéia. Deparamos-nos nesse ponto com um outro problema que este trabalho do autor coloca; ele fala das funções dessas equipes em uma interação de forma rígida e parece não levar em consideração a alternância de papéis entre as equipes. Em uma interação social, muitas vezes, os indivíduos pertencentes à platéia podem sair da condição de simples observadores e tomarem a frente da interação. Nesse sentido, Erice faz uma boa releitura da interação entre equipes formulada por Goffman. Ambos concordam - embora nenhum consiga explicar este fato - que em uma interação, geralmente, estão envolvidas duas equipes, entretanto, Erice prefere abandonar a proposta de Goffman de que sempre há uma equipe principal em oposição a uma platéia.

As equipes são interdependentes, normalmente ambas agem de modo a dar prosseguimento à interação e por isso tendem a cooperar uma com a outra. “Cada equipe está preparada para ajudar a outra, tácita e discretamente, a manter a impressão que está tentando causar” (Goffman, 2001, p. 156). Erice nos atenta para o fato de que no caso do enfrentamento de equipes rivais essa premissa de cooperação mútua deixa de existir, todavia, devemos observar atentamente os silêncios e os jogos de palavras que marcam a relação entre as duas equipes, pois servem como discretos meios de aproximação. Nos momentos de crise, isto é, quando ocorre uma “comunicação imprópria” (Goffman), quando um ator ou uma equipe deixa escapar uma ação que não corresponde com a performance que procura manter, pode haver uma maior ou menor aproximação entre as equipes. A equipe rival pode ser solidária com a equipe que agiu inapropriadamente ou pode usar esse momento em benefício próprio.

De acordo com Goffman, uma comunicação imprópria pode ser decorrente de quatro tipos de comportamentos que costumamos apresentar em relação à equipe oposta: tratamento dado aos ausentes, conversa sobre a encenação, conivência entre membros da equipe, e ações de realinhamento. O primeiro tipo de comportamento diz respeito à tendência

de depreciarmos os membros da outra equipe quando estes estão ausentes, ao mesmo tempo em que procuramos tratá-los melhor do que acreditamos que eles mereçam caso estejam presentes. É o que Joseph chama de “princípio da pior interpretação”; por almejar a manutenção de nossa reputação, evitamos situações de confronto aberto com outros atores, daí, a tratar-los melhor do que realmente gostaríamos. Já a conversa sobre a encenação, geralmente restritas às regiões de fundo, pode revelar algumas estratégias e segredos concernentes à atuação das equipes. A convivência da equipe, por sua vez, se refere ao comportamento dos atores diante de outra equipe; são os códigos internos só compreendidos pelos membros efetivos do grupo como sinais, deixas na fala, e a sutil ironia. Por fim, as ações de realinhamento são a forma que os atores encontram para se libertarem um pouco da rigidez das interações entre equipes. Os indivíduos expressam-se deliberadamente de forma imprópria de modo que sua ação seja percebida por todos envolvidos na situação, mas que não chegue a afetar diretamente a integridade das duas equipes.

Esta comunicação não-oficial pode ser realizada por alusões, expressões mímicas, chistes bem colocados, pausas significativas, sugestões veladas, ‘peças’ propositadas, elevação da voz expressiva e muitas outras práticas indicativas. As regras a respeito deste afrouxamento são muito severas. O indivíduo que faz a comunicação tem o direito de negar que ‘pretendia dizer alguma coisa’ com sua ação, caso os receptores o acusem, frontalmente, de ter transmitido algo inaceitável, e estes têm o direito de agir como se nada, ou somente algo inócuo, tivesse sido transmitido. (Goffman, 2001, p. 176).

No caso de equipes numerosas, o autor observou que nem sempre há um consenso unânime entre os atores a respeito da escolha de uma determinada linha de ação, mas assim mesmo os membros tendem a acatá-la por lealdade aos companheiros e para a manter a coesão da equipe, cuja estabilidade é essencial para alcançarem seus objetivos. Uma linha de ação pode ser combinada previamente, quando os membros da equipe se encontram a sós, em sua região de fundo, ou ela pode ser estabelecida a partir da simples observação das ações tomadas pelos demais atores, sem que haja a necessidade de que a equipe precise decidi-la deliberadamente. Todavia, há situações limites em que os atores não hesitam em por abaixo o controle sobre suas performances, não conseguindo mais apoiar as demais representações da equipe; essas situações extremas foram denominadas por Goffman como “cenas”. As cenas, em geral, trazem graves conseqüências para todos os envolvidos na situação, podendo, inclusive, causar uma reconfiguração entre as equipes.

Em decorrência das, por vezes, drásticas conseqüências das cenas, os atores agem de modo a evitá-la, procurando sempre manter certa estabilidade nas situações. Nesse contexto, Goffman traça três tipos de práticas as quais os sujeitos recorrem para manipular

suas auto-encenações, a fim de salvaguardarem as interações que estabelecem com os outros atores sociais. Os “atributos e práticas defensivas” em que os indivíduos tentam salvar sua própria performance são o primeiro tipo. As práticas defensivas, por sua vez, se baseiam em três princípios: a lealdade, que pode ser alcançada através da criação de fortes laços solidários entre os membros de uma equipe; a disciplina, a atenção constante para saber lidar bem com os eventuais imprevistos; e, a circunspeção dramaturgica, a capacidade de previsão e planejamento das ações futuras. Quando se encontram em uma posição marginal na situação, os atores tendem a aplicar as “práticas protetoras”, isto é, agem de maneira aparentemente desinteressada, como se não estivessem presentes para não desestabilizarem as representações dos indivíduos que, de fato, estão envolvidos naquela situação. A terceira prática, “o tato com relação ao tato”, diz respeito à sensibilidade dos atores em perceber as insinuações da platéia que lhes indicam que suas condutas precisam ser revistas e mudadas.

Contudo, apesar de agirmos sempre tendo em vista um maior controle possível sobre nossas performances, isto não significa que elas não estejam sujeitas aos imprevistos que escapam de nosso autocontrole, como os que ocorrem nos momentos de comunicação imprópria. Assim, “as representações põem em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado” (Goffman, 2001, p. 58). O outro tem consciência da dificuldade por nós enfrentadas ao tentarmos sustentar as personagens que forjamos para ele e para nós mesmos e, por isso, busca sinais reveladores de nossa intimidade, expressões das regiões de fundo em que “baixamos nossa guarda”, procurando fragmentos de nosso *self* que não expomos em nossas ações corriqueiras⁴. Assim, os pequenos detalhes que compõem nossas representações, como os gestos, podem conferir uma maior credibilidade a nossas performances ou simplesmente liquidá-las. Além disso, mesmo que um ator consiga sustentar seu papel da forma que julga ser a mais conveniente, tal representação estará sempre à mercê das mais diversas interpretações do público.

Todavia, Goffman alerta que não são só os atores que podem ser mal interpretados, mas o público também pode estar diante de uma representação falsa e tomá-la como verdadeira. Como membros de uma platéia temos consciência de que podemos ser ludibriados, assim estamos sempre colocando em dúvida a veracidade das representações, daí, o porquê de buscarmos algum sinal, como um gesto mal executado ou simplesmente

⁴ Andacht (2004a) justifica o sucesso do formato televisivo *blooper*, as famosas “pegadinhas”, exatamente por esse desejo que temos de ver o outro diante de situações que lhe fogem do autocontrole. Analogamente, Hill (2002) em uma pesquisa de recepção realizada junto ao público que acompanhava a versão inglesa de *Big Brother* verificou que o que os motivava a seguir os episódios era justamente a possibilidade latente de flagrar os participantes agindo de um “modo mais natural”, reagindo às situações como se as câmeras não estivessem presentes.

esquecido, capaz de nos indicar a natureza de uma performance. Embora reconheça a existência das representações falsas, Goffman não acredita que os indivíduos estejam de fato dispostos a encená-las, pois são consideradas desonrosas pela sociedade; uma vez descobertas, o que a seu ver não se trata de uma possibilidade remota, prejudicaria sobremaneira a reputação de um ator. Daí, Goffman defender a idéia de que *a priori* os sujeitos, em sua maioria, evitam manipular suas representações a fim de atingir exclusivamente seus interesses.

Ademais, para o autor não há grandes diferenças entre as performances genuínas e as falsas; ambas tentam manter as impressões adequadas com o objetivo de convencer ao outro. Mesmo uma performance verdadeira utiliza recursos para construir a melhor representação possível de um determinado papel; ora alguns gestos são suprimidos, ora outros são exagerados. Assim, Goffman não está preocupado em verificar a natureza de uma determinada performance; como já foi dito, para ele o *self* se configura tanto por ações exclusivas de uma esfera mais íntima quanto por aquelas mais corriqueiras, típicas de uma esfera mais social.

4.2.1 – Frame Analysis: o re-enquadramento das interações

Em *Frame Analysis* (1986), como aponta Erice, Goffman tenta se redimir de alguns erros que cometeu em seu primeiro trabalho mais significativo, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, cujos principais achados acabamos de retomar. Na opinião de Erice, *Frame Analysis* pode ser apontado como o trabalho mais importante da obra de Goffman. Ao cruzar os métodos da Sociologia Interpretativa com os aportes teóricos do Estruturalismo e a Filosofia da Linguagem proposta por Wittgenstein, Goffman nos oferece uma nova interpretação para a forma como se estrutura a experiência humana. A partir da análise das interações cotidianas, o autor formulou alguns pressupostos capazes de dar conta de relações de ordem macrossociológica. Nesse trabalho, o Goffman muda o foco de sua análise das interações face a face, como acontece em *A Representação do Eu*, para se voltar para questões relativas à ordem interacional. Se em seu estudo anterior havia tratado as representações dos atores como algo fixo e pouco mutável, em *Frame Analysis*, o autor lança um novo olhar sobre as performances sociais: ele já não toma os indivíduos apenas com relação ao papel principal que estes encenam em uma dada situação; agora as performances são tomadas como

um todo, são resultado do entrecruzamento de papéis, da bagagem sócio-cultural que formam os *selves*.

É também neste trabalho que Goffman se aproxima dos estudos relativos à teoria da comunicação. Em sua nova fase, o autor concorda que há uma alternância de papéis entre emissores e receptores; a idéia de opor atores principais à platéia, como fazia em seu trabalho anterior, não lhe parece mais pertinente. A concepção de realidade defendida por ele também sofre significativas alterações; se antes defendia um relativismo total sobre a noção de realidade, uma vez que cada indivíduo constrói o seu mundo real, agora toma a questão de modo menos relativo e pensa em uma estratificação da realidade: existe um mundo comum a todos nós, mas que está sujeito às mais variadas interpretações. Contudo, as interpretações dos indivíduos não são totalmente relativas, elas estão diretamente relacionadas com os níveis de realidade; é a existência objetiva desses níveis que nos permite compreendê-las. Assim, a realidade que experienciamos estaria entre o objetivo e o subjetivo. Nesse ponto apresenta um pensamento consoante às idéias de Berger e Luckmann (1985) que falam de uma realidade formada a partir do encontro objetivado das subjetividades dos indivíduos.

É diante dessa concepção de realidade que Goffman formula o conceito central de seu trabalho, o *frame*⁵. Em linhas gerais, podemos dizer que a noção de frame opera em dois níveis: do ponto de vista subjetivo, é o resultado de uma atividade esquematizadora, enfim, é uma representação, um modelo; do ponto de vista objetivo, descreve a organização da sociedade. O conceito é tomado como a principal ferramenta metodológica utilizada pelo autor. A partir da idéia de frame, Goffman é capaz de isolar esquemas situacionais que permitem perceber a recorrência de determinadas estruturas sociais e comportamentos intersubjetivos que indicam a existência de uma realidade exterior, formada a partir do encontro das subjetividades, mas que existe apesar de suas interpretações.

De forma consciente ou inconsciente, os atores, ao se encontrarem em uma determinada situação, guiam sua performance buscando sempre se posicionarem da maneira mais adequada àquela situação. As situações são criadas a partir do encontro entre os elementos da realidade externa e as subjetividades dos sujeitos envolvidos, que se comportam segundo a natureza das interações estabelecidas nessa situação. Ou seja, eles são capazes de processar as informações presentes em situações recorrentes do dia-a-dia de modo

⁵ Pelas diversas acepções que a palavra “frame” apresenta na língua inglesa, optamos por mantê-la no original. Frame pode ser traduzido como: estrutura; armação; marco (de porta ou janela); moldura; (cost.) bastidor; (cin., tv) quadro (cin.: imagem contida em um fotograma); (fig.) plano, organização.

relativamente regular. É nesse sentido que o autor afirma que a relação entre a percepção e o fato é correspondente, marcada por um isoformismo.

Em suma, o conceito de frame diz respeito tanto ao marco e ao contexto colocado pela situação quanto a modelos interpretativos (*frameworks*), aos quais os sujeitos recorrem para definirem suas ações. Joseph, de forma sucinta, nos ajuda a compreender essa dupla natureza do frame: “[...] Esse quadro não é só uma estrutura interpretativa (um esquema), mas também um momento de atividade que se inscreve numa *ecologia* particular na qual a linguagem corporal é indissociável dos recursos mobilizáveis no espaço onde se desenvolve a atividade” (Joseph, 2000, p. 55 – grifo do autor).

À medida que os sujeitos vivem diferentes situações, confrontam-se com os frames, eles são capazes de interiorizar subjetivamente esses frames de modo a formular modelos interpretativos que podem ser aplicados em futuras situações, semelhantes às primeiras que os originaram. Os modelos interpretativos, ou *frameworks* como foi originalmente nomeado por Goffman, designam o movimento de aplicação dos frames interiorizados que facilita o reconhecimento e a inserção dos sujeitos no mundo. Logo, podemos afirmar que os modelos interpretativos referem-se ao processo de objetivação da subjetividade (Berger & Luckmann). Os modelos interpretativos apresentam duas grandes categorias: os primários e os secundários. Os primeiros não estão fundamentados em esquemas anteriores; são resultantes da interferência humana nos fatos naturais. Através da observação dos modelos primários, nos deparamos com os fundamentos de uma determinada cultura. Quando eles por si só não são capazes de guiar a ação dos sujeitos em uma situação, estes são obrigados a formular e aplicar um novo modelo interpretativo; a partir das modificações imprimidas nos modelos primários são criados os modelos interpretativos secundários.

É aqui que recuperamos a idéia de estratificação de realidade de Goffman, concebida bem nos moldes do pensamento estruturalista; para o autor os modelos interpretativos primários, que operam como base para os demais modelos interpretativos, possuem uma correspondência mais direta com realidade do que os demais, daí, a realidade advinda do emprego desses modelos ser considerada mais real do que as outras. Os modelos interpretativos secundários, devido à sua gênese mutante e por isso mais maleáveis, estão mais susceptíveis às novas transformações; cada transformação adiciona uma lâmina, um novo nível, um novo estrato a esses modelos, conseqüentemente, as realidades correspondentes a estes novos modelos estarão cada vez mais distantes da “realidade máxima”, formada a partir do modelo primário original. Quando Goffman se refere a uma

estratificação da realidade, ele está falando da existência de diferentes realidades que são criadas a partir das interferências dos sujeitos nos modelos interpretativos – que nada mais são do que as representações de Durand, as imagens de Bergson. Contudo, essas realidades adjacentes guardam, em seus cernes, um núcleo comum, advindo da correspondência de um modelo interpretativo primário mestre. O autor também nos chama a atenção para o fato de que o percurso das interações pode ser bruscamente interrompido pela entrada de realidades desmarcadas, o *out-of-frame*. Essas realidades desmarcadas nada mais são do que os imprevistos apresentados por ele em *A Representação do Eu*. Os *out-of-frame*, assim como os imprevistos, desestabilizam os frames causando-lhes, em parte das vezes, importantes modificações em suas configurações.

Os modelos secundários, por se relacionarem com realidades menores, apontam para a existência de campos significativos mais restritos. Dessa forma, eles não se referem aos grandes fundamentos de uma cultura, mas às representações compartilhadas por grupos menos extensos. São esses modelos que tornam evidente o problema da constituição social da realidade. Os modelos secundários são divididos em dois grupos: os enganos (*fabrications*) e as chaves interpretativas (*keys*). Os primeiros surgem quando os indivíduos enfrentam uma dificuldade em aplicar corretamente um modelo interpretativo em uma dada situação. Essa dificuldade pode ser resultado da ação intencional de outros atores ou ainda de uma confusão criada pelo sistema sensorial dos próprios indivíduos.

As chaves interpretativas constituem o tipo mais comum de modelos secundários, pois elas abrigam os momentos em que os atores são capazes de aplicar corretamente um modelo interpretativo. Elas tendem a ser aplicadas de modo regular, operando, portanto, no sentido de facilitar a inserção dos sujeitos no mundo. As chaves interpretativas, como modelos secundários bem sucedidos, referem-se às experiências anteriores dos indivíduos, daí, diferentes sujeitos poderem interpretar e agir de modo distinto em uma mesma situação. As chaves interpretativas se subdividem em cinco tipos: quando se simula crer no que se realiza (*make-believe*), que são os passatempos agradáveis, como os jogos, as fantasias e as encenações dramáticas; os esportes; as cerimônias, casamentos, velórios, dentre outros; os ensaios técnicos, chaves que aplicamos em terapias de grupo e estágios profissionais; e, último tipo, de caráter mais aberto, referente a uma zona residual, que designa a realização de uma atividade por motivos diferentes dos habituais como, por exemplo, a observação participante.

É a operacionalização dos modelos interpretativos primários e secundários que permite aos indivíduos, quando se encontram em uma determinada interação, inferir de

antemão algumas informações que podem ser úteis no desempenho de suas performances. Raramente estamos diante de uma situação absolutamente nova, assim sendo, os modelos interpretativos tornam possível aos atores uma estruturação de elementos cognitivos prévios. A partir desse mecanismo somos capazes de estabelecer uma relação cognitiva (Erice) com os demais sujeitos; identificamos nestes alguns sinais que já nos fazem supor conhecer algo sobre os papéis que eles provavelmente devem performar. Diante desses dados extra-situacionais, que inferimos, somos capazes de guiar, de modo mais contundente, as nossas ações.

Portanto, cabe-nos recuperar, em linhas gerais, as principais idéias sobre as quais discorreremos até este momento com o fim de situar, no espaço da mídia televisiva, a discussão apresentada por Goffman acerca das representações dos papéis sociais encarnados cotidianamente pelos sujeitos. Na primeira parte desse trabalho, recorreremos à discussão sobre os meios de comunicação de massa iniciada pela Escola de Frankfurt. Salientamos o fato de que a lógica produtiva que permeia o processo construtivo das mensagens televisivas reproduz, em sua estrutura, as práticas de poder existentes na sociedade. Alguns autores, como Sodré e Bourdieu, afirmam que o discurso ideológico das classes dominantes, detentoras do poder econômico e político, é apreendido, tanto pelos que trabalham nos grandes meios de comunicação quanto pelos receptores, como se fosse o único possível. Assim, a ideologia não é construída racionalmente pela mídia, conformando-se no terreno das experiências cotidianas, porém faz parte de uma estrutura mais ampla de poder. Sem negligenciar a importância e o peso da dimensão estrutural, entendemos que o jogo das relações – e o papel da mídia – se desenrola de forma mais complexa e não totalmente determinada. O desempenho dos atores e a construção de suas intervenções (os discursos, as performances) são atravessados por múltiplas variáveis. De forma mais específica, podemos dizer que as situações criadas são marcadas por regras provenientes de cada contexto e pela interferência criativa dos próprios atores. No caso específico da mídia televisiva, verificamos que alguns dos recursos geralmente utilizados pelos produtos da televisão, como os cortes sucessivos, os planos mais fechados e a prevalência de uma linguagem direta e fática, decorrem de características do próprio dispositivo técnico e de sua recepção.

Dessa forma, a televisão se reapropria de representações que circulam na sociedade, revestindo-as de novas configurações e sentidos para depois rerepresentá-las aos sujeitos; daí, podermos tomar a televisão como um lugar privilegiado para observar a dinâmica das representações. Não podemos perder de vista que o modo pelo qual a TV constrói sua realidade é profundamente marcado tanto pelas práticas produtivas quanto pela

forma como seus produtos são consumidos. Nesse sentido, Martin-Barbero indica que os gêneros televisivos despontam como uma mediação entre os responsáveis pela produção dos programas e sua audiência. O gênero atua como um dispositivo de reconhecimento, uma vez que desencadeia nos receptores um determinado processo cognitivo; os espectadores olham para um produto e já de início identificam alguns traços que permitem certa compreensão daquela mensagem televisiva. Esse processo de reconhecimento do receptor pode ser explicado justamente pela recorrência de determinadas representações – a presença do apresentador e o papel que este desempenha, o uso de alguma imagens e planos, os recursos de montagem, etc.

O *reality show*, embora seja um tipo de produto recente na história da televisão, pode ser considerado como um gênero televisivo na medida em que evidencia, em sua gênese, uma mistura entre as duas matrizes sob as quais se enquadram os demais programas: o real e o ficcional. Os programas de *reality show* conjugam os mais diferentes recursos da linguagem televisiva, conformando, assim, formatos específicos. *Big Brother Brasil* exemplifica um determinado formato desse novo gênero, que além de sinalizar um embate entre realidade e ficção, lida com o confinamento e propõe um jogo que se baseia na desenvoltura das performances apresentadas pelos seus participantes. O público acompanha o desenrolar dessas personagens durante as semanas de confinamento e elege como vencedor aquele que mais lhe agrada.

É nesse contexto que as contribuições de Goffman – que embora não se volte especificamente para a encarnação de papéis no âmbito da mídia televisiva - nos ajudam a estabelecer algumas ferramentas metodológicas que devem servir como guia para as análises desenvolvidas em nosso trabalho. Para realização de nossa pesquisa, partimos da premissa exposta por Goffman de que não existe uma expressão mais verdadeira de nosso *self*; ele se manifesta em quaisquer ações dos sujeitos, independentemente se ocorrem em regiões de frente ou de fundo. Assim sendo, não nos interessa verificar a sinceridade das performances encenadas pelos participantes de BBB. Nosso problema se volta exatamente em tentar compreender como essas performances se desenvolveram no decorrer de um programa televisivo específico e como elas se tornaram mais ou menos convincentes, isto é, que tipo de valores elas sinalizaram para o público, como elas estabeleceram certos laços de identidade com este.

As observações feitas por Goffman a respeito das conformações das equipes e comportamento que, em geral, estas adotam em situações de co-presença, nos ajudarão a entender o modo pelo qual os participantes de BBB interagem uns com os outros dentro da

estrutura proposta pelo programa. A idéia de frame mostra ser de grande pertinência à medida que permite traçar um mapa das diferentes situações interativas com as quais os participantes do programa lidam concomitantemente. A aplicação das chaves interpretativas, referentes a universos simbólicos subjetivos, contribui para que possamos verificar o porquê da edição de BBB influenciar a votação do público, mas não ser capaz de manipulá-lo efetivamente. Por fim, a recuperação de alguns pressupostos de *Frame Analysis* nos ajuda a pensar a performance em seu caráter dual, como entrecruzamento entre os modelos interpretativos (as representações) no espaço de uma realidade externa demarcada pelo frame (as mediações).

Diante dessas premissas, como, então, devemos tentar captar o movimento performativo dos participantes de um programa de *reality show*, como *Big Brother Brasil*? A partir de que tipo de interações essa performance é construída? De que modo a atuação desses participantes também afeta essas interações?

Ao olharmos para a atuação dos participantes de *Big Brother Brasil* percebemos que sua performance se articula a partir de três tipos de interação: entre os próprios participantes que dividem o mesmo espaço físico, o estúdio (a casa), interagindo face a face uns com os outros; entre os participantes e a produção do programa, representada pelo apresentador, que, apesar de não estar no mesmo espaço físico, é capaz de dialogar diretamente com eles; e, a interação mediada pelas câmeras, entre os participantes e o público do programa, cuja vontade determina a permanência daqueles no jogo.

Portanto, o que acontece em um programa de *reality show* é que os participantes, por todo o tempo, têm consciência de que estão sendo observados por pessoas com quem não têm contato e nenhuma relação mais íntima para esclarecerem mal entendidos, caso estes aconteçam; assim, procuram sempre controlar suas ações, construir personagens que agradem a esse público. A única indicação que eles têm se suas performances estão sendo ou não bem recebidas por este público é através da comunicação com o apresentador do programa, que ocorre em dias previamente estabelecidos pelas regras do jogo, e pelo resultado das votações que os eliminam. Mesmo que fugazes, tais indicações costumam condicionar a performance desses participantes, que no decorrer do programa, em sua maioria, se mostram cada vez mais preocupados com suas auto-encenações.

Não obstante, sua performance não deve se voltar apenas ao público; ela também deve funcionar com os outros participantes do jogo e com a própria produção do programa. O contato direto e forçado com pessoas, que até então eram desconhecidas, torna difícil o autocontrole e a afirmação das representações de cada participante. Por todo tempo suas personagens se chocam, levando à frente comportamentos que pretendiam salvaguardar nas

regiões de fundo. Além disso, também devem estar atentos para uma não exposição de sua intimidade diante das câmeras, pois sabem que se deixarem escapar alguma ação que não deviam – como um dedo no nariz ou um descuido no momento de colocar a parte de cima do biquíni – esta, provavelmente, será exibida na edição final do programa.

5 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para respondermos ao problema proposto em nossa pesquisa, que é perceber o modo pelo qual os participantes de um *reality show*, em especial, os que fizeram parte da terceira versão brasileira de *Big Brother*, investem e desempenham os papéis que eles mesmos elegeram para representar a si próprios, precisamos lançar mão de algumas ferramentas metodológicas. Neste item, pretendemos apresentar, portanto, o caminho que percorremos para construir nossa análise acerca do objeto de estudo proposto.

A partir do cruzamento de dois conceitos apresentados por Goffman (1986, 2001), e por nós retomados no capítulo anterior, *performance* e *frame*, elegemos diante da estrutura do programa *Big Brother Brasil* quais seriam os momentos e os dias da semana que nos interessariam observar. Isto é, em quais episódios e situações poderíamos identificar, de modo mais claro, a maneira pela qual os participantes do programa constroem suas próprias personagens. Feito esse primeiro recorte, selecionamos os episódios específicos que fariam parte de nosso recorte empírico. Por fim, lançamos mão de mais um critério para chegarmos na configuração final de nosso corpus: a eleição de seis personagens a serem observadas com maior atenção.

5.1 – MONTAGEM E SELEÇÃO DO CORPUS

Apesar de já terem sido apresentadas cinco edições de *Big Brother Brasil*, nosso recorte específico diz respeito à terceira versão do programa, veiculada entre janeiro e abril de 2003. Fizemos esta escolha por dois motivos: primeiro, porque os participantes dessa versão já haviam assistido às duas primeiras e, por isso, já possuíam conhecimento de quais táticas deveriam ser adotadas, quais atitudes deveriam ser tomadas para tentar ganhar a simpatia do público, tornando, assim, mais evidente a questão da *performance* do que os primeiros *big-brothers*; e, segundo, porque foi nessa versão que a *performance* se configurou como uma prática manifesta entre os participantes. No decorrer de *BBB 3*, duas personagens, Dhomini e Jean, se destacaram por suas auto-encenações, abertamente construídas com o fim de ganhar o jogo proposto pelo programa. Os dois participantes atuaram como referências antagônicas,

sob as quais os demais se dividiam; o embate entre eles se configurou claramente no campo das fachadas (Goffman); ele acontecia exatamente no terreno das representações sociais.

O segundo conceito que retomamos de Goffman, *frame*, nos ajuda a compreender melhor a natureza e a dinâmica das interações a que se sujeitam os participantes de BBB 3. Embora o formato lhes impute o confinamento em um cenário fixo e a convivência obrigatória com um determinado grupo de pessoas, o “estar na casa” nem sempre é marcado por um único tipo de situação, em que se destacam apenas as interações face a face. A visibilidade ampliada pelas câmeras e a vigília constante da equipe de produção do programa são capazes de configurar outros níveis de interações entre os participantes e outros atores sociais situados fora da casa; enfim, os big-brothers lidam diretamente com uma sobreposição de diferentes situações, de diversos enquadramentos interacionais.

A partir disso, recortamos então, dentre os vários momentos da estrutura do programa, aqueles através dos quais seria possível observar as interações estabelecidas entre os participantes, o apresentador e o público. É justamente nessas interações triangulares, na conformação desses diferentes enquadramentos, que os big-brothers devem se basear para construir suas auto-encenações; é o entrecruzamento dessas interações que guia suas performances. Nesse sentido, destacamos os momentos em que esses participantes interagem uns com os outros ou com o apresentador, mas sem se esquecerem que suas ações estão sendo captadas pelas câmeras e, conseqüentemente, pelo olhar do público, cuja preferência determina o destino dos big-brothers no desenrolar do jogo proposto pelo programa. Ao mapear esses enquadramentos específicos, identificamos três categorias de situações em que essas ações voltadas (abertamente ou não) para as câmeras podem ser observadas: entradas ao vivo durante a exibição do programa diário; atitudes profílmicas¹, em que a câmera é o centro das ações dos big-brothers; e, o alinhamento dos participantes em grupos dentro da casa. Cada uma dessas categorias tenta marcar uma determinada situação, em que se destaca uma interação principal entre os participantes e outro(s) ator(es), isto é, os demais participantes, o apresentador ou o público.

Na primeira categoria, as conversas ao vivo com o apresentador, sobressai a interação estabelecida entre os participantes e a produção do programa, sintetizada na figura de Pedro Bial. As entradas ao vivo durante o “programa compacto”, veiculado em horário pré-determinado na grade de programação da emissora, só acontecem nos programas exibidos

¹ Lançamos mão, aqui, do adjetivo profílmico a partir do conceito de “profilmia”, elaborado por Claudine de France (1998), que designa a atenção demasiada dada pelos sujeitos à suas auto-encenações, quando estes estão cientes de que suas ações estão sendo registradas por câmeras cinematográficas ou de vídeo.

aos domingos, terças e quintas-feiras. Nestes dias, durante a exibição do programa, os participantes se reúnem na sala principal da casa e conversam com Bial por meio de uma tela de TV. Eles sabem que estão entrando ao vivo em cadeia nacional e que o público tem acesso não só à conversa com o apresentador, mas também aos momentos que antecedem e sucedem estas conversas. Ademais, é importante destacarmos o papel do apresentador na construção dessas personagens; os participantes não devem estar atentos apenas à presença virtual do público, mas também à fala e à ação de Bial. Ao se dirigir a cada um dos participantes reunidos na sala, o apresentador deixa escapar propositalmente algumas falas e gestos que indicam a esses participantes como estão sendo retratados e recebidos pelo público. Assim, Pedro Bial ultrapassa o papel de apresentador isento e se transforma em uma espécie de mediação que atua entre big-brothers e mundo exterior ao programa.

As atitudes profílmicas são, notoriamente, marcadas pela interação entre os participantes e o público, via câmeras. Identificamos três tipos de ações comuns entre os big-brothers que podem ser enquadradas nessa segunda categoria: a utilização do “confessionário”; os gestos dispersos no cotidiano da casa voltados sobretudo para as câmeras; e, as conversas sobre o jogo. O confessionário é um pequeno cômodo em que há uma poltrona confortável e acolhedora em frente a uma grande câmera de televisão, a única na casa que não está despistada. Esse ambiente é usado pelos participantes principalmente aos domingos, dias em que têm que escolher qual colega deverá disputar, com o nome indicado pelo líder, o próximo paredão. Todavia, o confessionário também apresenta uma função secundária: ele pode ser usado pelos big-brothers como um lugar de confidências e de desabafo. Os gestos dispersos no cotidiano, o segundo tipo de ação ainda dentro das ações profílmicas, são aqueles momentos em que os participantes demonstram que têm consciência de sua visibilidade, como as danças em frente ao espelho, os “tchauzinhos”, as piscadelas e as conversas direcionadas para as câmeras, ou quando se referem ao próprio público, com frases do tipo “o público está vendo em casa e ele sabe a verdade”. As conversas sobre o jogo, isto é, os momentos em que se fala sobre a votação e a conseqüente configuração do paredão semanal, evidenciam a constante preocupação dos participantes com a presença virtual dos espectadores. Estas conversas expressam o modo pelo qual as personagens tentam direcionar suas ações a partir de suposições que fazem a respeito das opiniões do público que os assistem. Em BBB 3, por exemplo, o grupo “Máfia de Cuecas”, ao imaginar os “melhores paredões”, tenta inferir quais representações estão sendo as mais bem sucedidas, segundo a opinião dos espectadores.

Por fim, o alinhamento em grupos dentro da casa diz respeito às interações

estabelecidas entre os próprios big-brothers. As equipes (Goffman, 2001) são formadas a partir de interesses e objetivos em comum, como o compartilhamento de uma determinada estratégia de jogo, ou a partir do estabelecimento de laços afetivos, como uma forte amizade ou um namoro. No entanto, no decorrer do programa, devido ao confinamento e ao convívio extremo a que os participantes estão submetidos, é comum as personagens se realinharem e configurarem novos grupos; um grande bate-boca ou um pequeno mal entendido entre dois aliados pode fazer com que estes se aproximem de outras pessoas que até então pertenciam a uma equipe rival. Ao se identificarem com um grupo específico, os participantes já sinalizam ao público algumas informações sobre as personagens que tentam construir. Além disso, a formação das equipes e as atitudes tomadas pelos big-brothers em relação a esse alinhamento durante o desenrolar do programa é um dos temas recorrentes nos compactos exibidos em horário nobre. Os participantes, portanto, devem estar atentos para não caírem em contradição ou não agirem falsamente uns com os outros; uma representação notoriamente falsa, com certeza, será reapresentada para o público em um compacto editado.

Assim, acreditamos que são exatamente nesses momentos, em que eles se mostram racionalmente preocupados com as câmeras, a ponto de direcionar suas ações prioritariamente para estas, que poderemos observar, com maior facilidade, que papéis eles escolheram representar e o modo como querem se firmar diante do público, a fim de conquistá-lo e levar o prêmio final ou ganhar a fama ao saírem do programa. A partir daí, fizemos a primeira seleção de nosso corpus: a eleição dos episódios a serem analisados. Inicialmente, separamos os dois programas especiais – o de apresentação e o “lavagem de roupa suja”, exibidos, respectivamente, nos dias 09 de janeiro e 06 de abril de 2003 - que apesar de não retratarem diretamente o jogo estabelecido por BBB 3, se apresentam como episódios essenciais para a compreensão do movimento performático empreendido pelos participantes.

Separados os programas especiais, partimos para o recorte dos demais episódios. Em um primeiro momento selecionamos apenas os que haviam sido veiculados nos domingos, terças e quintas-feiras, por serem nestes dias em que ocorre a maior incidência dos três momentos que nos interessam observar, exibições ao vivo, atitudes profílmicas e alinhamento em grupos. Deparamo-nos, então, com um total de trinta e quatro episódios; por considerarmos essa seleção ainda muito extensa, considerando nosso tempo de análise, concluímos que o viável seria a composição de um corpus que selecionasse a cada semana de programa - de uma terça-feira até a próxima segunda-feira - um episódio. A terceira versão de Big Brother Brasil foi exibida em um período de onze semanas, daí, termos adicionado a

nosso corpus mais onze episódios. Em suma, nossas análises foram construídas a partir da observação de treze capítulos de BBB 3; dois especiais, o programa de apresentação e o “lavagem de roupa suja”, e onze programas diários, correspondentes a cada uma das semanas de exibição.

A tabela e o quadro abaixo permitem uma melhor compreensão da formação de nosso corpus:

TABELA 01
SELEÇÃO DOS PROGRAMAS EXIBIDOS DIARIAMENTE

SEMANA	DIAS DA SEMANA / DATAS						
	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo	Segunda
01	14/01	15/01	16/01	17/01	18/01	19/01	20/01
02	21/01	22/01	23/01	24/01	25/01	26/01	27/01
03	28/01	29/01	30/01	31/01	½	02/02	03/02
04	04/02	05/02	06/02	07/02	08/02	09/02	10/02
05	11/02	12/02	13/02	14/02	15/02	16/02	17/02
06	18/02	19/02	20/02	21/02	22/02	23/02	24/02
07	25/02	26/02	27/02	28/02	01/03	02/03	03/03
08	04/03	05/03	06/03	07/03	08/03	09/03	10/03
09	11/03	12/03	13/03	14/03	15/03	16/03	17/03
10	18/03	19/03	20/03	21/03	22/03	23/03	24/03
11	25/03	26/03	27/03	28/03	29/03	30/03	31/03
12	01/04						

QUADRO 01
MONTAGEM FINAL DO CORPUS ANALÍTICO

Nº Corpus	Data	Dia da Semana	Descrição
01	09/01/2003	Quinta-feira	Programa especial de apresentação dos participantes de BBB 3.

02	16/01/2003	Quinta-feira	Compacto da primeira festa; grupos disputam quem vai participar do lual.
03	21/01/2003	Terça-feira	Primeiro paredão (duplo): Samantha e Paulo saem da casa.
04	02/02/2003	Domingo	Decisão da conformação do terceiro paredão: Dhomini enfrenta Marcelo.
05	04/02/2003	Terça-feira	Terceiro paredão: Marcelo está fora do programa.
06	16/02/2003	Domingo	Conformação do quinto paredão: Juliana contra Dhomini.
07	20/02/2003	Quinta-feira	Elane, após vencer uma prova de sorte, se torna a líder da semana.
08	25/02/2003	Terça-feira	Alan é sétimo eliminado do programa em paredão recorde.
09	09/03/2003	Domingo	Os demais participantes da casa finalmente conseguem armar o “paredão casal”, Dhomini contra Sabrina.
10	11/03/2003	Terça-feira	Sabrina sai da casa após perder a disputa do oitavo paredão.
11	20/03/2003	Quinta-feira	Em prova de resistência, Viviane consegue a penúltima liderança do programa e garante prêmio de, pelo menos, terceiro lugar.
12	30/03/2003	Domingo	Elane vence Viviane em penúltimo paredão e disputa a final com Dhomini.
13	06/04/2003	Domingo	Programa especial: Lavagem de Roupa Suja.

Além dos momentos em que os participantes se dirigem diretamente às câmeras, da eleição desses episódios, nosso recorte apresenta ainda um terceiro desdobramento: a escolha de determinadas personagens sobre os quais nossas análises incidem de forma mais precisa. Isto não implica em uma não atenção às ações dos demais participantes, mas indica que apenas olharemos para eles na medida em que interagem com as personagens que elegemos como centrais. Guiamos nossa escolha exatamente pelo problema desta pesquisa; se estamos preocupados com o modo como esses participantes performam suas ações, nos

pareceu que olhar precisamente para as personagens mais bem sucedidas em suas representações em oposição às mal sucedidas seria um caminho bastante enriquecedor para nossa análise. Assim, escolhemos os dois primeiros participantes a deixar o programa, Samantha e Paulo, e os quatro últimos, Jean, Viviane, Elane e o vencedor, Dhomini.

Se estamos observando as performances dos big-brothers a partir da mediação dos responsáveis pela produção do programa, como então encontraremos a expressão própria das representações desses participantes? Como Goffman nos indicou em seus trabalhos, a linguagem é um lugar privilegiado para se estudar as interações. Tomamos o conceito de linguagem em seu sentido mais amplo; assim, estaremos atentos tanto ao conteúdo das falas proferidas pelos participantes quanto à suas posturas, gestos e entonações de suas falas.

Ademais, por termos montado nosso corpus de análise a partir dos programas exibidos na TV aberta, nos deteremos nos recursos técnicos de edição, utilizados pela produção do programa para retratar as ações dos participantes. Assim, estaremos preocupados em observar elementos como: a ordem das cenas, as montagens em paralelo, a escolha da trilha sonora, dentre outros. Enfim, procuramos desvelar o discurso imagético e sonoro construído pelos compactos exibidos diariamente.

Faz-se necessário colocarmos aqui a importância do processo de edição realizado pelos responsáveis pela produção de *Big Brother Brasil* que, algumas vezes, tenta corroborar ou desconstruir a personagem performada por cada participante. Os compactos, que fazem parte da estrutura dos programas selecionados, não podem ser apontados como uma unidade de análise específica. Sem dúvida os compactos marcam um frame próprio, mas é um frame que privilegia a intervenção da produção do programa na construção das personagens em detrimento da dos participantes, foco central de nossa pesquisa. Entretanto, isso não significa que estejamos subjugando o papel crucial da edição na conformação dessas personagens, pois olhamos para as performances dos big-brothers justamente a partir da apresentação dos compactos. Perceber o modo pelo qual os participantes se auto-encenam sugere que nos voltemos para a maneira como estes são (re)apresentados nos compactos, pois a maior parte do público apreende as performances por meio dos compactos. É ao assistir aos compactos que o público elege, confirma e reenquadra suas personagens prediletas; a preferência popular aponta para as melhores performances, daí, o volume de ligação e as porcentagens de aprovação adquiridas em um determinado paredão indicarem aos participantes se suas auto-encenações estão sendo, ou não, bem recebidas pelo público.

Na terceira versão de BBB, observamos que os compactos exibidos diariamente apresentavam naturezas e, portanto, funções distintas. Os mais comuns são os que serviam ao

telespectador como um resumo dos “melhores” momentos de um dado dia na casa; estes compactos eram exibidos diariamente. Nos programas de maior duração, os de terças e quintas-feiras e domingos, os que fazem parte de nosso corpus, era comum a exibição de um outro tipo de compacto, de caráter mais lúdico, que apenas visava o entretenimento do público: são as charges eletrônicas, a animação feita a partir de casos contados pelos participantes, e brincadeiras referentes ao comportamento dos big-brothers. Nos dias de eliminação, terças-feiras, aparecia um terceiro tipo de compacto, que talvez seja o mais rico para nossas análises, denominado pelo próprio apresentador como perfil. O compacto perfil, como Bial deixa transparecer em suas falas, tinha como principal função fornecer ao espectador um resumo das performances dos emparedados da semana: “como eu disse é você que vai escolher. Agora, prá ajudar na sua decisão a gente vai mostrar um pouco da Samantha e Juliana” (BBB 3, 21/01/2003); “Atenção! Atenção! Informações sobre os dois homens que disputam a preferência do público esta noite(…)” (BBB 3, 21/01/2003).

6 – BIG-BROTHERS EM CENA

Em decorrência de nosso problema de pesquisa, consideramos pertinente organizarmos nossas análises de acordo com as seis personagens recortadas em nosso corpus analítico. Começaremos com as duas performances que não foram bem sucedidas, Samantha e Paulo, para depois prosseguirmos com as quatro mais bem sucedidas, as apresentadas pelos últimos participantes a serem eliminados pelo público, Jean, Viviane, Elane e Dhomini. As análises individuais serão estruturadas conforme a natureza dos programas que fazem parte de nosso recorte. Assim, em um primeiro momento, retomamos os clipes exibidos no programa especial de apresentação; depois, olhamos para as performances dessas personagens no decorrer dos episódios diários selecionados a fim de observarmos até que ponto essas representações corroboraram com a imagem transmitida no compacto de apresentação; por fim, o programa “lavagem de roupa suja” nos permite confirmar algumas suposições e inferências que construímos durante a análise dos demais episódios.

6.1 – SAMANTHA, “A CARIOCA DE PAVIO CURTO”

No programa de apresentação, dentre as personagens que compõem nosso recorte, a *personal trainer* carioca de 28 anos, Samantha, é a primeira a ser retratada. O esquete, com um pouco mais de um minuto de duração, começa apresentando a vida profissional de Samantha e sua preocupação com sua saúde e seu corpo, para só em seguida mostrar a relação da carioca com seus familiares. Na primeira imagem do VT, Samantha aparece dando aulas de *spinning*, enquanto pedala forte em uma bicicleta ergométrica, grita para seus alunos “Bora!”. O compacto segue com uma seqüência de imagens em que a *personal trainer* aparece desempenhando outras atividades físicas, correndo e depois pedalando, com roupas esportivas e biquíni, no famoso calçadão do Rio de Janeiro. Os planos da câmera procuram valorizar a força e o pique da carioca, realçam suas pernas fortes e a batida da música eletrônica ao fundo marcam o ritmo de vida levado por ela; em *off*, entra a voz de Samantha que se apresenta – diz seu nome, idade, profissão e cidade onde mora.

Logo após a essa espécie de prólogo da personagem, aparece Samantha em sua casa, ainda trajando roupas confortáveis, mas já com os cabelos soltos e brincos maiores,

sugerindo que sua vaidade não está em roupas e maquiagem e sim no cuidado com o corpo; esta cena entra rapidamente para que a moça apresente o seu “filhinho”, um cachorro policial que ela parece adorar. Em seguida, Samantha fala de sua agenda repleta de horários cheios e de muito trabalho, “durante [sic] semana, assim, de segunda a sexta, a minha vida é toda regrada” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003); enquanto ela narra o seu dia-a-dia, entram imagens que ilustram as atividades diárias desempenhadas pela moça, a corrida na praia, andando de bicicleta no calçadão, dando aulas de *spinning* e acompanhamentos individuais na academia, o mergulho no mar no fim da tarde. É a partir desse momento que começa a construção da personagem polêmica de Samantha: suas manias, sua obsessão com horários e suas declarações mais controversas são realçadas tanto pela seleção dos trechos de seu depoimento, quanto pelas imagens que a produção do programa utiliza para ilustrá-los. Na academia de ginástica aparece a futura participante de BBB 3 cobrando incisivamente exercícios abdominais de seus alunos; quando aparece na praia, onde a moça estaria a princípio para relaxar, Samantha fala de sua postura em relação a seu corpo e ao de outras mulheres que ela considera estarem em boa forma:

Mergulhão, né, no mar... sempre acha uma celulite, uma estria, acho que tô gorda. [corte] Quando eu chego em algum lugar tem alguém, assim, ou igual, ou melhor do que eu; dou aquela olhada ‘hum!’, mas aí eu vou catar alguma coisa ali que... algum defeitinho e vou dar uma relaxada: ‘Ah, tá bom, tá tranquilo... tem uma celulite ali, então tá bom. (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003)

Esse é o depoimento de Samantha que sofre menos interferências da produção do programa - praticamente não há cortes na fala; enquanto sua voz entra em *off* as imagens abusam de planos que valorizam o corpo da moça, que aparece vestindo apenas um biquíni branco. Apresentada dessa forma, essa seqüência de *takes* guiada pelo depoimento de Samantha indica que a personagem retratada carrega em sua essência características que nem sempre são valorizadas em nossa sociedade como o perfeccionismo, a competitividade e a inveja. Embora a edição tente realçar o caráter intransigente da moça, ela, por sua vez, tenta se mostrar simpática e descontraída através de suas roupas leves e simples, do modo agitado e carregado em gírias cariocas de sua fala e de uma feição sempre sorridente. A parte final do VT comprova que a produção do programa procurava ressaltar sobretudo a faceta controversa da personagem de Samantha. Na entrevista de seleção do programa, ao lhe perguntarem sobre atitudes que a deixam nervosa, ela responde:

Tô sempre de bom humor. A única coisa que me deixa de mau humor é acordar cedo. Porque eu sou toda cronometrada, sabe? Acordo 6:48 para tá 7:01 na academia, sabe como é? Se me acordar três segundos antes de 6:48

vou ficar irritada porque eu tinha mais três segundos para dormir. (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003).

O tom que Samantha responde a essa pergunta indica que ela está claramente exagerando a sua mania com horários, prova disso que ao falar dos “três segundos a mais de sono” tanto ela quanto à equipe que está entrevistando-a riem. No entanto, esse tom jocoso de sua fala é sublimado na montagem do clipe; os risos são rapidamente cortados e entra a figura do apresentador Pedro Bial no estúdio de BBB 3 confirmando a sua participação no programa: “Ih, Samantha!... Assim vai ficar *difícil!* Comida pouca, horário não tem muito. Vamo ver como é que você vai *enfrentar* isso?!” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 - grifo nosso). As palavras que grifamos na fala de Bial, nesse contexto, se revestem de um duplo sentido; do jeito que é empregado o “difícil” pode se referir à personalidade marcante da moça ou às regras estipuladas pelo programa; o verbo “enfrentar” sugere que Samantha é uma mulher forte e competitiva, disposta a lidar com qualquer tipo de desafio. Apenas quando está recebendo a notícia de que foi selecionada para participar da terceira edição de *Big Brother Brasil* é que Samantha aparece em meio a seus familiares. Emocionada, a carioca logo abraça sua mãe que está a seu lado, único depoimento a ser selecionado pela produção de BBB 3, “você merece, filha, porque você é superbatalhadora”.

O clipe de apresentação de Samantha procura frisar os defeitos ou as características de sua personalidade que não são tão bem aceitas pelo público em vez de apresentar o que ela julga ser suas boas qualidades. No resumo de sua entrevista realizada na etapa final de seleção de personagens para o BBB 3, disponível no site do programa para qualquer internauta, Samantha deixa claro que seus maiores defeitos de fato são o autoritarismo e “ter pavio curto”. No entanto a sua principal qualidade, ser amiga e “um pouco psicóloga dos amigos”, não é retratada pelo VT de apresentação; nesta mesma entrevista, Samantha diz ser casada e ter uma boa relação com seu marido, que nem aparece no programa de apresentação.

O carinho de Samantha pelo marido e sua inclinação para escutar e ajudar os amigos podem não ter sido representados nesse programa especial, porém tornam-se evidentes nos compactos diários. Na primeira festa que acontece na casa, a dos anos 50, Samantha bebe um pouco mais e enquanto espera a amiga Joseane ir ao banheiro, em frente ao espelho, reclama a falta do marido: “eu queria tanto que o meu maridinho tivesse aqui... Adoro ficar assim quando eu tô com ele. Eu adoro ficar altinha.” (BBB 3, 16/01/2003). Talvez uma das principais razões de Samantha ter sido indicada logo no primeiro paredão esteja no

fato de ter se tornado amiga e confidente de Joseane, que passava por um grande dilema na casa.

Nesta festa dos anos 50, que foi retratada no programa do dia 16 de janeiro (1ª semana), Dilsinho¹ se diz encantado com a beleza da Miss Brasil Joseane e começa a investir em um relacionamento mais íntimo com ela. Insegura e confusa, Joseane desabafa com Samantha, a pessoa que lhe era mais próxima dentro da casa, o que estava se passando entre ela e Dilsinho. Mais do que uma conselheira, Samantha faz o papel de confidente de Jose; ela não aconselha a miss a ficar ou a “dar o fora” em Dilsinho, ela apenas diz a Jose a pensar muito bem antes de tomar qualquer decisão. Samantha em um primeiro momento lhe diz que sentir atração sexual é natural, que Joseane não deve se culpar por isso; ao saber que a miss já tinha um relacionamento fora da casa, a *personal trainer* pondera e aconselha a Jose a “colocar maldade nas coisas”, lhe lembra que elas estão em um programa de televisão repleto de câmeras e que as atitudes ali tomadas podem adquirir dimensões bem maiores do que em uma situação cotidiana. Quando Joseane parece finalmente ter se decidido sobre Dilsinho e diz que o acha legal, mas não a ponto de querer ficar com ele, Samantha sugere à amiga que seja então sincera com ele e lhe diga que não pretende ter um romance dentro da casa.

A postura indecisa de Joseane e o laço de amizade que esta desenvolveu com Samantha fazem com que Dilsinho desconfie de que Samantha havia convencido a miss a não se envolver com ele. A partir dessa suposição, Dilsinho começa a mobilizar os demais homens da casa a indicar Samantha ao primeiro paredão, alegando que ela influenciaria fortemente a opinião das demais participantes femininas do programa. Cabe aqui dizermos que essa cisão entre os sexos, ocorrida nas primeiras semanas do programa, foi fomentada pelas regras do jogo estabelecidas pela própria emissora. Excepcionalmente, na primeira semana de BBB 3, ocorreria um paredão duplo: a líder Elane deveria indicar o nome de um homem para fazer parte de um dos paredões, o segundo nome masculino deveria ser apontado em acordo pelas demais participantes; concomitantemente, a equipe masculina, em conjunto, deveria indicar os nomes de duas mulheres e assim definir o outro paredão. Assim sendo, pelas regras do jogo e por sua popularidade dentro da casa, Dilsinho não enfrentou grandes dificuldades em convencer os demais jogadores a aceitarem a indicação de Samantha para o primeiro paredão.

¹ Na primeira semana de BBB 3, a performance apresentada por Dilsinho despontava, aparentemente, como uma das favoritas do apresentador Pedro Bial, que sempre se voltava à personagem nas inserções ao vivo. O fato de o apresentador conversar muito com o participante, sinalizava para os demais big-brothers que as ações de Dilsinho estavam sendo evidenciadas nos compactos editados. Ademais, nessa primeira semana, por sua simpatia e extravagância, o participante exercia um papel de liderança no grupo masculino.

Todavia, a inimizade de Dilsinho não pode ser apontada como causa única da indicação e conseqüente eliminação de Samantha; seu jeito competitivo e “estourado” e sua franqueza por vezes agressiva contribuíram para que a moça não fosse vista, naquele momento, como uma pessoa simpática e cativante, não só pelo público, mas também por parte dos demais big-brothers. Durante sua curta estadia no programa, Samantha se saiu bem em todas as competições propostas pelo programa; com Alan, ganhou a prova de resistência que aconteceu na primeira noite do programa; poucos dias depois, em uma espécie de *quiz*² realizada ao vivo no decorrer do programa do dia 16 de janeiro, sua participação foi essencial para que sua equipe conquistasse o direito de participar de um lual especial – estas conquistas evidenciam a competitividade da personagem.

No dia 21 de janeiro, uma semana após os participantes terem entrado na casa, Samantha enfrenta, em um dos dois paredões decididos naquele episódio, a estudante negra Juliana. O perfil de Juliana é apresentado antes do de Samantha. Em linhas gerais, observamos que Juliana é retratada como uma menina alegre, que gosta de cantar e dançar, uma pessoa doce porém forte, consciente da situação do negro brasileiro. O perfil de Samantha, por sua vez, privilegia as contradições e o gênio difícil e duramente sincero da *personal trainer* carioca em detrimento de suas demais características, como o seu jeito brincalhão. As contradições da personagem são apresentadas pelo compacto logo de início; enquanto chora, após saber de sua indicação para o paredão, Samantha diz “tô chorando, mas eu sou forte.” (BBB 3, 21/01/2003); em seguida, aparece na piscina ao lado de sua concorrente Juliana, esta, relaxada e aparentemente despreocupada, toma sol enquanto bóia na água, ao passo que Samantha está com os braços cruzados e testa franzida, agarrando-se na borda da piscina. A figura de Juliana em contraposição à de Samantha é reforçada por um movimento de câmera que fecha o foco no rosto da *personal trainer*; esta cena nos leva a inferir que Samantha estaria bem mais preocupada com o resultado do paredão daquela noite do que sua rival.

Em seguida entra uma rápida (e única) seqüência de cenas que mostram o lado divertido de Samantha; brincando com os óculos escuros na festa dos anos 50, comemorando a vitória da prova de resistência com Alan, dançando na ducha do jardim. A partir de então começa a fechar a construção da personagem controversa de Samantha, seu desentendimento com Dilsinho e suas declarações polêmicas são mostrados em meio a algumas cenas em que a paixão pelo marido e por sua profissão e as formas de seu corpo são valorizadas pelas

² Uma das entradas para a palavra inglesa *quiz* é argüição. No jargão da mídia televisiva, *quis* é uma gincana de perguntas e respostas; sabatina entre indivíduos ou equipes adversárias que competem por um prêmio.

câmeras. Dilsinho, deitado no colo de Viviane, confessa que pediu aos homens que votassem em Samantha porque “ela manipula as meninas aqui dentro” (BBB 3, 21/01/2003). Logo depois corta para uma cena de Samantha deitada no quarto na companhia de Joseane dizendo “se eu ficar, aí o jogo vai começar”.

O jeito “estourado” e até mesmo nervoso, como ela mesmo indicou em sua entrevista publicada no site oficial de BBB 3, pode ser bem apreendido em uma seqüência em que diversas falas e atitudes de Samantha são coladas de modo aleatório e atemporal: conversando com os demais participantes, “eu pensei: eu vou entrar, eu vou ficar na minha, mas eu não consigo!”; outro *take*, “eu posso fazer mó [gesto com a mão indicando estardalhaço], daqui a cinco minutos é como se nada tivesse acontecido.”; novamente outro corte, “eu nunca me arrependi de nada que eu fiz na minha vida”; agora na sala, com um grupo maior de pessoas, dentre eles Dilsinho, “tem muita gente já botando a manguinha de fora aqui. Nego já tá percebendo isso.”, seu desafeto entende a indireta e responde “eu não tô querendo colocar a manguinha de fora”, ela, sem titubear, devolve “eu tô!” (BBB 3, 21/01/2003).

Essa reedição das falas marcantes de Samantha definem o papel que a produção do programa procura enquadrar esta personagem desde o clipe de apresentação: alguém que, apesar de às vezes se mostrar divertida, se contrariada pode mudar repentinamente de humor e dizer a primeira coisa que lhe vier à cabeça. O curioso é que, embora a produção de BBB 3 acentue um pouco alguns traços da personalidade da moça, esta, em sua performance “ao vivo”, não chega a negar as representações lançadas pelos VT’s exibidos no desenrolar do programa. Em decorrência da curta duração de sua participação na terceira versão de *Big Brother Brasil*, não pudemos observar com maior propriedade a postura tomada por Samantha durante as conversas ao vivo com o apresentador Pedro Bial. A moça é chamada a participar mais efetivamente dessas conversas justamente na noite de sua eliminação. Ao ver pela primeira vez imagens de sua família no telão da sala da casa, os batimentos cardíacos de Samantha aceleram demais, Bial chega a ficar preocupado: “Samantha, nossa! Calma! 140?!”, embora estivesse com os batimentos altos, ela aparenta estar mais tranqüila, “Tô a mil... vi a família...” (BBB 3, 21/01/2003). No bloco seguinte, o apresentador lhe pergunta por que ela deve permanecer na casa:

Ah, eu vou continuar sendo o que eu sempre fui, porque eu sou... apesar desse meu jeito de *chegar*, né? As pessoas dizem que eu sou líder, que... que eu sou *poderosa*, né? Eu vou continuar sendo isso, mas eu tenho também as minhas outras qualidades... que eu sou uma pessoa muito feliz, que eu sou uma pessoa muito alegre; eu sou uma pessoa amiga de todo mundo aqui e

pretendo ter tempo de mostrar isso.[...]. (BBB 3, 21/01/2003 – grifos feitos a partir da ênfase dada pela própria participante no decorrer de sua fala).

O discurso de Samantha indica que ela tem plena consciência de seu temperamento forte e que este provavelmente estaria sendo retratado pelas edições do programa; os batimentos cardíacos altos e sua fala com reticências sinalizam que Samantha não está muito segura quanto à sua permanência, ainda mais tendo em vista o papel representado por sua concorrente de paredão, Juliana. A adversária de Samantha já havia participado do pré-paredão do programa de apresentação, isto é, sua entrada definitiva na casa se deu justamente pela escolha popular; assim, Juliana, de início, já era mais conhecida pelo público do que Samantha. Ademais, a personagem de Juliana se firmava por defender abertamente o movimento negro no Brasil; em um dos discursos que proferiu no programa de apresentação, a participante pediu para que a audiência a elegeisse porque ela representava as minorias - era mulher e negra. Por fim, Juliana possuía um temperamento dócil e meigo; ela se relacionava bem com todos os demais big-brothers que não a indicaram para o paredão em decorrência dos traços fortes de sua personalidade – como aconteceu com Samantha -, mas por julgar que sua performance cativava os espectadores. Portanto, a ansiedade e a desconfiança de Samantha não eram sem propósito, a *personal trainer* é preterida pelo público com um alto índice de rejeição; com 79% dos votos contra a sua permanência na casa, ela deixa o programa naquela mesma noite. Após receber a confirmação de sua eliminação, Samantha não se demonstra muito surpresa, se emociona um pouco ao abraçar Dhomini, com quem mantinha uma boa relação dentro do programa - ela sabia que ele havia sido um dos poucos homens que não havia votado a favor de sua indicação.

No programa especial “lavagem de roupa suja”, como havia permanecido pouco tempo no jogo, Samantha teve poucas oportunidades de se expressar. Pedro Bial lhe faz apenas uma pergunta: se ela estava magoada por ter saído tão rápido do programa. Samantha mantém o discurso que havia feito na noite de sua eliminação, de que ela não teve tempo suficiente para se mostrar realmente para o público. É interessante observar como Samantha aproxima as noções de “me mostrar” com “me conhecer”; a seu ver se ela permanecesse mais tempo na casa a visão que o público havia construído sobre sua personagem poderia mudar, pois ela poderia tornar evidente em sua performance outras características de sua personalidade. A construção da personagem de Samantha se deu através de representações que despontaram no espaço da mídia televisiva, mas que já estavam presentes nas subjetividades dos sujeitos que habitam a sociedade. Em sua fachada, Samantha carregava

alguns sinais que já indicavam ao público parte de suas características; seu sotaque era da zona sul carioca, o tom de sua pele e a boa forma de seu corpo sinalizavam uma preocupação excessiva com sua saúde, e por aí vai. O seu jeito intempestivo e polêmico somado a determinados elementos presentes em sua fachada fizeram com que a participante não conquistasse a simpatia nem de parte dos big-brothers e nem dos espectadores, daí a sua eliminação.

Todavia, no “lavagem de roupa suja”, a opinião dos participantes masculinos a seu respeito, de alguma forma, havia mudado. A maioria deles reconheceu a existência de algumas qualidades valiosas em Samantha que apesar de “estourada” não era falsa ou cínica; nenhum deles podia acusá-la de ser dissimulada, sua personagem era sobretudo transparente. Assim, ela é apontada por parte deles a concorrer a um prêmio extra em dinheiro, a ser dado pela votação popular, mas o público ainda não havia se sensibilizado por sua performance e, mais uma vez, não lhe concede a vitória; Samantha, rejeitada por 60% das ligações, perde para Andréa a chance de concorrer a esse prêmio.

6.2 – PAULO, “O SEDUTOR DE MEIA-IDADE”

Paulo, no programa especial de apresentação, diferentemente das demais personagens, não se apresenta ao público por meio de VT’s. Ao contrário dos outros que foram diretamente selecionados pela produção do programa, o ex-modelo paulistano, radicado no Rio de Janeiro, onde trabalha como fotógrafo, foi apenas indicado para participar do programa. A entrada definitiva de Paulo em BBB 3 dependia da preferência do público que tinha que eleger entre ele e Luiz Fernando qual seria o último homem a fazer parte do elenco de participantes do programa. Assim, Paulo teve que convencer ao público, em duas breves inserções “ao vivo”, de que sua presença na casa seria mais interessante do que a de seu concorrente, Luiz Fernando.

Naquela noite, Paulo é o único pré-candidato ao programa que aparece sozinho em um cenário não familiar. Diferentemente dos outros três, Juliana, Pricila e seu concorrente direto, Luiz Fernando, que escolheram como cenário a sala de estar da casa dos pais e a companhia de amigos e familiares, Paulo elegeu como cenário seu *atelier*, um espaço amplo e claro em que o que chamava atenção eram os seus quadros em tons de azul; o fotógrafo também compunha o ambiente que ele próprio criou, pois trajava camisa e calças *jeans*. Por

ser ao vivo e por ter apenas trinta segundos para se apresentar, o primeiro discurso de Paulo é construído de modo um pouco desconexo; ele começa pedindo aos telespectadores que lhe “dêem um empurrãozinho” para que ele entre em definitivo no programa, fala que está ansioso e que sempre quis se ver em uma situação como a de *Big Brother Brasil*. Quando percebe que ainda tem um pouco mais de tempo para expor sua personagem, mostra para as câmeras as suas telas; nesse momento, a câmera faz um leve passeio pelo *atelier* de Paulo e acompanha, sem problemas, as passadas do fotógrafo. O ex-modelo demonstra habilidade com as câmeras: enquanto tenta convencer o público a escolhê-lo não perde a pose, buscando sempre os seus melhores ângulos; seu olhar é firme e sedutor. Só depois que o apresentador começa a interromper a sua fala é que Paulo tenta justificar a ausência de seus familiares: “[...] ahn... Eu tenho aqui uns quadros meus, umas coisas minhas que eu faço... Minhas fotos... E a minha família não pode me acompanhar porque eles moram em São Paulo e eu tô aqui no Rio.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003).

Na entrevista que havia concedido à produção de BBB, o ex-modelo já havia confessado seu gosto especial por mulheres. Pedro Bial aproveita a deixa da performance sedutora apresentada por Paulo e o convida para sua segunda e última aparição no programa de apresentação: “Paulo, mais 30 segundos para dar aquela *cantada* no público, você que tem uma *cara de sedutor*. É contigo mesmo.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 – grifos nossos). Nesse segundo momento, Paulo abandona completamente a performance que havia tentado encenar no discurso anterior, de um homem mais maduro, culto e conhecedor das artes, e demonstra seu lado mais namorador, de quem gosta de se envolver em relacionamentos afetivos:

É o seguinte: eu tô aqui sozinho, galera, preciso da ajuda de vocês, acabei de levar um fora, mas eu tô amarradão de ir no Big Brother. Quero me apaixonar de novo. E, porra, preciso muito de vocês. Eu tô a um passinho de entrar... tô amarradão mermo. Eu sei que eu tô aqui sozinho, mas tem muita gente torcendo por mim. E, pô, é isso aí, galera. Brasil, tô aqui, tô afinzão, vota em mim que vocês não vão se arrepender. É isso, galera, valeu mesmo, abraço! (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003).

Esta segunda aparição de Paulo põe abaixo a sua tentativa de se mostrar como um homem maduro e experiente, sensível às artes. Os elementos que ele expõe em sua fachada pessoal já de início não condizem com o estereótipo de um intelectual: ele é vaidoso e muito preocupado com sua aparência, seu corpo é atlético e sua fala é repleta de gírias e expressões coloquiais – “tô amarradão mermo”, “galera, valeu mesmo”, “tô afinzão”, etc. Este é o primeiro problema que a performance de Paulo enfrenta. Contudo, esse segundo discurso,

embora mais mal articulado que o primeiro, está mais de acordo com a fachada que ele apresenta; espera-se de um ex-modelo, vaidoso, solteiro, bronzado e que pratica esportes que ele seja um sedutor, um homem que faça sucesso entre as mulheres. Mesmo performando papéis a princípio contraditórios, o artista intelectual x solteirão mulhengo, o público elege Paulo, com 58% dos votos, como o último homem a ser escalado para *Big Brother Brasil 3*.

Em parte a vitória do fotógrafo pode ser justificada pela auto-encenação ainda mais deslocada que seu rival, o dançarino Luiz Fernando, apresentou. Luiz discursou de forma mais atrapalhada do que Paulo; pediu para que o pessoal de São Paulo o elegeisse, aí se lembrou que essa quantidade de votos não seria suficiente, tentou corrigir o seu erro, mas não foi muito convincente. O dançarino, por sua origem humilde, realça sua necessidade do prêmio em dinheiro, porém, a sala de estar da casa de sua família não confirma o argumento por ele utilizado. Em sua segunda inserção, Luiz Fernando beira o patético, ao abrir mão de grande parte de seu tempo de discurso para exibir suas qualidades de dançarino: diz ser um “*latin lover*” e chama uma de suas amigas para dançar um mambo. Acreditamos, assim, que o público tenha escolhido Paulo em decorrência de sua beleza física e da má performance de seu oponente.

No programa de apresentação, Paulo tentou controlar o seu lado “mulhengo”, de solteiro incorrigível, mas no decorrer da única semana em que esteve na casa de *Big Brother Brasil* esse foi o traço mais marcante de sua performance. Apenas em poucos momentos tivemos oportunidade de observar ações que confirmassem a maturidade que ele próprio havia esboçado em sua primeira encenação. Assim, como aconteceu no programa especial antes do início de *BBB 3*, a personagem de Paulo era marcada pela tentativa de conciliação de duas representações naturalmente antagônicas: de um lado, estavam as características que Paulo fazia questão de salientar, uma maturidade maior do que a dos demais participantes, o conhecimento adquirido pelo experiência de vida; de outro, estavam os traços de sua personalidade que apareciam independente de seu controle, o homem bonito e solteiro, criado pela avó.

Nas conversas ao vivo com o apresentador ou em situações em que sabia que sua imagem estava sendo transmitida diretamente para os espectadores, como nas já manjadas “espiadinhas³”, Paulo agia de modo a controlar melhor sua representação e tornar mais

³ Desde de *BBB 1*, nos episódios em que há as conversas ao vivo, o apresentador Pedro Bial, segundos antes de entrar o intervalo comercial, convida o público para dar uma olhada nas ações dos participantes sem sua intervenção. Nas primeira e segunda versões de *Big Brother Brasil*, nesses momentos ainda era possível flagrar algumas ações mais relaxadas dos participantes; porém, em *BBB 3*, os big-brothers têm consciência de que estão

evidente sua posição de homem mais velho da casa. Durante as espiadinhas do programa exibido no dia 16 de janeiro, em duas inserções distintas, Paulo aparece aconselhando a então líder da casa, de apenas 18 anos, Elane, que estava ansiosa por ter que decidir sozinha o nome de um dos homens a fazer parte do primeiro paredão do programa. Com um ar sereno, Paulo lhe diz: “você não pode querer enfrentar seus problemas antes da hora.” (BBB 3, 16/01/2003). Em um segundo momento, o fotógrafo segue consolando a líder e as demais participantes e lhes fala que a situação dos homens é pior do que a delas, pois terão que eleger em comum acordo as duas mulheres que deverão disputar o outro paredão.

Na noite em que os primeiros paredões seriam decididos, Bial mostra a Paulo seus familiares que estão presentes na platéia do estúdio de BBB. Ao vê-los pela primeira vez, depois de uma semana de confinamento, sua frequência de batimentos cardíacos permanece baixa, o apresentador comenta que Paulo está muito tranquilo, e ele se justifica: “é, bicho, já passei por um, não é novidade.” (BBB 3, 21/01/2003). Ao explicar sua aparente tranquilidade pelo fato de estar no paredão não lhe ser mais novidade, pois já havia passado por um antes de entrar na casa, Paulo reforça sua imagem de um homem mais experiente, que sabe lidar bem com qualquer situação. Cabe aqui dizermos que na segunda vez em que o apresentador lhe mostra cenas de seus familiares, Paulo não se contém ao identificar sua avó e seus pais na platéia e se debulha em lágrimas.

Pouco tempo depois, Bial lhe dirige a palavra mais uma vez, tenta extrair do ex-modelo seu lado sedutor, brincando com os “emparedados” da semana diz: “e, aí, meus sedutores? É sedutores, porque o Paulo que tem *fama de sedutor*, mas o Emílio *também* tem saído [sic] um sedutor.” (BBB 3, 21/01/2003 – grifos nossos). O apresentador se dirige a eles desse modo porque durante a semana Emílio estava paquerando uma das participantes, Sabrina. Depois de conversar um pouco com Emílio, Pedro Bial se volta para Paulo, comenta que este tirou a barba e insinua que o fez por vaidade. Paulo não encarna o papel de vaidoso e sedutor que Bial tentou lhe impor, ele escapa dessa representação e diz que fez a barba porque a sua avó o prefere de cara limpa. O apresentador, então, lhe pede que justifique rapidamente sua eventual permanência na casa, a seu modo, Paulo lança sua defesa:

[...] Eu quero ficar mais porque eu acho que é a primeira semana e já sair é judiação. Eu quero ficar mais e conhecer melhor essa galera que tá sendo muito bom para mim isso aqui. Uma experiência que não tem grana que pague isso aqui. (BBB 3, 21/01/2003).

Mais uma vez, Paulo reforça o fato de que valoriza o conhecimento advindo da experiência de vida mais do que os ganhos materiais. Contudo essa imagem mais séria de Paulo, de uma pessoa que se preocupa com seu crescimento pessoal, não pode ser claramente percebida nos compactos editados pela produção do programa; a tônica de sua personagem, na maioria das vezes, é dada pela representação do “mulherengo”. Nos compactos diários, o fotógrafo quase sempre aparece falando sobre a beleza das mulheres com as quais convive dentro do programa: “mulherada tava difícil ontem... Você chegava: ‘e aí, gatinha, vamos dançar?’ e nada...” (BBB 3, 16/01/2003); “é, quase nunca que nós temos a chance de conviver com umas muié dessas. Vamos aproveitar mais uma semaninha.” (BBB 3, 21/01/2003); “se tem paraíso, é aqui.” (BBB 3, 21/01/2003). Em diversas situações, Paulo aparece admirando as curvas das participantes femininas; seja no desfile no quarto, na piscina, ou refestelado na cama enquanto elas trocam de roupa.

Nos poucos momentos em que não está entre as mulheres ou se referindo a elas, Paulo aparece em alguns momentos de solidão; fica deitado um tempo no sofá, seu amigo mais próximo, Dilsinho, passa e o convida para ficar na varanda, conversando com o resto do pessoal da casa, mas ele recusa o convite e prefere ficar quieto no seu canto. Os compactos exibidos nos programas diários demonstram que, com exceção de Dilsinho, Paulo não cria maiores laços de amizade com nenhum outro participante da casa, em especial com nenhuma das mulheres. Talvez aí esteja uma das principais razões para que estas tenham decidido por indicá-lo ao primeiro paredão. Um outro motivo para sua indicação está justamente na amizade que Paulo cultivava por Dilsinho. O grande desentendimento da primeira semana de BBB 3, como vimos ao analisar a personagem de Samantha, aconteceu entre esta e Dilsinho. Samantha havia sido indicada pelo grupo masculino na noite de sábado, apenas na noite seguinte é que as mulheres poderiam nomear o segundo homem a fazer parte de um dos paredões, já que a líder da semana havia votado em Emílio. Como Dilsinho estava imunizado pelo colar de anjo, Samantha resolve se vingar de Dilsinho por meio da indicação de seu melhor amigo, Paulo. Na reunião interna do grupo feminino, Samantha diz que Paulo é tão forte quanto Dilsinho e que, como defesa, elas deveriam colocá-lo na disputa do paredão. Nenhuma delas se opõe à sugestão da *personal trainer*, pelo contrário, parte delas concorda que ele é capaz de manipular a equipe masculina. Logo, essa articulação interna do grupo feminino é fundamental para definir a participação de Paulo no paredão masculino da primeira semana.

Essa visão a respeito de Paulo compartilhada pelas mulheres da casa, de que ele era o verdadeiro líder da equipe masculina, capaz de influenciar as ações dos demais

participantes, não é confirmada pelos momentos editados veiculados nos episódios diários da TV aberta. O compacto perfil de Paulo, que tem como principal objetivo fazer um apanhado dos traços principais de sua personalidade, não comprova sua suposta liderança sobre o grupo masculino. O perfil do ex-modelo é montado em paralelo com o de seu oponente de paredão, o simpático mergulhador Emílio. Esta personagem ocupa mais tempo no compacto do que o de Paulo; Emílio é retratado como uma pessoa livre, que leva a vida que quer, independente da opinião dos que o cercam; é aventureiro, percorreu o mundo e tem várias histórias interessantes para contar; por fim, seu perfil mostra as investidas do mergulhador em Sabrina.

O perfil de Paulo, em um primeiro momento, introduz a personagem de maneira geral: mostra diferentes *closes* de seu rosto; ele se apresentando para os demais participantes, falando sua idade e sua profissão, diz que causa a impressão de ser um “cara arrogante e metido”; demonstra sua inclinação para a profissão de fotógrafo ao dizer que produz mentalmente fotos dos demais big-brothers enquanto os observa. Em seguida, inicia o processo de construção da representação do “solteirão”: “mulher, né? Tô pensando em mulher que é o meu problema.”, daí entra cena de Paulo e Dhomini correndo atrás das meninas na beira da piscina, depois corta para fala de Sabrina, “ele deve mexer com as meninas até com coroa...”; logo depois, conversa com Dilsinho sobre a instabilidade financeira de sua profissão; contando abertamente de sua relação com a avó, “me grudei foi na minha vó. Por isso que neguinho fala ‘você gosta da sua vó? Cê gosta da sua vó?’ Gosto!”, seguindo essa confissão, ironicamente, a edição insere um *take* de Paulo brincando de lutinha com Dhomini, com uma música infantil ao fundo. O clipe, que apresenta ao mesmo tempo os perfis de Paulo e Emílio, termina com uma engraçada resposta *non sense* do ex-modelo; Dilsinho, tentando engajar uma conversa mais séria, lhe pergunta que se ele tivesse a oportunidade de dizer qualquer coisa para alguém o que ele diria, curiosamente Paulo responde: “me traz um tamarindo e um supositório”. A escolha dessa cena final confere a Paulo um novo traço, o de ser metido a humorista, que vai de encontro à imagem madura que tenta sustentar em suas aparições ao vivo.

Embora a personagem de Paulo tenha sido construída de forma leve, com um toque de humor – bem diferente do perfil apresentado de Samantha -, o fotógrafo não conseguiu ser mais simpático do que seu concorrente e foi eliminado com 55% dos votos. Ao receber a notícia de que teria que deixar o programa naquele instante, Paulo, como lhe é peculiar, permaneceu tranquilo, despediu dos outros big-brothers, sem se demorar com nenhum; apenas no caminho da saída da casa, pegou na mão de Samantha, a outra eliminada da noite. Ao olharmos para a personagem de Samantha pudemos identificar com alguma

precisão quais atitudes e características encarnadas por ela foram repudiadas pelo público; o temperamento por vezes grosseiro e “estourado” da moça apontava de início para uma performance mal sucedida; Samantha conquistou a antipatia do público e algumas inimizades importantes dentro da casa. A razão para o fracasso da personagem de Paulo, por sua vez, não pode ser facilmente encontrada; talvez ela esteja no fato de que sua performance não conseguiu se firmar, se situou entre a impressão que Paulo queria causar e a impressão que de fato ela causava na produção e, conseqüentemente, no público; por não achar seu lugar, sua auto-encenação tornou-se fraca, quase apática, não conquistando nem os participantes do programa e nem o público.

Por fim, no “lavagem de roupa suja”, Paulo, por ter participado apenas uma semana do jogo e não ter se envolvido na maioria das intrigas ocorridas no desenrolar da terceira edição de *Big Brother Brasil*, é chamado a falar apenas uma vez. Nessa ocasião, em que já não concorria mais ao prêmio final oferecido pelo programa, Paulo abandona a imagem que havia tentado construir alguns meses atrás; ele já não encarna o papel de o “mais velho” da turma e por isso mais experiente e parece agir de maneira mais natural. Bial lhe pergunta se ele achava que tinha sofrido preconceito dos demais participantes por ser o “coroa da casa”; em linhas gerais, Paulo responde que achava que não, mas que tinha se assustado com as acusações de que ele era manipulador do grupo masculino e diz lamentar ter permanecido pouco tempo no programa, ainda mais porque havia sido difícil de entrar.

6.3 – JEAN, “O ESTRATEGISTA”

Uma das personagens mais marcantes de *Big Brother Brasil 3* é o massoterapeuta Jean Massumi que lança mão de sua ascendência nipo-italiana para embasar sua performance. Já no esquete veiculado no programa especial de apresentação podemos observar alguns pontos que serão fundamentais nas ações e papéis assumidos por Jean no desenrolar do jogo proposto por esse formato de *reality show*. O VT começa com Massumi sentado no sofá de sua casa, vestindo roupas claras e se apresentando, “meu nome é Jean, tenho 28 anos, sou massoterapeuta e moro em São Paulo” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). A partir daí, entra como trilha uma música pop japonesa, Jean aparece exercendo sua profissão, massageia uma de suas clientes quando entra em *off* o depoimento de sua namorada: “eu acho a massagem dele muito boa, excelente! Se eu vejo uma menina pedindo massagem e tudo

para ele, ele vai saber ser bem profissional, vai fazer direitinho, como ele sabe fazer. E vai se comportar bem”. Antes que a namorada de Jean acabe de falar, entra a cena dos dois juntos, sentados no sofá, com uma estante de livros ao fundo; enquanto ela afirma que confia no profissionalismo de Massumi, ele parece se assustar com a segurança com que ela diz confiar nele; percebendo sua expressão, ela pergunta “por que essa cara?”. Ele não responde e começa a rir timidamente o que a faz rir também; o conteúdo do depoimento de sua namorada e a conseqüente reação de Jean passam a impressão de que ele é uma pessoa tranqüila, leal e até mesmo um pouco tímida. A personagem segue investindo nas características herdadas de sua ascendência japonesa:

O que eu tenho de japonês, eu acho, no meu jeito, inicialmente, é o fato de ser paciente e observador. *Antes de qualquer reação, estudar a situação.* Quando a gente reconhece o terreno, quando a gente é... já tá mais à vontade, aí entra o lado italiano. (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 – grifos nossos).

Na medida em que Jean descreve os traços japoneses de sua personalidade, aparecem cenas dele pescando com seu pai. Não é por acaso que a produção decidiu retratar o participante no exercício de um de seus *hobbys* prediletos, a pescaria; já de início, a atividade pressupõe paciência e perseverança de quem a pratica. Com muito cuidado, Jean prepara a isca no anzol e depois lança este na água; esta seqüência sugere que mais do que paciente e perseverante, ele é metucioso; como veremos no decorrer da análise desta personagem, a frase que ele mesmo profere, “antes de qualquer reação, estudar a situação”, resume a performance desempenhada por ele em BBB 3. Ao falar de seu “lado italiano”, Jean aparece novamente sentado no sofá de sua sala, agora ao lado de sua mãe que reforça mais uma de suas qualidades, a de ser um bom amigo. Durante o depoimento de sua mãe são inseridos alguns *takes* de Jean com seus familiares, um plano fechado mostra as mãos dadas dele e de sua mãe; a inserção dessas imagens insinua que mais do que um bom namorado e amigo, ele também é um filho carinhoso, um homem que gosta de estar em meio à família. O clipe termina com um trecho em vídeo da entrevista de Jean antes de ser selecionado para participar do programa: “[...] eu sou antagonico... não é antagonico, sou incoerente, é essa que é a verdade”. Desse modo, a edição apenas indica que por trás dessa aparente tranqüilidade e equilíbrio há uma personalidade que pode surpreender. Essa dubiedade da personagem é também sublinhada pela fala do apresentador ao anunciar a entrada de Jean em BBB 3: “acho bom você começar a encontrar a sua coerência, porque você tá no páreo por 500 mil reais”. Ao receber a notícia, Massumi abraça a namorada e a mãe e em seguida liga para seu pai para

contar a novidade; estas ações corroboram, mais uma vez, com a imagem de alguém mais ligado à família.

Talvez o traço mais marcante da personagem seja, como Jean mesmo disse em seu vídeo de apresentação, a capacidade de observação; isto explica, em grande parte, o papel de articulador que ele assume no decorrer do programa. Na entrevista concedida antes de entrar no programa, ele já indica ter se preparado bem para o jogo proposto por BBB 3: aponta como seu livro preferido *A arte da guerra*, de Sun Tzu; a produção lhe pergunta por que ele acha que mereça ganhar o prêmio, e ele, fugindo um pouco da resposta diz “essa parte de marketing não é muito forte em mim. Não é só a estratégia que o participante usa dentro da casa que determina se ele vai ganhar ou não. *O que eu passar para o público será mais importante.*” (Site oficial do BBB 3, acessado em fevereiro/2003 – grifos nossos). Jean demonstra nesse trecho de seu depoimento ter assistido às versões anteriores do programa com bastante atenção; ele sabe que por fim leva o prêmio a personagem que mais agrada ao público, mas ao mesmo tempo reconhece que é preciso traçar uma estratégia para prolongar sua permanência na casa o maior tempo possível. Embora Massumi se demonstre ciente do papel fundamental que o público exerce na dinâmica do programa, sua performance no desenrolar do programa não se volta principalmente para as câmeras; ela se ocupa centralmente com as interações internas da casa.

As ações de Jean são essencialmente guiadas pelo jogo que a estrutura do programa coloca para os participantes; o jogo de BBB lida diretamente com as dinâmicas interacionais entre pessoas oriundas dos mais diversos grupos sociais, a idéia central do formato é justamente verificar o modo como essas pessoas tão diferentes entre si convivem em uma situação de confinamento. Assim, ao estabelecer sua estratégia para permanecer na casa, Jean prioriza essencialmente o convívio com os demais participantes; ele não se firma por ser o mais simpático e cativante, pois sabe que ter destaque no grupo também significa estar mais sujeito à rejeição de parte dos big-brothers. A performance de Jean é marcada por uma mudança de postura ao longo das semanas de confinamento. Em um primeiro momento, ele atua como uma personagem secundária, que não é muito requisitada pelos demais participantes, tampouco rejeitada. Depois, ele desponta como o grande estrategista, o que parecia melhor compreender o jogo do BBB 3; é só neste momento que ele passa a ocupar um papel central no programa, tanto para os demais participantes quanto para a produção do programa, que passa a lhe dar maior destaque. É este trajeto percorrido por Jean dentro do jogo que pretendemos recuperar a seguir.

Nos primeiros episódios que selecionamos, os dos dias 16 e 21 de janeiro de 2003, Jean praticamente não aparece nos compactos exibidos e o apresentador também quase não lhe dirige à palavra durante as conversas ao vivo. Os VT's mostram Jean como um cara mais calado, um pouco tímido e que apenas acha graça das brincadeiras dos outros. Embora mais retraído, Jean evita se isolar; ele sempre aparece nas cenas em que está a maior parte do grupo, participando passivamente das conversas ou simplesmente massageando os outros big-brothers. Massumi evita participar da confusão criada por Dilsinho e Samantha; quando o grupo masculino decide indicá-la ao paredão, ele não se pronuncia abertamente como sendo contra ou a favor dessa decisão, age como se para ele não fizesse diferença. Jean encarna tão bem esse papel de não-alinhado no começo do programa que Samantha, horas antes de sua saída, comenta na varanda com Sabrina e Andréa que em sua opinião só havia dois homens confiáveis na casa, isto é, que não estariam “armando contra as mulheres”, Jean e Dhomini. Neste momento a personagem de Jean era tão inexpressiva, tão desinteressante para a produção do programa que, no dia 21 de janeiro, Bial apenas diz “oi” para Jean: “para aqueles que eu ainda não conversei... oi. (...) Oi, Jean!...” (BBB 3, 21/01/2003).

Apenas no programa do dia 02 de fevereiro de 2003, domingo, depois de quase três semanas de confinamento, Jean é entendido, tanto por parte dos participantes, quanto pela equipe responsável pela produção de BBB 3, não mais como uma pessoa tímida e retraída, alheia ao que se passa na casa, mas como o que mais age em função do jogo. Assim, a postura adotada por ele nas primeiras semanas vai ao encontro de sua representação no clipe de apresentação; Jean era calado porque observava minuciosamente as ações alheias antes de prosseguir com a construção de sua performance. Lembremos de sua fala: “antes de qualquer reação, estudar a situação”. Já nesse episódio, a edição dos compactos, em diferentes momentos, mostra Jean liderando (ou pelo menos tentando liderar) os participantes masculinos para que combinassem o voto em cima do nome de uma mesma mulher.

Na festa da noite anterior, a do “Ano Novo Chinês”, todos os homens, aproveitando a ausência das participantes femininas, se reúnem e conversam sobre estratégias de jogo. Dhomini, que já havia sido indicado pela líder Andréa, sugere ao grupo que talvez fosse prudente uma combinação de votos; é neste momento que Jean toma frente e começa a articular a votação masculina. Emílio e Marcelo aderem ao plano de Jean sem muita demora. Depois de algumas articulações, Jean convence os dois de que o melhor nome para enfrentar Dhomini no paredão seria o de Juliana. Ele argumenta para o grupo que só aquele seria capaz de tirar a jovem do programa, que já havia se saído bem em dois paredões; é aqui que Jean coloca pela primeira vez o principal ponto de sua estratégia para os demais participantes, a de

configurar “paredões de fortes”. Para Jean e os demais participantes que adotaram a linha de ação proposta por ele, consolidando assim uma equipe no sentido usado por Goffman, os “fortes” seriam àqueles com maior popularidade entre o público. Massumi, ao observar a postura dos demais big-brothers, os índices de votação obtidos pelos que já haviam participado de paredões e a forma como Bial se dirigia a cada um, inferia quais seriam as personagens preferidas do público. A partir dessas suposições, o grupo articulado por Jean julgou ser uma boa estratégia indicar os “fortes” para a disputa da preferência popular, para que eles, a princípio os mais “fracos”, tivessem mais chances de permanecer no programa e eventualmente ganhar mais brindes ou até mesmo o prêmio final.

Todavia, o plano de Jean de colocar Juliana ao lado de Dhomini no paredão não consegue a adesão dos demais participantes masculinos; Alan e Dhomini se recusam a votar em Juliana; e Harry, que havia entrado há pouco, no lugar de Dilsinho que abandonara o programa, decide escolher a pessoa com quem ele convivia pior, Viviane. Embora Harry naquele momento não tenha se alinhado à equipe de Jean, ele já reconhece neste a capacidade de observação e articulação do jogo; quando, no decorrer da prova da comida, todas as mulheres estão reunidas em um dos quartos, deixando claro que também estão confabulando sobre a votação, é a opinião de Jean que Harry procura. Ele pergunta para Jean se ele acha que elas estão combinando de votar em Marcelo. Jean, reforçando o seu caráter dúbio e enigmático, responde: “depende se elas estão querendo jogar ou não”. Alan, por sua vez, é o primeiro big-brother a perceber que Jean agia deliberadamente em função do jogo; na visão de Alan, Jean conseguia manipular sutilmente os demais participantes e com isso conseguir seus objetivos. No quarto com Dhomini, Alan divide a sua descoberta e comenta que não é Emílio quem comanda o grupo formado por parte dos homens e sim Jean. Dhomini também já havia percebido a influência de Jean sobre os demais, e comungando com a opinião de Alan, diz “ele [Jean] é muito inteligente.” (BBB 3, 02/02/2003).

Nessa mesma noite, por eleição da maioria, decide-se que Marcelo é que deveria enfrentar Dhomini no próximo paredão. Harry havia previsto bem, as mulheres para se defenderem, decidiram deliberadamente escolher um dos homens para formar um paredão exclusivamente masculino. Mesmo a estratégia de Jean fracassando, a produção do programa insiste em representá-lo como o principal estrategista de BBB 3; mais do que estrategista, ele é alguém frio e extremamente racional. No dia da decisão do paredão Dhomini x Marcelo, é exibido um compacto especial anunciado pelo apresentador da seguinte forma: “a atmosfera de conspiração continua dominando a casa” (BBB 3, 04/02/2003). Neste compacto, a personagem de Jean desempenha o papel central; ele aparece falando de Dhomini, “nego tá

jogando violento, mais violento mesmo”. Ele pensa em táticas de guerra e fala de formação de exércitos e de espíões; a seu ver, Dhomini também exerce liderança na casa, comandando o grupo formado por grande parte das mulheres. Jean se mostra claramente irritado com a performance de seu oponente, Dhomini, e garante ao grupo que irá colocá-lo no paredão mesmo se não for líder. Também é neste clipe especial que a edição do programa utiliza pela primeira vez uma trilha sonora, composta de um piano agudo, quase diabólico, que passa a idéia de clima de tensão, de conspiração; esta trilha se tornará recorrente durante o programa. Na maior parte das vezes ela aparece apenas para falas específicas de Jean, no entanto, mais no final do programa, ela também estará presente em algumas das ações e afirmações de Dhomini.

Massumi só consegue por em prática a sua estratégia de configurar um “paredão dos fortes” quando sua equipe se torna a mais numerosa da casa; Marcelo havia saído, mas Harry e Elane já haviam se transformado em dois bons aliados – talvez os mais fiéis a ele, o primeiro por estar certo de que a linha de ação de Jean era a mais segura e a segunda por desenvolver um forte laço afetivo com ele. O primeiro “paredão dos fortes” é definido no domingo, dia 16 de fevereiro de 2003; Jean havia indicado Juliana, argumentando que a elegia não por motivos pessoais, mas simplesmente pelo jogo. Os alinhados de Jean, decidiram na votação do confessionário quem seria o concorrente de Juliana no paredão, Dhomini. Nos compactos exibidos nesse dia, só aparecem cenas de Jean conversando sobre a votação de domingo; a produção sinaliza, assim, que a personagem estava absolutamente obcecada pelo jogo e pelas estratégias que dele decorria. Às vezes a montagem das cenas sugere certa frieza e crueldade na performance de Jean; o episódio daquele domingo começa mostrando uma seqüência de *takes* que a princípio estaria organizada apenas para recapitular para o público a indicação do líder na noite anterior. Porém, a recapitulação dessa ação de Jean não é feita de forma isenta. Na primeira cena entra a imagem de Jean dando a sua sentença, “o meu voto vai para Juliana”; em seguida mostra que Juliana ficou um pouco abalada com sua indicação, alguns participantes a consolam, o áudio é abaixado bruscamente, o silêncio fica por alguns segundos até começar a trilha especial do programa que sugere clima de tensão, utilizada em dias decisivos. Enquanto a música sobe, entra *take* com plano fechado do rosto de Jean, impassível, nem um pouco emocionado ou constrangido com o que fez; daí, já corta para ele justificando sua escolha diretamente para Juliana, põe a mão no seu ombro, meio sem jeito, e diz que não foi por motivos pessoais, mas pelo jogo mesmo.

O primeiro paredão de fortes acontece e Dhomini consegue vencer Juliana com uma boa vantagem, 65% dos votos foram favoráveis à permanência do maior adversário de

Jean na casa. Massumi já havia conseguido alinhar grande parte dos jogadores, as confabulações sobre paredões e votações continuam, sua estratégia enfim estava sendo aplicada, mas ele demonstra saber claramente que dificilmente sairia como vencedor. No programa, do dia 20 de fevereiro de 2003, quinta-feira, quando Juliana havia deixado o programa há poucos dias, em um dos compactos aparece uma cena de Jean, Elane e Viviane conversando no quarto do líder. As duas moças acham que o beijo prometido por Sabrina a Dhomini em caso de sua vitória no último paredão, teria definido a permanência deste no programa. Jean, que estava mais pensativo, apenas conclui que dificilmente o prêmio final não seria de Dhomini, em sua opinião, somente sucessivas idas de Elane a paredões poderia impedi-lo de ganhar o jogo. Esta afirmativa de Jean demonstra que ele realmente sabe compreender o que se passa no jogo, mesmo não tendo acesso ao que se passa fora da casa; realmente naquele momento a popularidade de Dhomini era muito grande, e de fato a menor margem com que o seu rival vence um paredão, com apenas 1% de vantagem, é na final justamente para Elane que participava naquela ocasião de seu quarto paredão consecutivo.

Mesmo já tendo a certeza de que seria praticamente impossível Dhomini não levar o prêmio de R\$ 500 mil reais, Jean continua articulando para de alguma forma atingir a performance de seu rival. É neste momento que Massumi decide “emparedar o casal”, isto é, utilizar sua influência sobre os demais participantes para conformar um paredão entre Dhomini e Sabrina. A postura de Dhomini e até mesmo o namorinho meio infantil que ele e Sabrina levavam dentro da casa incomodava aos demais big-brothers; assim, Jean não enfrentou grandes problemas para convencer ao grupo de ajudá-lo a por em prática sua última idéia. A dificuldade que o grupo encontrou para executar o plano de Jean foi o fato de Dhomini conseguir por três semanas consecutivas o colar de anjo, tendo direito a imunizar qualquer participante que desejasse, o que adiou por algum tempo a formação do paredão entre ele e Sabrina.

Durante este período, em que não foi possível estabelecer o confronto direto entre o único casal do jogo, o clima de tensão entre os dois grupos, o de Jean e o de Dhomini, foi crescente. O curioso é que em nenhum momento os dois líderes chegaram a se confrontar diretamente em uma discussão; Jean não escondia de Dhomini que agia deliberadamente contra sua permanência no jogo, mas ao mesmo tempo evitava maiores conflitos com seu opositor. Jean era o líder que estabelecia as diretrizes das ações dos demais componentes de seu grupo, possuía a liderança diretiva, mas não a dramática (Goffman); ele não se apresentava como o verdadeiro líder para os big-brothers que não estavam alinhados a seu grupo. É Harry quem convence Viviane, que ainda não havia decidido a jogar com nenhum

grupo específico, a votar em Dhomini para que ele enfrentasse a performance “forte” de Alan⁴; sobre isso Jean chega a comentar, tentando diminuir sua fama de manipulador: “Cara, na verdade, quem fez a cabeça da Viviane foi muito mais o Harry do que eu. Ele é o manipulador.” (BBB 3, 25/02/2003). De forma análoga, quem discute e se indis põe diretamente com Dhomini é Emílio e não Jean; enquanto Emílio aparece em um compacto diário conversando abertamente com Dhomini sobre as atitudes que este toma que não lhe agradam, a produção do programa faz questão de mostrar Jean se divertindo com Elane e Viviane no quarto, alheio a tudo o que estava acontecendo no jardim.

Apenas no final da oitava semana de BBB 3 é que Jean e os demais big-brothers que ainda estavam na casa, Elane, Viviane e Harry, conseguem configurar o tão esperado paredão entre Dhomini e Sabrina. Elane, a líder da semana, havia indicado no sábado, dia 08 de março, o nome de Sabrina; o restante do grupo provavelmente elegeria no dia seguinte Dhomini para estar ao lado dela no próximo paredão. Portanto, durante o programa exibido no dia 09 de março foi exibido, antes dos participantes votarem no confessionário, um VT que recapitulava a sentença da líder e o jantar oferecido pela produção. Este compacto ressaltou sobretudo a satisfação e a felicidade de Jean ao conseguir finalmente realizar sua estratégia; Bial anuncia a entrada do clipe da seguinte forma: “Na noite passada uma festinha serviu para relaxar e mostrar como o Jean Massumi está contente, agora que sua estratégia deu certo.” (BBB 3, 09/03/2003). Uma das cenas do compacto começa com o plano fechado no rosto de Jean que, visivelmente feliz, estoura a rolha de uma garrafa de *champagne*; enquanto ele abre a garrafa, a câmera também abre o seu plano até enquadrar apenas Harry, Elane e Viviane. Só depois é que há um corte em que aparece a imagem de uma câmera posicionada mais distante da mesa e que revela que Sabrina e Dhomini também participam da cena. O primeiro enquadramento que só pega os quatro que acordaram em colocar o casal junto no paredão sugere que aquela champanhe estava sendo aberta para comemorar aquela vitória do grupo. Depois que todos jantam, é apresentada uma cena de Jean dançando (ou pelo menos tentando dançar) forró com Elane. Neste momento entra um *lettering* na parte inferior da tela “Jean dançando forró?”; corta-se para um *take* em que Sabrina e Dhomini estão juntos, sentados na cama, no quarto escuro, como se estivessem se despedindo; em seguida, aparece a imagem da pista de dança da festa com os outros quatro participantes dançando e se divertindo. Esta seqüência, da forma como é montada, passa claramente a idéia de que Jean e seus seguidores

⁴ Alan era considerado um jogador “forte” por ser simpático e bem humorado, por se relacionar bem com todos os grupos e participantes da casa e por, principalmente, ser o único big-brother negro que ainda permanecia no programa.

não se importam com a dor de uma inevitável separação que acomete o casal de BBB 3; a obsessão com o jogo os tornaram insensíveis. Logo após a exibição dessa seqüência, o apresentador diz a Jean que havia ficado surpreso com o fato de que ele havia tomado gosto pela dança; Bial torna evidente para o participante que o público assistira cenas da comemoração do grupo. Contudo Jean parece não se preocupar com isso e aceita a leve provocação do apresentador e apenas assume que “foi sensacional mesmo.” (BBB 3, 09/03/2003).

Depois de cumprir sua missão de separar o casal para atingir diretamente seu adversário, Jean parece não se importar mais com o jogo; é como se ele agisse já tendo a certeza de que não ganharia o jogo que já entrava em sua fase final; ele chega a comentar com o amigo Harry, e depois a reafirmar para Pedro Bial no programa do dia 11 de março, que para ele não fazia diferença qual dos dois, Dhomini ou Sabrina, permaneceria na casa. Harry deixa a casa na semana seguinte da saída de Sabrina e, assim, Jean e Dhomini se tornam os únicos os homens do programa; as afinidades entre Viviane e Elane são grandes e os dois, que até pouco tempo disputavam poder dentro da casa, começam a se aproximar. Nas festas Jean e Dhomini passam a dividir o mesmo ambiente; já não há mais propósito nas conspirações de grupos, uma vez que só restam quatro participantes e já não há muito jeito de escapar dos paredões. Elane nitidamente tentava se aproximar de Jean, mas ele a evitava, parecia não ter muita paciência com o jeito um pouco intrometido da baiana. Em uma conversa entre eles exibida em um dos compactos do programa exibido em 20 de março, Elane lhe pergunta por que ele estava tão calado desde a saída de Harry. Sem muito ânimo, Jean responde que só estava “dando um apoio pro cara”; ela comenta que estava achando estranho o comportamento dele e ele lhe fala, então, secamente “muitas coisas estranhas acontecem”. Em seguida sobe o capuz de sua roupa, escondendo o seu rosto; é como se ele dissesse indiretamente para ela que não adiantaria tentar uma maior aproximação pois ele queria ficar sozinho.

É nesta mesma noite que ocorre um realinhamento entre Jean e Dhomini; ambos não conseguiram dormir e acabaram juntos na varanda da casa, onde conversaram por muito tempo. Bial já anuncia a reaproximação entre os dois jogadores antes da exibição do VT que resume a noite de insônia dos dois; o apresentador comenta que “adversários sim, inimigos nunca” (BBB 3, 20/03/2003), o que sintetiza bem a relação estabelecida entre as duas personagens, marcada por embates sempre latentes. É Jean quem começa a conversa, perguntando a Dhomini se ele estava com mais saudades de Sabrina, sua namorada do programa, ou de Manoela, sua namorada de há mais tempo:

Jean: _ O coração tá foda, né, cara?... De quem você tá sentindo mais saudade?

Dhomini: _ Isso aí, eu não posso te falar...

[Pequena pausa] Jean: _ Queria fazer uma outra pergunta para você... Você sente muita raiva de mim?

Dhomini: _ Deixa eu te responder sinceramente, nenhuma.

Jean: _ Eu também não sinto nenhuma raiva de você.

Dhomini: _ Por que você tá perguntando isso?

Jean: _ Não... é porque eu acho que eu senti alguma coisa disso vindo de você.

Dhomini: _ Eu acho que mandei alguma coisa negativa sim para você e é por isso que você deve ter sentido. Foi quando eu pensei ‘que cara ruim!’
[Os dois riem do comentário de Dhomini]

Jean: _ Uma hora ou outra eu também devo ter mandado alguma coisa do tipo para você, mas foi uma incompreensão minha, uma ignorância da minha parte de não saber lidar com esse sentimento que o jogo faz nascer em você.
(BBB 3, 20/03/2003).

É interessante observarmos como Jean e Dhomini se reaproximam, mas não se tornam cúmplices de fato; a conversa deles não se baseia em um arrependimento ou por uma autocrítica de nenhum dos dois. Eles apenas se desculpam por ter levado o conflito do jogo para o lado pessoal. O clima de rivalidade entre eles não é afetado, eles ainda agem como antagonistas no programa. Esta situação vivida por eles também pode ser vista como um lugar de escape para as auto-encenações dos dois participantes; longe da presença dos demais big-brothers, não há porque manter a fachada de papéis rivais. Naquele momento eles se identificavam por viverem um contexto parecido; ambos estavam sozinhos no jogo, não conseguiam interagir direito com Elane e Viviane. Nesta conversa com Dhomini é que Jean revela para seu antagonista, e para nós, o que ela havia chamado no programa de apresentação de seu “lado incoerente”; se em um determinado momento do jogo ele chegou a dizer que não suportava “olhar na cara” de Dhomini, agora é ele quem o procura para estabelecer uma conversa amigável.

Embora a equipe de edição tenha prioritariamente desdobrado a capacidade de observação de Jean em outros dois adjetivos nem tão bem vistos pelo público, como o de articulador e o de manipulador, em alguns momentos mostra-se que a observação de Massumi também faz dele um bom conselheiro, um bom ouvinte. Quando Sabrina começa a se relacionar intimamente com Dhomini, ela ainda não está muito segura se havia tomado a decisão correta de ficar com ele na frente das câmeras. Neste momento é Jean que ela procura para ajudá-la a entender as suas dificuldades de se envolver afetivamente com uma pessoa do sexo oposto. Os dois têm uma longa conversa em que Jean não se mostra uma pessoa insensível, como muitas vezes os compactos exibidos pelo programa faziam crer; ele a escuta com paciência e procura aconselhá-la da melhor maneira, buscando a fonte de sua angústia.

Vale dizer que essa é a conversa mais séria e íntima que a participante estabelece durante sua estadia na casa, e esta conversa acontece justamente com aquele que era o grande rival de seu namorado; este é um dos poucos momentos em que Jean é representado como um bom amigo, como sua mãe o havia apontado no programa de apresentação.

A relação que o apresentador estabelece com Jean nas conversas ao vivo em grande medida tenta atenuar um pouco a representação da personagem exibida nos compactos - pelo menos é o que verificamos nos programas situados a partir da segunda metade de BBB 3. Como já vimos, nos programas iniciais Pedro Bial mal se reportava a Jean; apenas quando este passa a assumir um papel de destaque entre as personagens do programa, é que o apresentador se volta para Massumi. Todavia Jean só é chamado quando o assunto em voga é o próprio jogo; o apresentador pergunta para ele se havia reparado que a prova da comida, um quebra-cabeça, era uma metáfora para o que estava acontecendo no jogo (BBB 3, 02/02/2003); ao indagá-lo por que ele não estava mais fazendo massagem em ninguém (BBB 3, 04/02/2003), Bial sugeriria que Massumi havia mudado seu comportamento inicial por estar ocupado demais com as confabulações a respeito das votações.

Se, nos primeiros programas de fevereiro, Bial marcava o lugar da performance de Massumi como alguém que se ocupava apenas com o jogo, ao longo do tempo sua fala tenta aliviar o rótulo de “grande jogador” colocado em Jean, deixando claro que havia na casa outros grandes jogadores que nem agiam de modo tão claro quanto ele. O apresentador chega a lhe pedir desculpas ao vivo por ter insinuado que ele era o responsável pelas grandes articulações do grupo:

Jean, vi que você ficou meio bolado quando eu te chamei de Sun Tzu, eu sempre te chamei por esse nome, nome do autor da ‘Arte da Guerra’. Agora, isso é para elogiar a sua lucidez, a clareza [sic] que você tem ao ver jogo e tudo mais. Não se trata de crítica e nem de singularizar você como um jogador. Todos vocês que estão aí, todo mundo joga. (BBB 3, 25/02/2003)

Por meio das falas de Bial, Jean tinha consciência que a imagem que estava sendo transmitida de sua performance o enquadrava no papel de alguém frio e extremamente racional; isto de alguma forma o preocupava, pois ele sabia que dependia da aprovação do público para continuar na disputa pelo prêmio final. O apresentador chega a brincar com esse receio de Jean: no dia em que sairia o resultado do paredão entre Dhomini e Sabrina, Bial lhe diz que “tem gente aqui fora dizendo que você não tem coração.” (BBB 3, 11/03/2003). Preocupado ele tenta esclarecer a informação passada pelo apresentador, só aí este, em tom irônico, completa “você e aqueles que botaram o casal no paredão. Como é que vocês fazem

uma coisa dessa?”. Neste mesmo dia, Pedro Bial também faz com que Jean explicita a sua estratégia e ponto fraco desta:

Bial: _ Bom, mas você tem uma estratégia muito clara, clara mesmo, muito franca. Você deixou claro que sua estratégia é colocar as pessoas fortes no paredão, porque você não é muito forte. Qual é o ponto fraco da sua estratégia?

Jean: _ O ponto fraco da minha estratégia é que sempre vai sobrar um forte, né?

Bial: _ E voltando do paredão...

Jean: _ ...mais forte ainda. (BBB 3, 11/03/2003)

Para entendermos a finalidade desse diálogo é preciso contextualizarmos o momento específico em que ele ocorre naquele episódio. Os espectadores haviam acabado de assistir a um compacto exclusivo sobre Dhomini e as artimanhas políticas que ele aplicava no programa; o que conduzia o VT era o modo ambíguo e muitas vezes falso com que Dhomini lidava com os demais participantes. Ao conduzir o diálogo com Jean dessa forma, Bial evidencia e valoriza a franqueza com que este participante, ao contrário de seu antagonista, se posiciona dentro da casa; Massumi não tenta esconder de ninguém, nem dos outros big-brothers e muito menos do público, que ele age deliberadamente em função do jogo. Desse modo, nas entrelinhas do diálogo estabelecido com Jean, o apresentador faz uma comparação entre o jogo de Dhomini e Jean, tornando evidente que este joga de modo mais aberto e direto que seu oponente.

O uso que Jean faz do confessionário corrobora com esta idéia, apontada pelo apresentador, de que suas ações e decisões dentro do programa eram guiadas acima de tudo pelo jogo proposto por formato esse formato de *reality show*. Ao contrário da maioria dos participantes, Massumi não usa o espaço do confessionário como um lugar de desabafo ou para denegrir a imagem de outro big-brother; sempre ele justifica seu voto pela estratégia que adota: “A minha justificativa é... por uma questão do jogo mesmo. Eu acho que nessa altura do campeonato, um casal tem um peso muito grande e eu vou votar no Dhomini.” (BBB 3, 09/03/2003).

O participante é o décimo a deixar o programa. Indicado pela líder Viviane, ele foi obrigado a escolher seu concorrente de paredão; decide-se por Elane, justificando que achava que ela tinha menor popularidade que Dhomini. Não obstante, a escolha feita por Jean sugere que mais uma vez ele agia de modo a evitar um confronto direto entre sua performance e a de seu adversário de jogo. Como ele mesmo já esperava, ele sai da casa com 67% dos votos. Embora o público não tenha concedido ao participante nenhum prêmio especial em BBB 3 – pois apenas os três primeiros colocados receberiam gratificações em dinheiro –; pareceu

compreender as atitudes tomadas por Jean no decorrer do programa. No “lavagem de roupa suja” ele quase não é chamado nem pelos espectadores, nem pelos demais big-brothers. Massumi só recebe uma pergunta de uma espectadora que lhe indaga se ele não achava que havia cometido um grande erro de estratégia ao indicar Elane, na terceira vez em que foi líder, quando só havia cinco participantes no jogo, uma vez que ela lhe era a pessoa mais fiel dentro da casa. Jean responde a esta pergunta, que se referia exatamente à sua atuação como jogador, tranqüilamente; apenas explicita o que ele havia pensado no momento: ele estava mais próximo de Harry e que este, por ter a certeza de que seria indicado ao paredão daquela semana pela maioria dos votos do confessionário, havia lhe dito que preferia enfrentar Elane do que Viviane ou Dhomini.

Cabe-nos, aqui, tentarmos compreender por que o público não premiou a performance apresentada por Jean. Antes de ser derrotado por Elane, Jean havia participado do paredão da quarta semana, quando o jogo contra Dhomini só estava começando. Naquele momento ele ganhou de Andréa, uma das participantes mais controversas de BBB 3. Como ele mesmo havia deixado claro em sua entrevista, para ganhar o programa é preciso conquistar o público. Embora ciente dessa condição, Jean não agiu de modo a cativar a preferência popular; ao contrário de seu rival, não se demonstra engraçado ou espirituoso nos momentos ao vivo. Por estar obcecado com o jogo e em derrubar a performance de Dhomini, a personagem de Jean aparece nos compactos prioritariamente conspirando com outros participantes a respeito de votações e paredões, assim, sua representação foi apreendida por parte do público como sendo de alguém frio e calculista, características que a princípio não são valorizadas socialmente. Os espectadores de *Big Brother Brasil* a cada nova versão se demonstram aversos à formação deliberada de complôs; personagens, como Massumi, que adotam deliberadamente uma determinada linha de ação tendem a ser fortemente rejeitadas pelo público.

6.4 – VIVIANE, “A PERUA”

A aparição da terceira colocada de BBB 3, Viviane, no programa de apresentação não passa despercebida; o modo como a personagem é apresentada por esse primeiro VT nos faz crer que estamos diante de uma das participantes mais marcantes do programa. A primeira cena do clipe já causa certo impacto no espectador: entra uma imagem de Viviane com óculos

escuros, muita maquiagem e um boá; trata-se de uma gravação doméstica em fita VHS, provavelmente a que a própria participante mandou para a produção de BBB durante o período de inscrição. Enquanto a personagem faz pose para a câmera entra sua voz em *off*, “tem gente que acha que eu sou parecida com a Jennifer Lopez” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). A partir daí começa a tocar um dos maiores sucessos da cantora pop norte-americana, Jennifer Lopez ou simplesmente J Lo, com quem Viviane se acha parecida; a batida da música marca o ritmo com que são alternados pequenos takes da personagem dançando como seu ídolo e do grande letreiro, cópia do de *Hollywood*, da cidade do interior de São Paulo em que vive, Votorantim. Logo depois desse pequeno epílogo, a participante se apresenta, “meu nome é Viviane de Oliveira, tenho 27 anos. Moro em Votorantim, interior de São Paulo”. Para ilustrar a sua apresentação a equipe de edição escolhe uma cena de Viviane, com roupas de ginástica, passeando com seu cachorrinho; o plano mais aberto pega a personagem de frente, enquanto ela anda, olha diretamente para câmera e sorri. A seguir, por meio de um movimento de câmera, mostra-se Viviane em pé na porta de sua casa; como trilha sonora, entra um rap sobre Jennifer Lopez.

A partir de agora entramos no mundo particular de Viviane, vamos conhecer seu quarto, seu hobby, sua família. A primeira coisa que ela nos apresenta é seu quarto, pintado em tom de rosa e com um computador ao fundo; a câmera acompanha a personagem que diz, “Bom, aqui que eu passo a maior parte do meu tempo...”; entra *takes* dela segurando os cartões que ela mesmo faz, “... estudo, eu pinto cartão. No Natal eu vendi bastante.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Sentada em sua cama, que é coberta por uma colcha de metalassê rosa, de um jeito meio sensual, Viviane confessa em meio a pequenas piscadelas e biquinhos que “Eu sou romântica, mas eu não sou melosa. Acho assim... uma coisa mais discreta um pouco”. Embora ela se defina como uma pessoa discreta, o cenário em que ela vive, seu quarto, repleto de bibelôs, almofadas, plumas e muito cor-de-rosa não corrobora com a afirmação feita pela participante. Como se o cenário já não fosse o suficiente para contradizer o conteúdo da fala da personagem, a montagem do clipe segue de uma forma para evidenciar que Viviane definitivamente não é uma pessoa discreta. Voltam as cenas do vídeo de inscrição de Viviane, em que ela dança rebolando para as câmeras ao som de J Lo. Em seu quarto ela fala que “mulher tem que ser vaidosa”; então, ela nos mostra seu estojo de maquiagem que é retratado em primeiro plano e afirma não sair sem batom, “oh, são tudo de grife, né, olha.”. Depois, se maquia exageradamente em frente ao espelho, em *off* escuta-se um trecho de seu depoimento em que ela diz adorar Jennifer Lopez porque a acha uma mulher bonita e sensual, e é por isso que ela procura ficar parecida com seu ídolo; ao terminar sua

maquiagem Viviane segura uma foto de J Lo para que confirmemos que as duas se parecem fisicamente.

A evidente vaidade de Viviane é tão enfatizada pelo processo de edição que sugere que a moça não é apenas vaidosa, mas também fútil. Na entrevista para a produção do programa, Viviane conta que realizou um sonho, “tava louca para colocar silicone [corte]. Aí, eu vendi o carro; vendi o carro e paguei a cirurgia”. Nesse momento é inserido um plano mais fechado da participante segurando seus seios novos em que completa seu depoimento, “eu queria aquele que até assasse no meio, sabe?” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Assim que Viviane nos conta sobre seu implante de silicone nos seios, entra uma rápida cena dela dublando uma música da Jennifer Lopez, e em seguida ela faz seu último depoimento: “As pessoas tem mania de parece que jogar na cara que a gente não vai conseguir as coisas, né? Aí, dá mais vontade de você conseguir o lugar mesmo, para esfregar na cara. Olha, tá aqui, você tem, eu também tenho.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). A equipe de edição de BBB 3, ao inserir essa fala de Viviane em que ela se diz uma pessoa que consegue o que quer por meio de esforço pessoal, logo após dela ter nos relatado como conseguiu pagar a cirurgia dos seios, sugere uma superficialidade dos objetivos da participante, reforçando seu caráter fútil.

Bial aparece no televisor da sala de estar da casa de Viviane que está sentada entre seus pais e confirma sua entrada na casa: “É isso aí, Viviane! Você pode *esfregar na cara mesmo*, porque você conseguiu, você está no Big Brother Brasil!” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 - grifos feitos a partir da ênfase dada pelo próprio apresentador no decorrer de sua fala). Aqui, o apresentador confirma a futilidade dos principais metas traçadas por Viviane: aumentar o tamanho dos seios, participar de um programa de *reality show*. Ao receber a notícia de que foi escolhida para fazer parte do elenco de BBB 3, Viviane sorri comedidamente, leva a mão à boca, os olhos marejam e ela abraça seus pais; em seguida são inseridas algumas fotografias da participante que sublinham sua sensualidade, ela vestida de enfermeira, de Jennifer Lopez, nos estúdios da MGM em Orlando. Se no primeiro comentário, Bial havia apenas feito uma rápida alusão aos grandes seios da moça, em sua segunda entrada ele já é mais direto; assim que o clipe de Viviane termina, o apresentador aparece na tela e escancara: “você viram que a turma é animada e *turbinada!*” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 – grifo nosso).

Durante as onze semanas em que permanece na casa, Viviane não age de modo tão “animado” e exibicionista como havia sugerido seu vídeo de apresentação. Ao chegar à casa, Viviane se mostra tímida e parece estar um pouco deslocada, talvez por perceber que ela não é a mulher

mais sensual e atraente do programa. Joseane já de início chama a atenção de Dilsinho; e, Sabrina, com seu jeito meio infantil, seduz os demais participantes masculinos. Assim, Viviane não encontra um terreno propício para que seu lado exibicionista, sócia de Jennifer Lopez, consiga aflorar. Não há ninguém na casa que confirme assertivamente sua beleza; os homens a acham bonita, mas nenhum demonstrou um interesse especial por ela. Embora Viviane não escancare o seu lado quase voluptuoso esperado pela produção do programa, suas ações, diferente das de Jean, são guiadas pela presença das câmeras; a personagem talvez seja uma das que melhor exemplifique a categoria das atividades profílmicas. Viviane não tenta físgar a preferência popular por meio de gracinhas aparentemente espontâneas e por ser espirituosa, como faz Dhomini; ela tenta conquistar o público seduzindo-o, olhando-se no espelho, fazendo poses, desfilando e dançando para as câmeras.

No programa do dia 21 de janeiro, um dos compactos exibidos fazia referência à beleza e a boa forma física das participantes femininas de BBB 3. Neste clipe Viviane foi uma das mulheres que mais recebeu destaque; é ela quem puxa o desfile de biquínis em um dos quartos da casa, enquanto parte dos homens avalia o desempenho das concorrentes. Detentora de uma grande *case* de maquiagem, como ela mesma fez questão de exibir em seu vídeo de apresentação, Viviane despendia um bom tempo em frente ao espelho se preparando para as entradas ao vivo e para as festas; sua vaidade era percebida pelos demais participantes. Harry, surpreso com o fato de a moça ter sido uma das primeiras a ficar pronta para uma determinada festa, comenta “oh, Viviane, se você foi a primeira a se vestir... pô, algo hoje tá bom demais” (BBB 3, 16/02/2003). Melosamente ela responde “ah, não sou sempre a última”, e ele se explica “não, não, você é a mais vaidosa, isso que eu tô querendo dizer”.

Também não era raro durante as festas oferecidas pela produção aos big-brothers Viviane dançar sensualmente, sempre em tom de brincadeira, para um dos homens. O VT da festa indiana flagra uma cena de Viviane com Jean, claramente fazendo uma encenação; a participante dança se insinuando para Massumi, enquanto os demais big-brothers os assistem. Por fim ela chega a puxar o rosto dele contra seu colo, e ele, aceitando a brincadeira, exclama “meu Deus! Isso é um delírio!” (BBB 3, 16/02/2003). Na conversa ao vivo daquele dia, o apresentador comenta com os dois participantes a cena exibida; Viviane apenas ri, e Jean fala que “o negócio escureceu na minha frente” e pede para que Bial não o comprometa mais, pois ele tem uma namorada fora da casa. Na festa das mil e uma noites (BBB 3, 20/03/2003), a participante tenta repetir a cena; aproveitando o fetiche que existe em torno da roupa de odalisca, ela simula uma dança do ventre para Dhomini, mas desta vez é ele quem se

aproveita da situação, avançando com suas mãos em direção aos volumosos seios de Viviane, que tenta se esquivar do golpe.

Não é só com os homens da casa que Viviane procura estabelecer esse jogo de sedução, que fica sempre no limiar entre uma encenação para as câmeras e uma leve brincadeira; o apresentador de *Big Brother Brasil* também é alvo de suas investidas. Nas conversas ao vivo e nos momentos de votação no confessionário, Viviane chama Bial por apelidos muito carinhosos, como “lindo” e “gato”; ela também oferece presentes ao apresentador. No programa exibido no dia 09 de março, em uma de suas conversas com os participantes, Bial agradece a Viviane por ter feito um biscoitinho em homenagem à data de seu aniversário. De modo meigo e até um pouco infantil, a moça comenta que “eu pus o seu nome, mas aí queimou” (BBB 3, 09/03/2003).

O apresentador não estabelece muitos contatos com Viviane durante as conversas com os big-brothers nos momentos ao vivo, e apenas passa a lhe dar mais atenção à medida que o número de participantes diminui. Assim mesmo, ele não a chama para falar sobre estratégias de jogo, como fazia com Jean, e nem para extrair-lhe gracinhas e respostas perspicazes, como acontecia com Dhomini. Viviane era convidada a falar apenas quando o assunto tratava de superficialidades, de banalidades, reforçando o caráter fútil da participante que já vinha sendo construído desde o programa de apresentação e sublinhado pela montagem dos compactos diários. Uma das vezes em que Viviane é chamada para participar da conversa ao vivo, Bial lhe pergunta sobre um sonho que ela havia tido naquela semana; “Viviane sonhou que tava beijando quem na boca?” (BBB 3, 04/02/2003). Com seu jeito sempre doce e meio bobo, Vivi responde que “é, primeiro foi o Dhomini, e depois o Alan...”, e o apresentador tenta continuar o papo “ah, é assim? Um em cada noite?”, ela, sem deixar que a conversa perdesse, apenas responde risonhamente que sim. Em outra ocasião, quando acabara de ser exibido um VT que mostrava as dificuldades enfrentadas pelas participantes para trocar de roupa em frente às câmeras, Bial se reporta a Viviane para saber mais a respeito “da técnica de trocar de roupa sem tirar a roupa” (BBB 3, 11/03/2003), e ela lhe responde que “às vezes escapa e dá uma vergonha” e que, por isso, depois de já estar um tempo tendo que passar por essa situação, ela prefere a técnica do roupão à do edredom.

O mais interessante não é observar o papel de uma mulher fútil, sem muito que dizer e extremamente vaidosa que Bial confere à participante, mas perceber o modo como ela não só aceita este papel, mas o atualiza no decorrer das inserções ao vivo. Em uma dessas conversas, o apresentador lhe pergunta se ela havia achado que a prova da comida daquela semana, em que os participantes eram obrigados a procurar anéis em tortas de chantili apenas

usando a boca, havia sido nojenta, gostosa ou divertida, e ela responde que, em sua opinião, havia sido divertida. Aparentemente surpreendido pela resposta da participante, Bial afirma que, pelo o que ele havia observado no compacto, a expressão do rosto de Viviane era a de alguém que estava achando a prova nojenta. Ela, então, complementa: “Bial, mas a minha língua esfoliou muito. Beije muito aquela torta!” (BBB 3, 09/03/2003). Em outro momento, em uma das últimas provas de liderança, o apresentador comenta ironicamente com os quatro finalistas que eles estavam ótimos com as togas gregas, e Viviane acrescenta: “é, tô me sentido tão sexy!” (BBB 3, 20/03/2003).

Quando Viviane está prestes a deixar o programa, depois da decisão do penúltimo paredão, Pedro Bial tenta resumir a sua postura diante da personagem no decorrer do programa, ao mesmo tempo em que procura re-significar a vaidade de Viviane:

Viviane, sabia que no início, eu... eu tinha uma certa antipatia... por você. Pensava assim: ‘qual é dessa moça? Não tô entendendo... é meio perua...’ Aí, você foi me conquistando, foi conquistando todo mundo, porque tem uma coisa autêntica. [...] Tem uma procura de auto-conhecimento, de saber quem você é, de se dar um trato legal, de se cuidar... é muito bacana. (BBB 3, 30/03/2003).

No momento em que Bial lhe fala que a achava “perua”, Viviane não se importa com isso, ela até brinca com o adjetivo utilizado pelo apresentador; de forma debochada, pisca o olhos, faz bico e passa mão pelos cabelos. Ao valorizar a participante com sua fala, Bial indica uma mudança no papel da performance de Viviane, buscando salientar algumas das qualidades advindas de sua vaidade, como a busca por um auto-conhecimento e o cuidado com o corpo. Contudo, o perfil da participante exibido na noite de sua eliminação ainda reforça sua futilidade, mas também revela uma das principais características da personagem que poucas vezes foi sublinhada pelo programa, a de ser uma jogadora consciente de que vive em uma situação de grande exposição.

Pedro Bial anuncia a entrada do compacto perfil de Viviane dizendo que ela adora a cor solferino, que de acordo com dicionário seria um tom entre o encarnado e o roxo, mas que “no nosso caso é aquele cor de rosa bem... bem, bem Viviane” (BBB 3, 30/03/2003). Assim, em um primeiro momento, o clipe mostra a preferência da personagem pela cor solferino, que ela insiste em chamar de “sulferine” - mesmo sabendo que não é o correto - por achar “mais bonitinho” e por ser como os “fashionistas” se referem a este tom. Logo depois, no entanto, já começa a ser mostrado o lado “jogador” de Viviane. Esta seqüência começa com uma cena da participante comentando com a amiga Elane que “tudo nessa vida é lapidado, tudo se aprende”; a seguir entra *take* de Jean afirmando que Viviane é a maior

jogadora do programa. Logo depois, aparece a participante claramente ironizando o fato de ter sido considerada uma jogadora “fraca” pela grande maioria big-brothers, tanto pelo grupo de Jean, quanto por Dhomini; entra a afirmação que ela faz para Dhomini que também estava lá para disputar os 500 mil reais. Este trecho é evidência a atuação racional de Viviane diante do jogo proposto pelo programa; o clipe continua ressaltando outras características da personagem como sua autenticidade; não se importando muito com que os outros achem dela: “que chovam as críticas!... fazer o quê?”, seu lado romântico que ainda sonha com o “príncipe encantado”. Porém, também nesses momentos são apresentadas cenas que comprovam que Viviane estava atenta às câmeras e à opinião do público; em um determinado *take* ela fala baixinho consigo mesma. “Ah, estou tão feliz, mas *meu estado não me permite* pular de alegria. Ai, que saco!” (BBB 3, 30/03/2003 - grifos nossos), traduzindo o controle de sua performance.

A atenção despendida por Viviane para controlar sua performance diante das câmeras, embora só tenha sido claramente sublinhada pela produção de BBB em seu último perfil, pode ser encontrada em pequenas ações tomadas pela participante no decorrer do programa. Ainda no começo do jogo, Elane comenta com ela que o comportamento de Andréa havia mudado muito nos últimos dias; Viviane escuta a amiga e lhe aconselha a tomar muito cuidado com quem ela “solta este tipo de comentário” (BBB 3, 02/02/2003). Viviane, quando na presença da maioria dos big-brothers, agia de modo a evitar a performance de ações típicas da região de fundo; em uma das festas, ela aparenta estar bastante triste e antes de começar a chorar na frente de todos, prefere se recolher em um dos quartos, onde ela se sente mais à vontade para externar sua tristeza. Apenas no momento em que Sabrina entra no cômodo e lhe pergunta o que está se passando com ela que confessa: “às vezes me sinto tão sozinha aqui dentro...” (BBB 3, 16/02/2003). A participante também procura não entrar em qualquer tipo de conflito com os outros big-brothers; quando só os quatro finalistas estão na casa, Dhomini faz uma brincadeira de mau gosto com Viviane. Ela não acha graça nenhuma no comentário que ele fez e lhe responde de um modo um pouco ríspido: “já fez essa piadinha antes... que graça tem?” (BBB 3, 20/03/2003). Pouco tempo depois, ela se arrepende do jeito com que havia falado com Dhomini e o procura para pedir desculpas, mas insiste que “às vezes você passa dos limites, mocinho”.

Assim, a performance de Viviane desponta a partir de um exibicionismo controlado; em parte das vezes, ela gosta de se exhibir para o público através de suas danças, de olhadas para o espelho, de um cuidado demasiado com a aparência; em outras situações, prefere passar despercebida pelos outros participantes, não se alinhar deliberadamente a

nenhum grupo, passar a imagem de que não está preocupada com o jogo. Por muito tempo, Viviane consegue atuar em um posicionamento intermediário entre Jean e Dhomini, mantendo-se assim livre das indicações aos paredões. Este feito da personagem pode ser explicado por dois motivos principais: por um lado, ela e Dhomini haviam estabelecidos laços de amizade desde o começo do programa; por outro, sua postura apática dentro da casa e sua performance que não apresentava a princípio grandes apelos para o público, fez com que Jean e seu grupo a considerassem uma jogadora “fraca”.

Viviane habilmente soube administrar estes dois fatores a favor de sua permanência no jogo, daí ela ser considerada por alguns dos participantes como a grande jogadora de BBB 3 que, apesar de não apresentar *a priori* uma boa performance, conseguiu levar o prêmio do terceiro lugar. Ainda na primeira semana do programa, Viviane se aproxima de dois participantes que coincidentemente estariam em sua companhia até a última semana, Elane e Dhomini. No decorrer dos compactos diários dos primeiros episódios de BBB 3, em que eram exibidas cenas de Dhomini “se engraçando” com as mulheres da casa, Viviane sempre aparecia; ora ele massageava seus pés, ora lhe pedia um abraço para suprir a carência de sua namorada. Às vezes era ela quem brincava com ele, o maquiava para o programa ao vivo ou deixava que ele deitasse no seu colo. Dessa maneira, os dois consolidaram uma relação de amizade, baseada mais em pequenas brincadeiras cotidianas do que em trocas de grandes segredos e confidências. Era com Elane que Viviane desenvolvia uma amizade mais próxima; com o tempo as duas passaram a estar tão juntas que foram pejorativamente apelidadas por Harry de “Futilidade (Viviane) e Inutilidade (Elane)”.

Embora sua melhor amiga dentro da casa já estivesse alinhada ao grupo de Jean, Viviane evita por algum tempo participar de qualquer tipo de articulação que pudesse prejudicar Dhomini, com quem ela também se identificava. Viviane não o prejudicava, tampouco o defendia; sua postura sempre foi de se isentar de qualquer discussão. Quando Andréa estava furiosa com o jogo duplo que, a seu ver, Dhomini estava fazendo dentro do programa e resolve falar sobre a falta de caráter do participante no quarto em que as mulheres se arrumavam (BBB 3, 02/02/2003); Viviane conquanto demonstrasse não compartilhar da opinião de Andréa, também foi incapaz de defendê-lo das acusações. Viviane preferiu agir como se nada estivesse acontecendo, e continuou se maquiando enquanto Andréa gesticulava.

Apenas na votação da sexta semana, depois que Dhomini já namorava Sabrina e por isso estava mais distante de Viviane, é que a participante ajuda a por em prática o plano do grupo de Jean. Após ter sido convencida pela insistência de Harry e pelos argumentos apresentados por Elane e Jean, Viviane vota em Dhomini e define a indicação deste para

enfrentar o próximo paredão contra Alan. Em uma conversa no quarto do líder entre Jean, Elane e Viviane (BBB 3, 20/02/2003), os dois primeiros comentavam que achavam que a promessa de Sabrina beijar Dhomini caso ele vencesse o último paredão tinha sido uma artimanha utilizada pelo casal para garantir a permanência do rapaz no jogo. Pouco tempo depois, mas ainda no mesmo compacto, na piscina, Viviane parece ter se convencido de que o namoro entre Dhomini e Sabrina os tornava concorrentes mais fortes e concorda com Jean e Elane que a melhor estratégia era indicar o casal para a próxima eliminação, concluindo: “mas ninguém pode imunizá-la [se referindo a Sabrina]” (BBB 3, 20/02/2003). Embora já estivesse claramente mais próxima do grupo alinhado por Jean, Viviane ainda se importava com a amizade de Dhomini. A participante chega a lhe confessar que havia votado nele no último domingo; ela lança mão da performance de mulher frágil, facilmente influenciável, para conseguir o perdão de Dhomini que, naquele momento, entende (ou pelo menos diz entender) a decisão tomada por ela.

O rompimento definitivo com Dhomini só acontece na semana seguinte, em que Viviane participou pela primeira vez de um paredão. Naquele momento, a participante disputava a preferência popular contra Emílio; Dhomini, indagado por Bial sobre qual dos dois big-brothers preferia que permanecesse na casa, responde que se fosse pela convivência ele escolhia Emílio, mas se fosse pelo jogo, escolhia Viviane. Com esta declaração Dhomini tornou evidente que concordava com Jean e seu grupo de que Viviane era uma das jogadoras mais fracas de BBB 3, o que fez com que ela sentisse um misto de mágoa e raiva de quem até então se portava como seu amigo. Embora estivesse chateada com a atitude de Dhomini, Viviane não o procura para uma conversa franca ou para tentar uma reaproximação; sempre evitando se envolver em grandes discussões, a participante opta por desabafar sua indignação com a melhor amiga, Elane. No quarto do líder, enquanto as duas se arrumam para ir à piscina, Viviane comenta “o Dhomini, dá até medo da cara dele!” (BBB 3, 09/03/2003). Elane lhe diz que realmente não se importa com o mau humor do participante, mas Vivi insiste no assunto “ah... se ele falasse pra você, você ia ficar normal? Mesma coisa? Se ele falasse o que ele falou pra mim?”, a amiga a escuta e concorda com o motivo de sua mágoa. Entretanto, o grande desabafo de Viviane é feito no confessionário, durante a votação de domingo; a personagem não elege por acaso o confessionário para fazer seu discurso contra Dhomini:

Eu vou votar numa pessoa que tem mudado muito de comportamento desde o começo. Só eu não percebia. As pessoas falavam, ‘Viviane, abre o olho...’, agora eu tive a certeza. Foi quando eu fui pro paredão junto com o Emílio, e... é o Dhomini, no caso. Ele achou que o Emílio ia ficar, aí ele quis ficar do lado do Emílio na hora. Mas, alguns dias antes tinha falado aqui que queria dar um soco no rosto do Emílio, que queria muito que ele

ficasse longe daqui. Aí, ele foi me procurar quando eu que fiquei para que eu ficasse do lado dele. Aí, eu disse que eu achei estranho o comportamento dele. Aí, ele falou que não importava quem fosse ficar que ele só queria uma pessoa que ficasse do lado dele prá votar, só isso. E, por isso, eu acho que eu não tenho mais motivo prá querer que ele fique aqui e também porque ele já se acha dono dos 500 mil reais, ele acha que ninguém derruba ele mais no paredão, entendeu? Então, eu acho que aqui todo mundo é igual; o jogo ainda não acabou. Então, é ele. (BBB 3, 09/03/2003).

Neste dia, mais do que justificar seu voto, Viviane tentou esclarecer para o público o porquê da mudança em sua relação com Dhomini. O interessante é observar como ela tenta responsabilizar o próprio Dhomini por ela estar votando nele, sugerindo que ele havia provocado um desentendimento entre os dois. A participante usa o espaço do confessionário para denunciar ao público que Dhomini estaria jogando de modo frio e calculista. Ela também tenta criar certa antipatia dos espectadores com relação a Dhomini, ao entregar que este estaria agindo dentro da casa como se já fosse o vencedor. Em seu depoimento Viviane deixa implícito o que ela realmente acha de Dhomini; nas entrelinhas de sua fala podemos inferir que ele é falso, manipulador e convencido e que ela, em sua condição de mulher frágil e inocente, havia sido a vítima da situação. É desse modo que Viviane lança mão do confessionário para fazer a sua defesa a partir de uma acusação a Dhomini. Assim que o episódio termina e o apresentador nos convida para “dar a última espiadinha”, flagramos Elane perguntando para Viviane se havia conseguido falar tudo o que queria, esta responde que sua fala havia sido confusa, mas que ela conseguira expor seus principais pontos. Esta conversa entre as duas, que ocorre no momento em que achavam que não estavam mais sendo exibidas, evidencia o uso do confessionário para falar diretamente com o público.

No entanto, em sua fala Viviane não expôs aos espectadores uma das principais razões do voto em Dhomini naquela semana: a estratégia traçada por Jean de formar um paredão de Dhomini contra Sabrina. A líder Elane já havia indicado Sabrina e era preciso que Jean, Harry e Viviane fechassem o voto em Dhomini. Como vimos, a participante já havia indicado antes ser a favor de um paredão com os dois, para se contrapor à popularidade que eles alcançavam como casal. É interessante observar que a participante rompe com Dhomini, mas não integra por completo ao outro grupo. Viviane apenas concordava que naquele momento o melhor a se fazer era quebrar a força do casal. Ela possuía uma forte identificação com Elane, mas ao mesmo tempo nutria uma enorme antipatia por Harry. Um dos compactos exibidos no episódio do dia 09 de março, retrata a relação conturbada entre Viviane e Harry, que por aderirem a uma mesma linha de ação eram obrigados a terem uma convivência mais próxima do que realmente desejavam; enquanto de um lado ele fala que não suporta a

futilidade de Viviane, que jamais se relacionaria com ela se não estivesse na casa, de outro ela também demonstra que não o tolera, “Puxa! Que cara pequeno, ele é menor do que eu pensava!” (BBB 3, 09/03/2003).

Ainda que Viviane não quisesse estreitar laços de amizade com Harry, ela cedia às pressões do grupo e procurava manter uma boa convivência entre eles. Em um jantar oferecido pela produção de BBB 3, em que restavam apenas seis participantes (três homens e três mulheres), somente Viviane e Harry é que não estavam dançando em par. Elane sugere então a Harry que convide Viviane para dançar, mas antes mesmo dele fazer o convite, ela já o recusa secamente “não quero não” (BBB 3, 09/03/2003). Harry e os demais big-brothers insistem com ela para que aceite o convite, e mesmo contrariando-se, Viviane acaba por dançar com seu desafeto. Para não contrariar o grupo, Viviane acaba se abstendo de sua vontade; isto sinaliza que a participante, mais do que prezar pela boa convivência, é um pouco insegura. Quando Bial lhe dá a chance de dizer ao vivo para o público e para os demais integrantes da casa que não era uma jogadora fraca, Viviane opta por uma reação discreta. Na conversa do dia 09 de março, Bial comenta com Viviane a sua vitória de sobreviver ao paredão com 76% dos votos a seu favor. Esse poderia ser um momento de resposta da personagem aos colegas, especialmente Jean e Dhomini, que achavam-na uma jogadora fraca. Contudo, ela prefere não aproveitar a deixa e apenas comenta que estava aliviada por ter vencido o paredão; em vez de agir na frente de todos, faz seu discurso no confessionário.

A insegurança de Viviane pode ser comprovada em seus últimos dias na casa, em que o número de big-brothers já estava reduzido e era praticamente impossível não ir à escolha popular com participantes fortes. Ainda estavam na disputa pelo prêmio final Jean, Elane, Dhomini e a própria Viviane. Esta sabia que as chances de sair vitoriosa em um paredão contra Elane e Dhomini eram mínimas, entretanto ela também não parecia estar certa de possuir uma maior popularidade do que Jean. Em uma cena em que Viviane e Elane tomam sol na beira da piscina, Jean passa por elas; baixinho Viviane pergunta à amiga “você acha que ele é popular?” (BBB 3, 20/03/2003), a outra apenas responde que as duas e Jean estariam no mesmo patamar. Quando Viviane perde a prova da liderança da última semana para Dhomini, e passa a configurar o penúltimo paredão ao lado de Elane, se mostra claramente desapontada, pois sabia que sua única chance de chegar à final do programa era conquistando a imunidade dada ao líder. Viviane perde a disputa desse paredão para Elane e parece ficar surpresa quando o apresentador lhe diz a porcentagem de votos desfavoráveis que recebeu: “com 59%!?! Tá bom!...” (BBB 3, 30/03/2003).

Por ser insegura e volúvel, nunca definindo ao certo do lado de qual grupo estava alinhada, alguns dos participantes acusaram Viviane de ser a grande jogadora de BBB 3, pois forçava a aparência de uma mulher fútil e frágil para esconder o seu oportunismo. No programa “lavagem de roupa suja”, Viviane é uma das personagens que mais vezes é interpelada pelo público e principalmente pelos ex-big-brothers. Uma espectadora pergunta para Viviane o que ela tinha achado do apelido que Harry havia dado a ela e a Elane, “futilidade e inutilidade”. A participante, mais uma vez indicando que agia de modo a evitar um confronto direto com qualquer um dos participantes dentro da casa, responde que a antipatia entre ela e Harry era recíproca; a diferença entre os dois é que ela preservava a boa convivência, pois a sua boa educação não lhe permitia dizer a seu desafeto o que lhe desagradava na personalidade dele.

Em seguida quem lhe pede algumas explicações a respeito de algumas atitudes que ela tomou no decorrer do jogo é Emílio. Em um primeiro momento, ele a acusa de ter agido falsamente quando dizia dentro da casa que não se preocupava com o jogo, pois ela havia utilizado propositalmente o seu corpo para tentar garantir sua permanência no programa. E ressalta que no dia em que Viviane foi escolhida para disputar o paredão contra ele, ela vestiu um pequeno *baby doll* e ficou desfilando em frente às câmeras. Com um ar cínico, Viviane responde que lançou mão sim dessa artimanha, e ainda completa a resposta, “cada um utiliza as armas que tem à mão” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003). Depois, Emílio sugere que Viviane não foi ética quando o utiliza o espaço do confessionário, que a princípio deveria ser utilizado para sua própria defesa, para denegrir a imagem dele, seu concorrente no paredão. Viviane não responde à acusação, mas atua com ar de superioridade, sugerindo que Emílio só estava tocando nesse assunto porque havia perdido paredão para ela. Seguindo o embalo de Emílio, Harry denuncia uma contradição na performance de Viviane; mesmo afirmando que não era vingativa, ela havia votado em Dhomini justamente para se vingar. Neste momento, Viviane tenta se esquivar da acusação lançando mão de uma frase que já havia sido utilizada pelo próprio Pedro Bial durante o próprio programa; ela responde que o jogo é semanal e que por isso “os sentimentos também mudam de semana para semana” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003). Emílio e Sabrina concordam que o jogo é semanal, mas quase em coro, lhe dizem que o “caráter não é semanal”. Viviane prefere fugir da discussão e dizer que não gostaria que a conversa adquirisse um tom agressivo.

Não sabemos ao certo se Viviane optou estrategicamente por assumir o papel de uma mulher frágil, insegura e aparentemente fraca. De qualquer forma, notamos que a participante soube lidar bem com a situação colocada pelo programa. Ela conseguiu fazer com

que uma personagem apagada, que não despertava temor ou simpatia nem nos demais colegas, nem no apresentador e nem na produção do programa, permanecesse até às decisões finais. Ao recuperarmos a trajetória de Viviane no desenrolar do programa percebemos que ela só recebe mais destaque à medida que o número de big-brothers diminui; Pedro Bial e a edição passam a captar as manobras de sobrevivência da participante apenas nas últimas semanas. Todavia, o caráter apático da personagem de Viviane em *Big Brother Brasil 3* é responsável tanto por sua permanência no jogo, quanto por ela ter perdido o prêmio final; o público não a odiava e nem a adorava. Mesmo tendo guiado suas ações para o público, por meio de um exibicionismo controlado, as reboladas e poses feitas para as câmeras não foram suficientes para conquistar a simpatia dos espectadores. A experiência da personagem de Viviane comprova que para se vencer o programa não basta só exibir o corpo e evitar o confronto direto com outros participantes; é preciso arriscar, tomar a frente da situação, e eventualmente protagonizar discussões e romances.

6.5 – ELANE: A PROFESSORINHA DO INTERIOR

Para que conhecêssemos a participante mais nova de BBB 3, o programa especial de apresentação elegeu como cenário um pequeno lugarejo no interior baiano, onde Elane foi criada e trabalha como professora na escola rural. O VT de Elane começa com uma trilha musical bem alegre, marcada pela rabeca, em ritmo de forró, referenciando-se diretamente às origens da personagem; enquanto a música toca, aparece Elane abrindo a porteira de uma fazenda, em seguida entra uma cena realizada a partir da janela de um carro em movimento que mostra a paisagem do campo, depois corta-se para imagens de um pintinho e de pessoas que vivem no meio rural. Essa seqüência serve para que localizemos o ambiente em que vive a próxima personagem a ser introduzida; as imagens da fazenda, do pintinho no chão de terra, das pessoas simples do campo nos indicam que vamos ser apresentados a uma participante que habita um outro mundo, pouco conhecido para a maioria dos brasileiros que moram nas grandes cidades, a “roça”. O *take* da paisagem campestre correndo na estrada nos sinaliza que esta roça está distante de qualquer lugar que a princípio nos serviria de referência; a trilha sonora alegre, por sua vez, evidencia que as pessoas que ali vivem, por um lado podem não ter acesso a algumas facilidades da vida urbana, mas por outro possuem uma qualidade de vida melhor.

Essa visão romântica da vida do campo vai perpassar toda a construção da personagem de Elane em seu vídeo de apresentação. A participante abre a janela de uma casa humilde, de cor azul clara, bem “caipira”, debruça-se no parapeito e diz: “oi, eu sou a Elane, essa é a minha casa. Eu moro a onze quilômetros de Itanhém e a mais ou menos seis horas de Porto Seguro.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Em seguida a personagem nos convida para fazer uma visita à sua casa. Enquanto guia a câmera pelos cômodos, que sempre são simples e com pouca mobília, explica: “vamô entrando. A imagem vai ficar um pouco escura porque aqui não tem energia elétrica e a luz vai ser a luz natural mesmo.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Elane continua nos mostrando sua casa; entra em seu quarto, onde há uma cama sem cabeceira e um armário de duas portas, ela aponta para uma mesinha que faz de criado-mudo e diz: “aqui é a minha mesinha de centro com alguns apetrechos meus” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Esta mesinha está cheia de badulaques, como batons, enfeites para o cabelo e, encostado na parede, um pequeno espelho, de moldura laranja, daqueles que podem ser comprados em qualquer mercado ou tenda de camelô. Ainda que rápida, esta cena retrata uma faceta da personagem que se tornará evidente durante a sua estadia na casa, a vaidade. Neste momento a câmera mal focaliza a mesinha de centro de Elane, que ela fez questão de nos mostrar, mas que a produção do programa julgou não ser relevante. Em cima daquela mesinha, Elane guardava seu mundo particular que, de alguma forma, destoava da realidade em que havia sido criada.

A participante segue com seu passeio pela casa, mostra a sala que só tem um sofá, “aqui na frente é a sala”; depois ela vai para o alpendre, o plano se abre para enquadrar toda a fachada da construção, “essa é a minha casa, aonde eu vivo, aonde eu cresci.” (Programa de apresentação, 09/01/2003). A partir desse momento a personagem passa a ser definida pelos depoimentos de seus familiares. Enquanto descascava um legume, a mãe falava às câmeras; se demonstrava tão desconfortável com a presença do equipamento que quase não é possível entender seu depoimento: “a Elane sempre foi uma menina muito boa, muito estudiosa, muito criativa das coisas”. O pai de Elane também não consegue lidar bem com a situação de ser gravado por uma equipe de televisão, evita olhar diretamente para as lentes, no entanto se mostra mais orgulhoso da filha do que sua esposa:

Eu acredito muito nela, né? Que eu já acompanhei muito trabalho dela como professora, né? Foi uma das melhores que já pintou por aqui, né? Não é porque é minha filha, né? Ela conseguiu reverter o quadro dos alunos, melhorando; tirando os alunos do buraco. Elane aqui é a estrela da turma! (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003).

À medida que fala do trabalho desenvolvido por sua filha na escola da região, são inseridas cenas ilustrativas do papel de professora desempenhado por Elane; as crianças chegando a pé na escola, ao fundo observa-se a estrada de terra. Elas entram na sala de aula e sentam-se nas carteiras enquanto Elane as recebe. O depoimento do pai termina e entra *take* de Elane cantando em frente ao quadro negro junto com seus alunos, que possuem as mais diferentes idades; um dos versos da música ressalta “a alegria de viver”. Aqui, evidencia-se que embora o meio sertanejo seja simples, lá há a solidariedade, os laços afetivos prevalecem; sem acesso a muitos bens de consumo, as pessoas do campo se contentam com o essencial para a sobrevivência, e levam uma vida mais feliz. Conquanto de origem humilde, Elane não é uma pessoa tímida e que deverá ter dificuldades de se “enturmar” na casa, pelo menos, é o que sua mãe acredita, “mesmo sendo aqui do mato, ela não vai ficar tímida lá não”; o irmão da personagem ainda se preocupa com sua personalidade forte, “uma preocupação que eu tenho com ela é com o pavio dela, vamos dizer assim... que é curto.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Elane confirma que não deve ficar deslocada dentro da casa de BBB 3, e tentando consertar um pouco a fala de seu irmão, esclarece: “eu sou justa, eu não aceito que alguém pise em mim”.

O clipe também sugere que Elane não é uma menina ingênua como sua idade, 18 anos, e o meio rural em que vive a princípio parecem indicar; entra a cena de um trecho da entrevista feita pela produção do programa antes da participante ingressar na casa em que ela responde à possibilidade de se relacionar afetivamente com outro participante de BBB 3: “já tive namorados, se teve a química...” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Bial ao dar a notícia para Elane e sua família de que havia sido escolhida para fazer parte do elenco do programa, brinca com o comentário da participante a respeito da “química” necessária para engatar um namoro: “valeu, Elane! Agora vamos ver que química que vai rolar entre você e os outros participantes... parabéns!”. Embora, o VT tenha ressaltado o fato de que Elane não possuía energia elétrica em casa, o apresentador lhe avisa de sua inclusão no programa por meio de uma fita de vídeo que ela assiste em um aparelho de televisão ao lado de seus pais e de seu irmão; ela chora após ter confirmada a sua participação e abraça seus familiares; seu irmão, com entusiasmo, comemora: “cê passou, Elane!”. Em sua entrevista publicada pelo *site* oficial do programa, Elane não esconde que tem acesso à televisão ou à internet; em suas idas corriqueiras a Itanhém pôde acompanhar as duas primeiras versões de *Big Brother Brasil*. Quem lhe avisou que já haviam sido abertas as inscrições para a terceira edição do programa foi seu irmão, que obteve essa informação ao navegar pela internet em um computador de uma ONG da cidade.

A cena escolhida pela equipe de BBB 3 para fechar o vídeo de apresentação da personagem vai ao encontro de uma representação romântica da vida sertaneja. Elane se despede, na porteira, de sua família e amigos da comunidade, com quem passou a maior parte de sua vida; ela já está caminhando na estrada de terra, enquanto puxa sua mala, quando sua mãe lhe aconselha: “toma juízo lá, tenha cuidado com a vida, viu?” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). A cena retrata a saída de casa da filha mais nova do casal; a mãe lhe avisa que a partir daquele momento Elane terá que se portar como uma mulher e não mais como uma menina, daí o “toma juízo”, e que não poderá mais agir de modo ingênuo ou imaturo diante dos problemas da vida adulta. Ao deixar a casa de seus pais a personagem está fazendo a passagem da adolescência para a maturidade.

No decorrer do programa, a personagem de Elane será profundamente marcada por esse conflito entre a menina e a adulta. Por um lado, ela carrega alguns traços adolescentes: a mania de cantar, de adentrar no espaço alheio por meio de intromissões nas conversas ou não respeitando o momento de solidão de alguém; a descoberta do corpo, de sua beleza, das primeiras paixões; o deslumbramento com a nova vida que o programa lhe proporciona. Por outro lado, Elane se demonstra amadurecida pelas experiências que teve: apesar da pouca idade, já trabalha para ajudar aos pais; tem consciência da importância de continuar estudando, daí sonhar com a faculdade; valoriza o dinheiro recebido pelo trabalho. Se Jean priorizava as interações dentro da casa e as ações de Viviane voltavam-se para as câmeras, Elane, por sua vez, parece lidar de forma regular com todos os enquadramentos que decorrem da situação colocada por esse formato de *reality show*.

Ainda que a participante atue de maneira relativamente estável em todas as ocasiões, observamos uma leve euforia em sua personalidade durante as conversas ao vivo com o apresentador; Elane sempre faz questão de participar do bate-papo com Bial, mesmo quando este não lhe dirigiu a palavra. Na maior parte das vezes, Bial não demonstra ter muita paciência com o jeito intrometido e impertinente de Elane. Normalmente ele a escuta, força uma pequena risadinha que é seguida por um “tá certo” ou um “é, né?”, e depois segue a conversa com outro participante. Em um dos episódios que selecionamos, Bial comentava, em tom de brincadeira, com os big-brothers que o confinamento deveria provocar uma regressão mental, pois eles estavam se comportando cada vez mais como crianças. Sem ser chamada à conversa, Elane tenta soltar um comentário “engraçadinho”: “só assim eu me sinto em casa, com um monte de criança. Eu cuidava de um monte!” (BBB 3, 04/02/2003). O apresentador, diante da fala deslocada da participante, apenas sorri e sem muito ânimo diz “é, né?”; logo em seguida já se dirige a outro participante da casa. Todavia, nem sempre Pedro Bial se

demonstra tão claramente impaciente com as interrupções da personagem. Na conversa em que Bial comentava sobre a dança sedutora que Viviane havia feito para Jean, Elane, que não tinha por que participar da conversa, grita, fora do enquadramento da câmera: “tava escuro, ele [Jean] disse!”. O apresentador, esforçando-se para ser simpático, não deixa que o intromissão de Elane seja completamente despercebida, meio rindo, “essa resposta é boa, essa eu já conheço”; contudo, segue se reportando a Jean e a Viviane.

Nos momentos em que Bial se volta diretamente a Elane, ele tende a reforçar sua imagem de menina; ora aparece lhe dando conselhos, demonstrando-se preocupado com ela; ora lhe explica as coisas de modo claro e com uma entonação marcada como se ela fosse uma criança. Na votação do domingo, dia 16 de fevereiro, antes de Bial chamar o próximo participante que deveria entrar no confessionário, Elane aproveita o momento e pergunta ao apresentador, “Bial, tem notícias prá mim?”; já prevendo que informação a participante queria ouvir, ele lhe responde, obviamente fingindo repreender a jovem: “olha, eu resolvi parar de dar notícias para você, porque você fica com esse papo de quem me substituiu e tal. Aí vou dando notícias demais... e não pode! Regra de ouro desse programa. Acabou essa moleza!” (BBB 3, 16/02/2003). Elane, embarcando na brincadeira proposta pelo apresentador, força uma voz de menina e alega ingenuamente que não havia aprendido essa regra, mas agora que ele lhe havia avisado, ela passaria a respeitá-la. Em uma das inserções ao vivo do episódio exibido no dia 20 de fevereiro, Bial demonstra-se preocupado com a postura de Elane nos exercícios que ela estava fazendo na academia da casa; ele lhe avisa que ela estava “malhando errado” e pede para Alan, o mais experiente na prática da musculação, para que a assista em suas atividades físicas.

A princípio pode parecer que esse jeito de Elane de sempre querer participar da conversa seja um comportamento catalisado pelas transmissões diretas, no entanto, é possível perceber em suas ações cotidianas dentro da casa esta faceta impertinente da personagem, que invade o espaço do outro. Quando Alan deixa a casa em um paredão recorde, com dezenove milhões de votos, a última “espiadinha” daquele episódio mostra a reação dos participantes que restavam na casa; todos absortos com o brado com o que a platéia recebia o mais recente eliminado de BBB 3. Os big-brothers permanecem quietos e pensativos, uma vez que acabaram de vivenciar o maior paredão de todas as versões brasileiras do programa; Jean fuma calado um cigarro, seu olhar perdido indica que ele está tentando entender o que está acontecendo; Elane está sentada a seu lado, não percebendo a concentração de Jean, pede que ele confirme, “o Alan é um guerreiro, né?” (BBB 3, 25/02/2003), e ele só responde “né”.

Esse desejo de Elane de sempre querer participar das conversas e das principais situações na casa, não parece ser fruto de uma performance que se volta essencialmente para as câmeras; temos a impressão de que este tipo de comportamento que a participante apresenta sinaliza o final do período da adolescência pelo qual passa. Como uma adolescente, Elane quer se fazer presente no mundo adulto, quer mostrar que já é uma mulher madura e não mais uma menina. Este conflito da personagem é evidenciado em algumas atitudes de Elane; mesmo quando o apresentador não a toma como uma menina, ao surpreender-se, por exemplo, com o fato de sua cor preferida ser o preto, “puxa! Nunca conheci ninguém que respondesse a essa pergunta com ‘preto’.” (BBB 3, 30/03/2003); a participante deixa transparecer a sua imaturidade ao sugerir que Bial confirme a resposta com Viviane, “Eu adoro preto. Pode perguntar para Vivi o tanto de roupa preta que eu tenho”.

A mania que Elane tem de cantar e dançar de modo espevitado pela casa também pode ser justificada por sua porção mais infantil. Em diversos momentos, a participante pode ser flagrada cantando alegremente para tentando animar seus colegas. Em uma “espiadinha” exibida no dia 16 de janeiro, ainda na primeira semana, quando os participantes se demonstravam preocupados com a chegada da primeira votação, Elane sugere que o assunto seja encerrado e que eles cantem juntos uma música para descontrair o “clima da casa”. No compacto intitulado pela equipe de produção como “Videokê BBB 3”, Elane é a personagem central, aparecendo nas mais diversas situações. A participante canta no quarto, onde Jean tenta ler; ele não reclama, apenas estala os dedos para marcar o ritmo de Elane. Harry é o que se demonstra mais incomodado com a mania de cantar da personagem. Até sua melhor amiga, Viviane, chega e lhe pedir: “consegue cantar no pensamento?” (BBB 3, 25/02/2003). Assim que o VT acaba, Bial entra ao vivo na sala comentando sobre o gosto especial por cantar que os participantes apresentam e lamenta: “pena que nenhum de vocês saiba cantar” (BBB 3, 25/02/2003). No momento em que o apresentador faz sua pequena crítica, a câmera enquadra, em plano fechado, o rosto de Elane que percebe a indireta de Bial, que ainda a alfineta, dizendo que ela parece não ter concordado com sua opinião a respeito da falta de vocação deles para serem cantores. Antes que ela possa se defender da crítica que Bial lhe havia feito, Alan fala com o apresentador que acha que Elane canta bem; visivelmente lisonjeada, a participante retribui o elogio: “e ele [Alan] *também* canta muito bem” (BBB 3, 25/02/2003 – grifos nossos). O curioso é observar que Bial insiste em fazer com que Elane seja desacreditada pelo público; pede a Alan que cante um pouco para ele e para os espectadores; Alan obviamente sem graça apenas ri.

Talvez o ponto mais marcante na performance de Elane tenha sido a transformação que sua personagem sofreu no decorrer do programa. Tanto a equipe de produção de BBB 3, quanto os outros participantes se mostram surpresos com alguns traços que despontaram na personalidade de Elane. Como vimos, de acordo com seu vídeo de apresentação, esperava-se que a personagem fosse alguém humilde, recatada e que possuísse valores bem diferentes dos que prevalecem no “mundo da cidade”. Contudo, Elane se revela no desenrolar dos dias de confinamento ser uma menina que, apesar de ter sido criada na roça, almejava sair daquele lugar. Ela queria estudar, fazer uma faculdade, ter acesso à televisão e ao consumo. A vaidade de Elane ia de encontro a sua imagem construída no programa de apresentação; ela não escondeu este seu lado dos responsáveis pela produção de BBB, ela fez questão de apontar para sua “mesinha de centro com seus apetrechos”; foi a produção que não quis enxergar essa faceta da personagem.

Bial chega a chamar a atenção do público e dos participantes para uma mudança no modo como Elane se apresenta nos programas ao vivo; pergunta-lhe: “professora, o que você fez nos cabelos?” (BBB 3, 04/02/2003). Ela agradece o elogio e responde que “foi escovinha, me emprestaram o secador”, e ele completa sua observação, “pô, tá arrasando, hein? Itanhém que se cuide, hein?”. O discurso da mudança da personagem de Elane proferido pelo apresentador também é reproduzido por alguns dos participantes dentro da casa; em uma conversa de Jean com Harry, aquele comenta como o comportamento de todos os big-brothers havia mudado durante os dias de confinamento, ao se referir especificamente a Elane, Jean diz que ela estava sendo acusada de ter “perdido a sua essência” (BBB 3, 11/03/2003) e de ter se tornado mais vaidosa.

Todavia, a própria identificação entre Elane e Viviane, notoriamente uma das participantes mais vaidosas e consumistas de BBB 3, a “perua” da casa conforme explicita Bial, já põe abaixo essa idéia de que Elane havia “mudado” no decorrer do programa. A suposta simplicidade da personagem havia sido pré-concebida pela equipe de produção; daí, Bial haver dito, na noite em que as duas se enfrentavam no penúltimo paredão, de que a amizade entre Elane e Viviane era “inesperada”. Embora não tenhamos observado uma transformação significativa na personagem de Elane, não podemos deixar de notar que a participante estava, de fato, deslumbrada por fazer parte de um programa televisivo. Em um dos cliques exibidos no programa diário aparece uma cena de Elane cantando o verso de um pagode que diz, “esqueço que sou pobre e me tornei atração do horário nobre” (BBB 3, 11/03/2003); em outro momento ela fala com Viviane, “imagina eu e o Dhomini, criado e recriado na roça... quando eu sair daqui, o Brasil inteiro me conhece!” (BBB 3, 20/03/2003).

Conquanto a participante se demonstre vaidosa e orgulhosa por ter conseguido um espaço no “horário nobre” da televisão, ela não deixa de lado suas origens, sua criação no meio rural; é a partir deste lugar que estabelece laços identitários especiais com Dhomini. Este era o único participante que conhecia realmente o ambiente em que Elane havia crescido. A empatia entre as duas personagens pode ser observada desde os episódios iniciais do programa; era com Dhomini que Elane podia dançar forró, cantar músicas sertanejas completamente desconhecidas dos demais big-brothers e compartilhar um vocabulário específico utilizado pelas pessoas do campo. É durante uma cena exibida no programa do dia 16 de janeiro, que Dhomini, durante uma dança de forró, apelida Elane de “Baiana”; a participante não era tão espirituosa e desinibida quanto ele, mas gostava de sua companhia e sempre ria das “gracinhas” que ele fazia. Quando Dhomini começa a namorar Sabrina, mesmo já estando compromissado com outra mulher fora da casa, Elane é única que o repreende moralmente; ela deixa claro que não aprova o romance de Dhomini por achar que ele não estaria agindo corretamente. Elane não o perdoa por haver traído sua namorada oficial; depois que Sabrina já havia deixado o programa há algum tempo, Dhomini pergunta à baiana se ele é um cara decente ou “esculhambado”, ela lhe responde com franqueza: “olhando você aqui dentro, não acho que você seja um cara decente.” (BBB 3, 20/03/2003).

Assim, Elane indica que apesar de desejar viver em um lugar mais urbano, não pretende abandonar por completo os valores que aprendeu durante sua criação na roça. As semelhanças entre as duas personagens são ressaltadas pela produção do programa em um compacto exibido próximo ao episódio final; o clipe se refere aos dois participantes como: “a dupla sertaneja do programa, Dodô e a Professorinha” (BBB 3, 20/03/2003). Neste VT, embalado por forrós de Elba Ramalho e Geraldo Azevedo, os dois big-brothers aparecem sempre juntos, cantando, dançando e se abraçando; eles se definem como os “caipiras da casa”. A seguir aparece Dhomini falando com Elane que eles são “mais parecidos do que parece”, pois os dois foram “criados na roça, andando a pé prá tudo quanto é lado”; depois aparecem trechos de conversas entre os dois que são praticamente inteligíveis para grande parte da população brasileira; por fim, entra a fala de Dhomini, que já anuncia a final do programa: “é, Elane, nós dois vai dar certinho para ficar aqui por último. Eu faço o café, você faz o almoço” (BBB 3, 20/03/2003). Este não parecia ser o desejo só do participante, mas também dos responsáveis pela direção do programa; naquele momento do jogo, em que havia apenas quatro participantes, dedicar um compacto tão simpático a apenas dois deles poderia ser uma influência decisiva na preferência popular.

Apesar de Elane se identificar em grande medida com Dhomini por compartilhar um referencial de mundo, o rural, ela não se alinha a ele no decorrer do jogo, mas sim ao seu oponente, Jean. Durante o confinamento, Elane desenvolve uma profunda admiração por Jean que, muitas vezes, nos passa a impressão de ser mais do que um carinho especial, e sim um amor platônico, típico da idade da participante. Algumas vezes é a própria Elane quem deixa seu sentimento por Jean transparecer, por outras é a edição que procura tornar evidente esta intimidade da personagem. Em nenhum momento Elane confessa para as câmeras ou mesmo para sua melhor amiga, Viviane, que gosta de Jean, todavia suas atitudes parecem comprovar essa suspeita da produção de BBB. O compacto veiculado no episódio do dia 09 de março que retrata a relação entre os “três casais⁵” do programa, Elane aparece como o “par” de Jean; a edição indica que este “casal” vive a rotina de um relacionamento conjugal. O trecho do clipe dedicado a Elane e Jean é embalado pela canção *Cotidiano*; enquanto a música serve de trilha sonora, são mostradas cenas do casal que ilustram a letra composta por Chico Buarque; Elane acorda Jean e lhe pergunta se já havia tomado café da manhã, se não ela poderia fazê-lo; depois aparece um *take* de Elane servindo o prato de Jean no almoço, ele olha atento a quantidade de comida que ela coloca no prato e diz, “Elane, eu acho que tá bom prá mim.” (BBB 3, 09/03/2003).

Neste mesmo episódio, depois que são exibidas cenas de Jean dançando forró com Elane na festa da noite anterior, Bial pergunta à moça se Jean dançava bem. Embora as cenas que havíamos assistido deixassem claro que o participante era um péssimo dançarino, sem ritmo e desenvoltura, Elane responde afirmativamente à pergunta do apresentador. Bial não consegue se conter com a nítida deferência com que ela tratava seu big-brother predileto e solta: “puxa! Mas você gosta dele mesmo!” (BBB 3, 09/03/2003). Este é um dos raros momentos em que o apresentador do programa escancara à participante a forte desconfiança da equipe de produção de que ela gostava de Jean de um jeito especial. Elane tenta consertar a sua pequena gafe, explicando o porquê de considerar Jean um bom dançarino: “eu não disse que ele sabe dançar, eu disse que ele dança legal, mas ele vai aprender melhor ainda”.

Ainda que a postura adotada pela participante no decorrer do programa possa ser explicada, em parte, por sua admiração e carinho por Jean, há indícios de que Elane agia deliberadamente em função do jogo colocado pelo formato *Big Brother Brasil*. É no modo

⁵ Neste episódio só havia seis participantes na casa, três homens e três mulheres. A equipe de produção de BBB faz uma brincadeira a partir desse equilíbrio entre os gêneros dos big-brothers e forma três casais que correspondem a cada uma das fases de um relacionamento afetivo: a paixão, Dhomini e Sabrina (a única dupla que era, de fato, um casal); a rotina, Elane e Jean; e, a crise, Viviane e Harry.

como ela lida com as estratégias e alinhamentos assumidos pelos demais big-brothers que encontramos a porção madura de sua personagem. Desde o início de BBB 3, Elane demonstra não ter nenhuma dificuldade em compreender a dinâmica proposta pelo jogo; ela parece estar consciente de que sua permanência na casa depende necessariamente da adoção de determinados alinhamentos. Nas primeiras semanas do programa, a participante evita se envolver nas grandes cenas que acontecem na casa, o que faz com que ela não receba até a terceira semana do programa nenhum voto dos outros big-brothers. Nesta terceira semana, as mulheres da casa resolvem articular a votação para se defenderem; Elane, embora não estivesse ameaçada pelo grupo masculino, fecha seu voto em Marcelo, como havia sido decidido em conjunto com as demais participantes. Mesmo não tendo assumido a frente dessa estratégia de defesa do grupo feminino, Elane é a eleita por Bial para responder à pergunta sobre a combinação prévia de voto das mulheres. Nesta ocasião, a participante tenta enganar Bial e nega que o grupo feminino havia se articulado para aquela votação: “não. Acho que a gente nem se articulou. Cada um já tinha um nome prá votar. E na hora que a gente conversou, batia os pensamentos e acabou dando a mesma pessoa.” (BBB 3, 04/02/2003). O apresentador, desconfiando da inocência das mulheres da casa alegada por Elane, em tom irônico diz “puxa! Mas que coincidência!”, demonstrando discordar do depoimento dado pela participante.

Elane é a primeira mulher a se alinhar ao grupo liderado por Jean que, por se composto, até então, exclusivamente de participantes masculinos, havia sido apelidado pela produção do programa como “Máfia de Cuecas”. No compacto da festa indiana, exibido no episódio do dia 16 de fevereiro, Elane demonstra que já estava a par das articulações de Jean. Em uma conversa com Harry e Viviane na varanda, a baiana pergunta a sua melhor amiga se esta havia ficado surpresa com a indicação de Jean, o líder da semana. A forma como Elane aborda Viviane neste momento sugere que ela já estava tentando alertar a amiga que alguns participantes seguiam a uma estratégia de jogo e que, por isso, talvez fosse melhor que Viviane também fizesse parte dessas articulações. Em outra cena, Elane comenta com Jean que Sabrina havia se chateado com o fato do grupo ter parado de falar quando esta entrou no lugar em que eles conversavam; isto comprova a lealdade de Elane a Jean - mais do que compartilhar um mesmo objetivo com ele, ela agia em benefício do grupo. Na votação daquele domingo do dia 16 de fevereiro, Elane seguiu a estratégia do grupo de formar o primeiro “paredão de fortes”; como fez Emílio, Harry e Alan, a participante escolheu Dhomini para enfrentar a negra Juliana que já havia vencido dois paredões. Elane, de modo bem similar ao de Jean, justifica seu voto pelo jogo.

A entrada de Elane no grupo “Máfia de Cuecas” pode ser explicada por dois fatores principais: pelo sentimento especial que a participante dedicava a Jean e por seu medo de sair da casa antes do que esperava. Elane estava ciente de que sua performance era considerada “forte” pelos demais big-brothers e exatamente por isso estava ameaçada de perder a disputa em um paredão contra outro jogador forte. Durante o programa, a participante demonstra temer especialmente um confronto direto com Dhomini; toda vez que alguém lhe sugere a conformação desse paredão, ela demonstra claramente não querer que essa idéia seja posta em prática.

No dia seguinte em que Dhomini vence Juliana no paredão, conseguindo uma boa aprovação do público, com 65% dos votos, ele ameaça se vingar de todos que haviam conspirado contra sua permanência no programa e diz só temer um confronto direto com Elane, que aparenta ficar bastante preocupada com a promessa. Poucos dias depois, no programa veiculado no dia 20 de fevereiro, Jean comenta com Elane que a única forma de Dhomini não ganhar o prêmio final de BBB 3 é enfrentando-a no paredão; a participante se recusa a escutar a estratégia que Jean começava a traçar e lhe pede para nem comentar esta idéia com os demais componentes do grupo. Entretanto, Elane só consegue se ver livre de um confronto direto com Dhomini naquele momento quando conquista, por sorte, a liderança da semana. Elane lança mão do direito de escolher sozinha um dos nomes para compor o sexto paredão do programa de modo a provar a sua lealdade ao grupo; assim, indica Alan, conforme Jean lhe havia sugerido. Com esta atitude, Elane sela de uma vez por todas seu alinhamento a Jean, que por um bom tempo evita a ida da participante à disputa popular.

Assim sendo, a indicação de Alan não se deu ao acaso, Elane a usou para adquirir não só a confiança de Jean, mas também sua proteção; são a partir de ações como essa que a maturidade da participante desponta em sua performance. É interessante observar como Elane compreende a estratégia do paredão dos fortes, mesmo quando esta se volta contra sua personagem. No programa do dia 25 de fevereiro, Emílio explicita a Elane a lógica que utiliza para decidir em quem votar na semana; diz a ela que se acha um jogador fraco e por isso prefere eliminar os fortes para que ele tenha mais chance de chegar à final. Assim assume que, de acordo com essa lógica, Elane deveria ser a próxima a receber seu voto. Esta o escuta tranqüilamente e não se altera com a notícia que poderia participar do próximo paredão. Na parte final do programa, quando já não há muitas opções de voto, por duas vezes Jean, o preferido de Elane, a indica para o paredão: a primeira vez para enfrentar Harry, o melhor amigo de Jean dentro da casa; e a segunda a escolhe para disputar com ele mesmo o antepenúltimo paredão de BBB 3. Em nenhum desses momentos, Elane se demonstrou triste

ou magoada com Jean. No programa especial “lavagem de roupa suja”, o apresentador lhe pergunta se ela de fato não havia ficado magoada com Jean. Elane mantém sua postura e reafirma que compreendia o jogo proposto pelo programa; ressalta que ela também havia atuado como uma jogadora e diz saber que: “um dia eu ia ser a caça e no outro a caçadora” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003).

Elane também não parece se importar com o jeito um pouco intempestivo de Dhomini; ela entendia que o participante agia de modo grosseiro e agressivo quando se sentia ameaçado pelo grupo. Em uma conversa com a amiga Viviane no quarto do líder, esta dizia estar incomodada com o mau humor de Dhomini, demonstrando-se indiferente ao comportamento deste apenas comenta: “credo!... Nem ligo. Eu mantenho a mesma linha que eu mantinha com ele antes. Conversa, converso. Se quiser responder, respondeu, se não quiser responder...” (BBB 3, 09/03/2003). Viviane segue reclamando de Dhomini e sugere que ele havia sido cínico ao se oferecer a fazer o café da manhã para ela. Elane discorda da opinião da amiga e diz que ele sempre faz o café de todos os participantes e que por isso não veria problemas em aceitar este favor.

O mau humor de Dhomini naquele momento era explicado pelo fato de que ele enfrentaria sua namorada no próximo paredão. Elane, como líder da semana, havia exercido um papel fundamental na conformação deste paredão, pois havia indicado o nome de Sabrina alegando que esta não havia participado ainda de nenhum paredão e por isso deveria ser testada. Embora a idéia de “emparedar o casal” fosse da autoria de Jean, Elane executa a estratégia como se fosse sua. Como os demais participantes, já há algum tempo Elane demonstrava não aturar muito o namoro entre Dhomini e Sabrina; não era raro flagrá-la afirmando que o modo como os dois se relacionavam, em especial a performance exagerada de Dhomini, era “puro teatro”. No jantar de gala, subsequente à indicação de Sabrina, Elane aparece feliz, comemorando com Jean, Harry e Viviane a vitória da estratégia traçada pelo grupo já há algum tempo; é ela quem propõe o brinde àquela semana que havia sido “tão legal”. O brinde de Elane é uma das cenas mais marcantes do compacto que resumia os melhores momentos da festa daquele sábado; após a sua exibição, Bial entra ao vivo para conversar com os big-brothers. Provocador ele pergunta a Elane por que para ela a semana havia sido tão boa. Meio sem jeito, a participante justifica sua opinião afirmando que havia gostado daquela semana por causa das festas; não satisfeito com a resposta dada por ela, emenda “virou líder você...” (BBB 3, 09/03/2003), insinuando que a liderança de Elane, além de tê-la salvo de uma possível indicação, havia sido essencial para execução do objetivo traçado pela maioria dos participantes que ainda restavam no jogo.

Embora o apresentador revele não ser muito simpático à performance de Elane, a edição do programa continua representando a personagem a partir de sua faceta mais leve, sublinhando sua origem humilde e seu jeito de menina que está deslumbrada por conhecer um mundo que há pouco lhe era tão distante. A forma como o compacto perfil de Elane apresentado na semana final do programa, no dia 30 de março, é construído sugere que a participante, talvez, seja a que mais precise ganhar o prêmio final de quinhentos mil reais. O texto que Bial utiliza para anunciar a exibição de seu perfil já assinala essa construção favorável à personagem de Elane: “agora chegou a hora da gente curtir aquele xodó do sul da Bahia, do lugarejo de Lembrança, mais conhecido como Terra do Padre, no município de Itanhém, vem os 18 anos de Elane.” (BBB 3, 30/03/2003). O uso das expressões “curtir” e “xodó” confere à performance de Elane um tom leve e descontraído; a forma como gradativamente é explicitado o lugar de origem da participante indica que ela veio de um lugar pouco conhecido pela maioria do público. Como a própria havia dito algumas vezes dentro da casa, ela morava “no interior do interior da Bahia”; ao chamar a atenção para a pouca idade de Elane, o texto nos remete para a idéia de um amadurecimento precoce da personagem, decorrente da vida difícil que levava antes de entrar no programa.

O vídeo começa com uma cena de Elane deitada, sozinha, em uma bóia na piscina, olhando a chuva fina que caía na água e em seu corpo; como fundo musical para esta cena é escolhida uma canção da dupla Sandy e Júnior, ídolos adolescentes da música pop nacional, que começa com o seguinte verso: “eu ficava olhando as estrelas...”. A eleição desta trilha sonora, que marca o início da montagem do compacto de Elane, não se dá ao acaso; a cantora Sandy é sempre associada à imagem da adolescente romântica e ingênua. Ademais a letra dessa canção fala da conquista de um amor verdadeiro, que aparece como o grande sonho da personagem que a canta. O *take* seguinte mostra Elane confidenciando à sua amiga Viviane que havia sonhado muito na adolescência, mas a realidade em que vivia impedia que ela pudesse realizar esse sonho; daí, entra outra cena que nos revela o grande desejo da personagem, fazer uma faculdade; aparece Bial lhe comunicando, através da tela da sala, que uma faculdade havia lhe oferecido uma bolsa de estudos. Neste momento a música de Sandy e Júnior entra no áudio, “as estrelas e a lua fizeram meu pedido realizar”. Essa seqüência evidencia que o maior sonho de Elane era continuar estudando o que não era possível por causa da falta de recursos financeiros de seus pais. O seu desejo, da forma como foi colocado pela edição do compacto, possuía uma natureza mais nobre do que os sonhos consumistas de sua amiga Viviane, que nesse episódio era sua concorrente de paredão.

O perfil de Elane também frisa a relação que a participante estabelece com o dinheiro e os prêmios oferecido pelo programa. Como trilha sonora para anunciar essa faceta da performance de Elane, é escolhido um samba interpretado por Beth Carvalho que diz “sonhando eu sou feliz”; enquanto a música toca aparecem cenas da participante pulando, sorrindo e dançando. Logo depois ela aparece conversando com Viviane, quando já tinha certeza de que levaria pelo menos o prêmio do terceiro lugar: “imagina se um dia eu ia sonhar comigo ganhando vinte mil!... Uma coisa mais simples... uma geladeira novinha, quatro mil, uma televisão na minha casa... energia!” (BBB 3, 30/03/2003). Daí, corta-se para o *take* que mostra Elane comemorando emocionada o carro que ganhou no programa; em seguida, aparece trecho de uma conversa entre ela e Viviane, esta estava lhe dizendo que achava que prêmio em dinheiro oferecido pelo programa não era tão alto se comparado com as dificuldades que eles enfrentavam no confinamento. Elane, assustada com a opinião da amiga, confirma: “você acha quinhentos mil pouco?!”. Na cena subsequente ela revela o salário que recebe por seu trabalho em sua terra natal, “um professor em Itanhém ganha duzentos e cinquenta reais, trabalhando um mês inteiro”.

Depois é evidenciado o modo pelo qual Elane encara o confinamento; para ela, ficar em uma casa luxuosa não é um sacrifício. Ela constata com Dhomini que “não tem nada o que reclamar aqui dentro!” (BBB 3, 30/03/2003). A partir daí são inseridos vários *takes* que mostram a participante se divertindo na casa: tomando sol na piscina, brincando na cama elástica em uma das festas, se produzindo para as inserções ao vivo, dançando forró com Dhomini. Por fim, o compacto ressalta o otimismo e a maturidade com que Elane encara o jogo proposto pelo programa; mais do que conformada com sua primeira ida ao paredão, ela comemora que por causa disto sua mãe vai poder andar, pela primeira vez, de avião. É interessante perceber que não foram selecionadas para fazer parte desse clipe de Elane nenhuma cena em que a participante aparece confabulando sobre o jogo ou que demonstre seu receio de estar em um paredão, como verificamos em um determinado momento do programa; este lado da personagem que não seria bem visto pelo público é descartado pela equipe de produção.

Se encontramos alguns indícios que a construção da personagem de Elane era favorecida pelos responsáveis pela produção de BBB 3, como explicar então que a participante não haja sido consagrada pelo público como a grande vencedora do programa? Por mais que a edição privilegiasse, nos vídeos especialmente dedicados à participante, a origem humilde de Elane, não foi possível esconder completamente dos espectadores a vaidade e o posicionamento apresentados por ela no desenrolar do programa. A própria Elane,

por muitas vezes, lançou mão do discurso da menina pobre, que não tem recursos para seguir seus estudos e que por isso não pode tornar sua vida melhor, em benefício de sua performance, mas parecia esquecer-se de que o público acompanhava seu comportamento no cotidiano da casa. A fachada humilde de Elane não foi convincente suficiente para assegurar o apelo da personagem junto aos espectadores; de fato, ela não havia conquistado em nenhum momento a preferência popular. Em uma consulta aos índices de popularidade dos participantes de BBB 3, decorrentes de votações na internet, verificamos na última semana do programa apenas 29% - contra os 62% de Dhomini - dos internautas consideravam Elane a personagem mais simpática.

A pergunta que uma espectadora lhe fez no programa especial “lavagem de roupa suja” corrobora com essa leitura que fizemos de sua performance: “Elane, eu queria saber se você acha que você tivesse mantido uma postura mais humilde, mais ligada às suas origens, você teria tido mais chances de ganhar o programa?” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003). Elane lhe responde que se ela houvesse agido de outra forma, ela não estaria sendo sincera em sua performance, pois ela havia tido acesso a uma série de coisas da vida urbana e não seria possível não deixar que esse conhecimento viesse à tona:

Só que o Brasil fez uma imagem de que eu era uma menina da roça de que eu ao conhecia música, de que eu não conhecia luz elétrica, de que eu não conhecia filme, de que eu não conhecia nada. Mas, não era bem assim porque eu estudei em Itanhém e tive de chance de absorver as coisas que ouvi, que eu assisti, de tudo isso. [...] Cresci na zona rural sim, mas tive a chance de estudar em Itanhém e de aprender tudo isso que eu tive acesso. (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003).

Ora, “o Brasil” formulou essa imagem da participante a partir exatamente das representações de Elane que eram construídas pela edição do programa, procurando evidenciar algumas características da personagem ao passo que tentava sublimar outros traços de sua personalidade. A equipe de produção não considerou que a participante pudesse contradizer o papel que lhe era conferido e nem que o público não fosse capaz de perceber o embate entre a performance de Elane e a personagem idealmente representada pelos vídeos perfil. O curioso foi verificar como o público havia apreendido a aparente transformação da personagem; a mesma espectadora pergunta a Elane se ela não achava que sua “postura não tinha mudado durante o programa”. Ela lhe responde que não havia adquirido novos hábitos no decorrer de sua estadia na casa, mas apenas havia intensificado alguns costumes que já lhes eram próprios, como, por exemplo, se maquiar. Elane diz que sempre foi vaidosa, que gostava “de se cuidar” e que já fazia isso quando saía para passear na cidade de Itanhém. No

programa, ela passou a arrumar o cabelo e usar maquiagem diariamente porque sabia que estava aparecendo na televisão. Sua resposta indica que talvez, para Elane, participar do programa já era em si uma grande recompensa; receber o prêmio de quinhentos mil reais seria apenas uma bonificação da realização de um sonho, o de fazer parte de um novo mundo.

6.6 – DHOMINI, “O REI DO AO VIVO”

Em seu vídeo de apresentação, Dhomini já deixa explícito qual era a principal razão que o motivava a participar de um programa como *Big Brother Brasil*: levar o prêmio em dinheiro concedido ao vencedor do jogo. O clipe começa com um plano aberto de Dhomini de terno e gravata descendo a rampa do Planalto; sucessivos cortes na seqüência fecham o plano até enquadrar o rosto do participante em *close up*. Enquanto desce a rampa de frente para a câmera, se apresenta para os espectadores: “meu nome é Dhomini. Eu tenho 30 anos, trabalho aqui em Brasília, como secretário parlamentar, mas a minha casa é em Goiânia.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). A partir disso, abandona-se o cenário de Brasília para ambientar o vídeo na casa dos pais de Dhomini, uma chácara em Goiânia. Entra cena de Dhomini e seu pai montando em cavalos; como trilha sonora é escolhida uma música instrumental sertaneja, em que a viola sobressai aos demais instrumentos. Na medida em que segue em sua apresentação, “aqui é a chácara onde eu moro desde os 9 anos de idade, quando nós viemos de Minas, nós viemos prá cá.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003), aparecem rápidos *takes* que ilustram a vida que Dhomini leva desde pequeno na casa de seus pais. O participante demonstra ter grande prática em ordenhar vaca, sem prestar muita atenção no que faz, enche um balde de leite; depois aparecem sua mãe e irmã preparando o café da tarde na cozinha; plano fechado mostra imagem de Jesus Cristo que fica pregada na parede da sala de jantar.

Neste segundo depoimento, o participante demonstra estar mais à vontade, trocou o terno pela camiseta de malha, o sotaque típico de quem foi criado no interior do país é mais acentuado. Aqui, Dhomini também nos dá uma importante informação sobre sua personagem: embora more em uma chácara próxima à zona urbana de Goiânia, ele é mineiro. Veremos que por muitas vezes no decorrer de sua estadia na casa, Dhomini lançará mão do estereótipo do “mineirinho esperto” para fortalecer o carisma de sua personagem junto ao público. As imagens que ilustram o depoimento do participante corroboram ainda mais com a idéia de

simplicidade que Dhomini pretende passar pelo modo como fala; a roça particular de Dhomini, da forma como é representada no compacto, não se diferencia muito da roça de Elane. São as mulheres da família que trabalham em uma cozinha simples, a mãe de Elane descascava legumes e a de Dhomini aparece “passando o café”; a figura de Jesus Cristo que indica que a família do participante preza alguns preceitos morais da religião católica - lembremos que Elane não aprova o romance de Dhomini com Sabrina exatamente por achar que aquele deveria manter uma postura condizente ao meio em que havia sido criado. Por mais que a chácara de Dhomini apresente elementos comuns à comunidade rural de Elane, estes dois ambientes não podem ser tomados como se fossem muito semelhantes; ora, a referência urbana de Elane era Itanhém, uma pequena cidade do sul da Bahia, já a família de Dhomini morava na capital do estado goiano e ele próprio trabalhava em um dos maiores centros urbanos do país, Brasília. Dessa forma, a personagem de Dhomini e o ambiente rural em que foi criado não são dotados da mesma aura idílica como acontece no vídeo de apresentação de Elane.

Apresentados os ambientes de trabalho e moradia do participante, conhecemos agora sua família. Dhomini e sua filha estão sentados em balanços pendurados nos galhos de uma árvore: “e eu cresci aqui, eu vim prá cá mais ou menos do tamanho da minha filhinha”. A seguir conhecemos o pai do participante, quem descreve melhor a personalidade de Dhomini. A câmera enquadra o pai do participante de baixo para cima, em *contra-plongé*, ele está montado em um cavalo, ao fundo vemos o azul claro do céu, Dhomini está em pé ao seu lado; demonstrando ser um homem simplório, com a voz já embargada, fala de seu filho: “ele nunca me deu trabalho, nunca pediu prá eu pagar uma conta dele, nunca ninguém veio cobrar trem dele. [Corte] Mas o gênio dele é mais ou menos igual ao meu; nós deixa encostar, mas não deixa montar não.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). O pai de Dhomini, emocionado, mal consegue terminar o depoimento, ao final de sua fala, abraça o filho, que também estava chorando. Este trecho da entrevista realizada com o pai do participante reforça a idéia de que o participante, apesar de simples e de ser criado na roça, não é ingênuo e nem tolo, pois “não deixa montar não”. O choro e o abraço entre Dhomini e seu pai apontam ainda para o fato de que a personagem gosta do carinho e amor de seus familiares, ela demonstra ter uma admiração especial por seu pai.

Logo depois disso, a câmera solta, isto é sem estar fixada por um tripé, pega Dhomini meditando em um círculo de madeira; a personagem trocou de roupa mais uma vez, e agora usa uma camiseta preta em que se pode ler com clareza a palavra “amor”; ao fundo, como áudio, entra uma trilha transcendental, lembrando Kitaro, que ajuda a transmitir o clima

de paz e tranquilidade existentes em uma meditação. A música abaixa e começa o depoimento ainda em *off* do amigo e guia espiritual da seita denominada “Esfera” que Dhomini frequenta. O guru, que é chamado pelo nome de Isto, nos explica, em linha bem gerais, o que o participante está fazendo: “esse local, aqui, chamado de Esfera, que ele tá colocando... é o local onde as pessoas se encontram para serem elas mesmas.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Enquanto ele tenta explicar para que serve a esfera, aparecem *takes* de Dhomini cumprindo um ritual de meditação. No final dessa seqüência, entra uma cena de Dhomini meditando com os olhos fechados e os braços para o alto; em *off*, escutamos seu depoimento a respeito da importância da Esfera em sua vida: “geralmente entro aqui quando eu tô mordendo alguém, aí eu saio mais tranqüilo, saio mais natural”. Por mais que nos pareça, no mínimo, curiosa a seita que a personagem frequenta, ela é responsável por manter seu equilíbrio emocional, ademais Dhomini demonstra ser capaz de ter muita fé na Esfera. No decorrer de nossa análise acerca do comportamento do participante dentro do programa, veremos que a Esfera cumprirá uma dupla função em sua performance: por um lado, ela justifica o porquê de Dhomini ser capaz de controlar tão bem sua auto-encenação, mesmo nos momentos limites que enfrenta no decorrer do jogo; por outro, confere à personagem um tom folclórico, que desperta a curiosidade de parte dos espectadores.

Na entrevista que concedeu à produção de BBB 3 antes de ser selecionado definitivamente para participar do programa, esta lhe pergunta quais serão, para ele, as dificuldades decorrentes do confinamento; já deixando transparecer sua presença de espírito, responde meio ironicamente: “da forma que eu cresci, como eu fui criado, eu fico olhando aquilo lá... aquilo lá, para mim, é um *resort*, cara!” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Para se referir mais uma vez à sua aparente origem humilde, Dhomini carrega em seu sotaque interiorano – o que será uma prática comum na performance da personagem, principalmente durante as transmissões diretas. O apresentador lança mão da última fala de Dhomini para lhe dizer, via fita VHS, que ele foi escolhido para compor o elenco do programa: “Então tá, Dhomini, então vem prá cá, para essa *moleza toda* que você está esperando, para nosso resort. Bem-vindo!” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003 – grifos feitos a partir da ênfase dada pela próprio apresentador no decorrer de sua fala). Ao enfatizar a expressão “moleza toda”, Bial indica que permanecer confinado em uma casa não vai ser tão fácil quanto se imagina. O participante recebe a notícia em meio a seus familiares, ele está deitado no colo de sua namorada, Manoela, que não apareceu no vídeo de apresentação, mas que no decorrer da estadia de Dhomini na casa vai cumprir um importante papel na manutenção da fachada de sua personagem. Ao saber que será um big-brother,

Dhomini ri meio histericamente e abraça seus familiares; ao perceber que parte deles está chorando, com um jeito meio bobo pergunta: “o quê que ocês tão chorando? Cês tão com saudade de mim?”.

O esquete termina com, talvez, a melhor cena da personagem naquele momento; de terno e gravata, segurando uma pasta de executivo, ao fundo está a rampa do Planalto, Dhomini força o sotaque e faz sua promessa para o público do programa: “pode não ser fácil, mas eu não tô indo prá poder aparecer na televisão não. Eu tô indo lá é prá trazer 500 mil reais prá casa.” (Programa de apresentação BBB 3, 09/01/2003). Com essa fala, o participante expressa para a produção do programa e para os espectadores qual é o seu real objetivo em participar de BBB 3: sair como vencedor. A cidade de Brasília e o terno e a gravata não estão ali por acaso, indicam que para conseguir seu objetivo o participante trabalhará como um político, se utilizará de artimanhas e do poder de convencer as pessoas para se manter no programa. Lembremos também que o bom político controla bem sua performance, quando se vê envolvido em escândalos e gafes é capaz de reverter a situação a ponto de favorecer a encenação de seu papel.

Ainda que Dhomini fale em seu último depoimento que não está no programa para aparecer na televisão, mas para sair como vencedor, ele tem consciência de que para atingir seu objetivo terá que aparecer o máximo possível a fim de conquistar a simpatia popular. Dessa forma, a personagem buscará sempre se manter no centro das ações e situações ocorridas na casa; Dhomini tentará se sair bem nos três tipos de enquadramento de interações que identificamos em neste trabalho. No cotidiano da casa sua personagem cumpre um papel polêmico; o participante se envolve em discussões, disputas internas pelo comando dos demais participantes e até mesmo em um romance. Nos momentos ao vivo, tanto nas conversas com o apresentador, quanto no confessionário, firma sua performance pelo modo espirituoso com que responde a algumas perguntas capciosas feitas pelo apresentador e por suas declarações aparentemente ingênuas, mas que abarcam sempre um duplo sentido; daí, Bial ter lhe dado a alcunha de “rei do ao vivo”. Dhomini sabe que para ser chamado mais a vezes a falar nas conversas ao vivo, é preciso protagonizar os grandes momentos – os tempos fortes – do dia-a-dia monótono do confinamento na casa.

Há uma característica da personagem de Dhomini que não transparece no compacto exibido no programa de apresentação, mas que se torna evidente no decorrer de sua participação no programa: o seu gosto especial por mulheres. Ao contrário de Paulo que procurava seduzir as participantes femininas com olhares e poses, Dhomini busca conquistá-las por meio de gracejos e comentários divertidos e pelo seu jeito carente; encarna o tipo do

“malandro”, que apesar de não possuir uma beleza física notória consegue convencê-las a ficar com ele pela conversa. Nos primeiros episódios que observamos, o participante sempre aparece em meio à companhia feminina, brinca com as mulheres da casa como se já as conhecesse há algum tempo; o curioso é perceber como que estas não se incomodam com o papel de carente que Dhomini encena. Em um dos VT’s exibidos no programa do dia 16 de janeiro, Dhomini pede a Jean que o ensine a fazer massagem nos pés das participantes; Viviane comenta que fica “doida com massagem no pé”, e Dhomini já emenda: “Pois é, tá vendo? É por isso que eu quero aprender; a gente vive em função delas.” (BBB 3, 16/01/2003). Enquanto massageia os pés de algumas das mulheres da casa, Dhomini fica fazendo caretas e piadinhas que as fazem rirem, com isso o participante domina uma das principais cenas que apareceu nesse episódio.

Na conversa ao vivo com o apresentador deste mesmo episódio, o participante também consegue fazer com que sua atuação receba um destaque maior do que a dos outros treze big-brothers que até então estavam na casa. Ele havia se maquiado para aparecer na transmissão direta, tal e qual havia feito as demais mulheres presentes no programa; Bial não deixa que a ação da personagem passe despercebida, “oh, Dhomini, ficou boa essa maquiagem, né?” (BBB 3, 16/01/2003), e este, mais uma vez forçando seu sotaque e o tipo simplório, diz que foram as mulheres que quiseram maquiá-lo que por isso não havia como negar o pedido. Vale dizer que nesta aparição de Bial na sala da casa, Dhomini foi o único participante com que o apresentador conversou; o que comprova que já nos episódios iniciais de BBB 3, a personagem conseguia que sua performance prevalecesse não só nos compactos exibidos, mas também nas interações estabelecidas com Bial.

No programa seguinte que selecionamos em nosso recorte, o do dia 21 de janeiro, Dhomini continua aplicando a sua estratégia de chamar a atenção dos responsáveis pela produção de BBB para sua performance. Assim, ele segue encarnando o papel do homem criado na roça e que embora se esforce bastante, não consegue se dar bem com as mulheres. No resumo do dia anterior, mostra uma seqüência do participante implorando para que uma das mulheres da casa lhe abrace. Depois, no compacto que evidencia a beleza das participantes femininas de BBB 3, Dhomini, ao lado de Paulo, é um dos homens que também mais aparece nos *takes*. Ainda nesse episódio, também é apresentado um clipe mais lúdico que retrata a espiritualidade dos big-brothers. Neste clipe a edição frisa especialmente a crença de Dhomini na seita Esfera e algumas teorias, que beiram o absurdo, as quais ele defende. Um dos participantes lhe pergunta se ele acredita em Jesus Cristo, ele responde que sim, mas não crê na história de Jesus tal e qual a Bíblia conta; para ele, Cristo não foi

crucificado, fugiu com Madalena para a Índia, graças à ajuda de Judas. Em outra cena, Dhomini aparece falando que o planeta Júpiter é habitado por seres que possuem uma língua bipartida que lhes permitem falar e escutar dois idiomas ao mesmo tempo. Portanto, já nos programas iniciais a personagem de Dhomini assumia a frente de parte das situações que aconteciam na casa; a forma como Bial se reporta ao participante durante as primeiras conversas ao vivo indica a ele e aos demais jogadores que sua performance estava sendo sublinhada nos esquetes editados; daí, Jean e seu grupo começaram a suspeitar de que Dhomini era um jogador “forte”.

No episódio veiculado no dia 02 de fevereiro, domingo, Dhomini já havia sido indicado pela líder da semana, Andréa, para participar de seu primeiro paredão. Dias antes, houve um grande desentendimento entre os dois participantes e desde então Andréa passou a não tolerar mais Dhomini que, a seu ver, agia de modo falso e cínico dentro da casa. Na véspera do paredão da semana anterior, Dhomini havia procurado Andréa para saber em quem ela votaria, e por meias palavras tentou avisá-la de que ela deveria receber a maior parte dos votos do confessionário; Andréa não lhe diz em quem ela estava pensando em votar e, de modo pouco explícito, ele lhe fala que não queria votar nela. Ao dizer que não “queria” votar em Andréa, Dhomini, de fato, não havia lhe prometido que não indicaria seu nome no confessionário, contudo o modo como a conversa foi conduzida fez com que a participante entendesse que ele não votaria nela sob nenhuma circunstância. Ao fim daquele domingo, dia 26 de janeiro, Andréa é indicada pela grande maioria dos participantes a disputar o segundo paredão do programa ao lado da miss Joseane. É aí que ela descobre que Dhomini havia sido uma das pessoas que votara nela no confessionário; ela o chama para uma conversa franca, na sala da casa, diante de todos os outros participantes. Nesta conversa Dhomini nega a Andréa que havia lhe prometido não votar nela e argumenta que apenas havia lhe dito que não gostaria de fazer isso. Inconformada com a atitude de Dhomini, Andréa rompe totalmente com o participante; assim, ela é a primeira pessoa da casa que questiona o comportamento de Dhomini dentro do jogo. Logo, Dhomini não se surpreende quando Andréa o indica para o paredão daquela terceira semana.

Nesta ocasião Dhomini deliberadamente joga tanto com o grupo masculino, quanto com o grupo feminino, o que mostra que Andréa não estava tão equivocada em suas acusações. O episódio do dia 02 de fevereiro começa com uma recapitulação dos momentos subsequentes à indicação de Andréa. Dhomini se reúne com os homens e avisa que Andréa é perigosa e “vai mastigar um por um dos homens” (BBB 3, 02/02/2003) e que o grupo masculino precisa se organizar para se defender. Ainda naquela noite, Emílio lhe avisa, então,

que eles resolveram fechar o voto em Juliana por acharem que Dhomini era um dos poucos big-brothers capaz de eliminá-la no paredão. Dhomini percebe que a estratégia adotada pelo grupo, na verdade, não lhe protegia, mas o ameaçava. A partir daí, ele convence Sabrina, de quem já estava muito próximo, de que as mulheres deveriam combinar o voto delas em um único homem.

No compacto sobre a prova da comida, que havia acontecido na tarde do domingo, horas antes da votação do confessionário, Dhomini, demonstrando uma grande habilidade de fazer política, aparece agindo de modo a enfraquecer as articulações feitas pelos homens na noite anterior, ao mesmo tempo em que procura incentivar uma maior organização do grupo feminino. Seguindo as orientações dadas por Dhomini na festa da noite anterior, Sabrina reúne todas as mulheres em um quarto que juntas decidem votar, no confessionário, em Marcelo. Assim que as mulheres tomam essa decisão, Sabrina conta a Dhomini o nome que elas escolheram para enfrentá-lo no paredão da próxima terça-feira; ao receber esta informação, ele segura na mão da moça e começa a falar uma determinada seqüência numérica, prática que aprendeu na Esfera. Todavia a personagem tinha consciência de que apenas articular o grupo feminino não era suficiente para salvá-la de um confronto direto com uma participante popular como Juliana; era preciso também desestabilizar a coesão do grupo masculino, liderado por Jean. Dhomini comenta com Alan, que naquele momento demonstrava não confiar muito em Jean, que não votaria em Juliana por achar que ela não merecia participar de mais um paredão. Alan concorda com Dhomini e diz que também não consegue votar na amiga e por isso decidiu votar por conta própria; neste instante, Emílio entra no quarto no qual os dois conversavam e lhes comunica que também não iria mais votar com o grupo. Assim, Dhomini, com muita malícia, consegue seu objetivo naquele momento crucial do jogo: evitar o confronto com um participante popular no paredão.

Talvez esta tenha sido a maior articulação feita pelo participante durante todo o período que permaneceu no programa; é interessante perceber como Dhomini consegue fazer com que as ações tomadas pelos participantes da casa lhe beneficiem sem deixar que isto se torne evidente para o público. As estratégias de Jean eram escancaradas para os espectadores e para os big-brothers e, talvez, por isso ele tenha sido tão rejeitado pela audiência do programa, já as ações de Dhomini, que se voltavam para o jogo, passam quase despercebidas por grande parte do público. Contudo, Bial não é facilmente despistado por Dhomini; quando o apresentador lhe pede, no confessionário, para dizer seu voto e sua justificativa e o participante espertamente fala que votou em Marcelo porque o apresentador havia falado brincando que aquele era seu rival na disputa pelo amor de Sabrina. Bial não aceita a

justificativa dada pelo participante, “deixa de ser inteligente! Volta aqui e dá uma justificativa direito.” (BBB 3, 02/02/2003). Dhomini, que já estava quase deixando o confessionário, é obrigado a sentar novamente na poltrona para dizer que havia escolhido Marcelo por critério de convivência e porque não conseguia votar em nenhuma das mulheres que não estavam imunizadas naquela ocasião. Embora ainda não fosse totalmente sincera essa segunda justificativa apresentada por Dhomini, uma vez que ele não explicita que estava tentando se defender do jogo, Bial a aceitou sem demais repreensões.

Após ter obtido êxito em suas articulações, Dhomini aparenta estar pouco preocupado com a decisão do paredão do dia 04 de fevereiro. O participante age como se tivesse certeza de que sua performance apresentava maior apelo ao público do que a de seu concorrente, Marcelo. Minutos antes do episódio daquela terça-feira entrar no ar, Dhomini estava deitado no gazebo, com uma expressão tranqüila e descontraída, enquanto Marcelo caminhava de um lado para o outro no jardim da casa, com a cabeça baixa e a testa retesada. Um dos compactos exibidos neste dia mostra uma cena em que Emílio pergunta a Marcelo se este estava nervoso com a decisão do paredão, Marcelo lhe responde que não era fácil disputar a preferência popular; daí, Emílio lhe fala que havia feito a mesma pergunta para Dhomini e este havia dito que não estava ansioso com resultado do paredão. Isto comprova que de alguma forma Dhomini tinha consciência de que sua performance era mais bem sucedida do que a de Marcelo.

Os cliques que retratam os perfis dos dois participantes que conformavam o terceiro paredão de BBB 3 ratificam a suposição de Dhomini; o apresentador e a equipe de edição se reportam à personagem de Dhomini de modo mais leve e atraente do que fazem com relação à de Marcelo. O primeiro compacto a ser exibido é o do mineiro, quase goiano, Dhomini que, segundo Bial, possui um “sorriso cativante e a malandragem” (BBB 3, 04/02/2003). O esquete começa mostrando o amor platônico do participante pela bela Sabrina; ele tenta conquistá-la por meio de um romantismo infantil: colhe flores do jardim para ela, através de gestos sugere que ela o acertou no coração. Depois se remonta à experiência espiritual de Dhomini na seita Esfera; ele aparece meditando sozinho no gazebo; explica o rito da repetição de algumas seqüências numéricas. Em uma conversa com Harry na piscina explica um dos dogmas centrais da Esfera: “as formas de você fingir ser alguma coisa são limitadas. Quando elas acabar [sic], ocê oh... [faz gesto com as mãos que significa ‘está ferrado!'] E as formas de ocê ser ocê mesmo são infinitas; elas não acabam nunca.” (BBB 3, 04/02/2003). Aqui Dhomini retoma o que seu guia Isto já havia afirmado no vídeo de apresentação: a seita prega que as pessoas devem agir de modo sincero; ao reafirmar esta premissa da Esfera a

personagem sugere que sua atuação no programa é sempre verdadeira. Em seguida aparece o lado “malandro” de Dhomini que desponta na forma como ele trata as mulheres da casa; ele as abraça, cheira seus pescoços, fala que queria ficar na casa só com elas. A malandragem de Dhomini também está implícita no modo como ele lida com sua namorada que está fora do programa, Manoela. Embora ele tente seduzir as participantes do programa, em especial, Sabrina, Dhomini continua afirmando que Manoela é sua cúmplice em tudo o que ele faz: “esse sonho meu é também um sonho dela” (BBB 3, 04/02/2003). Por fim, o VT retrata o que seria sua porção mais “cativante”: o seu sorriso, o bom humor, a mania de brincar com todos os participantes.

O perfil de Dhomini termina e Bial entra em cena para anunciar o clipe sobre Marcelo; sorridente o apresentador diz, “eis aí o jeitão inconfundível de Dhomini!”. Para anunciar o resumo da personagem de Marcelo, Bial já não se mostra tão empolgado, fala apenas que vamos “curtir o estilo do gato catarina”. Este participante é representado essencialmente como um menino que ainda não sabe o que fazer em sua vida; aparecem cenas dele falando as várias profissões que já tentou ser: dono de bar, DJ, modelo, chefe de cozinha. A edição também tenta conferir à personagem um tom simpático; entram *takes* dele fazendo caretas, penteando seus cabelos de várias maneiras, suas risadas escandalosas; mostra que ele, assim como seu rival de paredão, gosta de meditar. Embora o esquete evidencie que Marcelo é uma pessoa carinhosa que trata bem as mulheres da casa, ele não se relaciona com estas da mesma forma que Dhomini. Se este admira a beleza física e a simpatia de suas colegas de BBB, Marcelo, por sua vez, de modo arrogante e um pouco agressivo, diz não estar interessado em nenhuma delas: “sou apaixonado pela minha namorada. Ela deixa qualquer uma aqui no chinelo; em todos os sentidos.” (BBB 3, 04/02/2003).

É neste episódio que encontramos as primeiras evidências de que o conflito entre Dhomini e o grupo “Máfia de Cuecas”, até então formado pelos participantes Jean, Emílio, Harry e Marcelo, havia começado. Jean percebeu que, naquele momento, Dhomini havia exercido um papel central na organização do grupo feminino para votar em Marcelo, daí dizer que não suportava “nem olhar para a cara do cara” (BBB 3, 04/02/2003). A implicância de Jean com Dhomini começa exatamente quando este nota que havia se deparado no programa com um jogador mais inteligente que ele próprio. O VT que recupera o clima de conspiração que pairava na casa naqueles dias mostra, de um lado, Jean reclamando da atuação de Dhomini e, de outro, este se portando como se não estivesse mais preocupado com o jogo. Enquanto Jean confabula com seu grupo sobre estratégias de jogo, Dhomini aparece cantando feliz na academia. Logo depois entra uma cena em que Sabrina conta a Dhomini que escutou

Jean dizer que achava que eles estavam “armando contra os homens”; Dhomini, salientando o seu jeito simplório, apenas comenta: “uai, engraçado que se fosse ele se organizando prá colocar ou ocê ou a Juliana podia, né? Tá tudo certo; o Dhomini que se foda.” (BBB 3, 04/02/2003). Esta fala do participante torna evidente que ele agiu conscientemente para se defender de um possível enfrentamento contra performances fortes no paredão daquela semana.

Nas conversas ao vivo com a apresentador desse episódio do dia 04 de fevereiro foram apresentadas aos espectadores duas pessoas relativas à personagem de Dhomini, que mesmo estando fora da casa, o ajudam a consolidar sua performance: Ana Clara, sua filha de seis anos, e, Manoela, sua namorada há dois anos. Em todas as inserções ao vivo desse dia, Bial sempre que se reportava a Dhomini lhe contava alguma coisa de sua filha; lhe fala que ela perdeu mais um dente de leite, que a segurou no colo, que ela entrou na cabine do piloto do avião durante o vôo para o Rio de Janeiro. A forma como o apresentador se refere a Ana Clara indica que ele estava absolutamente encantado com a menina, o que reforça o papel de pai apresentado por Dhomini. O participante aproveitava as informações dadas a cada bloco pelo apresentador sobre sua filha para exagerar sua performance de um pai carinhoso; nas “espiadinhas” desse episódio ele sempre aparecia empolgado por saber notícias de Ana Clara. Todavia Dhomini não apresenta o mesmo comportamento ao ver que Manoela estava na platéia; o apresentador solicita à equipe de produção que feche o plano no rosto da namorada do participante que apenas a vê rapidamente e contrariando Bial, pede que a câmera lhe mostre mais pessoas de sua torcida. Embora Dhomini, por muitas vezes, no decorrer do dia-a-dia na casa cite seu namoro e a boa relação que possui com Manoela, ele não aparenta estar apaixonado por ela; sempre que se refere à sua namorada faz questão de dizer que a admira muito, mas nunca deixa claro que a ama. Veremos que ao longo do programa Manoela ratificará o papel que Dhomini lhe atribui, a de ser uma mulher admirável por sua lealdade e cumplicidade, mesmo diante de uma traição.

No dia 16 de fevereiro, apenas duas semanas depois de ter vencido o primeiro paredão que participou, com 59% dos votos a seu favor, Dhomini seria indicado, mais uma vez, para disputar a preferência popular com outro participante. No programa anterior Jean, líder da semana, havia elegido Juliana para fazer parte do próximo paredão e o alinhamento dos demais participantes do programa sinalizava que Dhomini seria o escolhido para enfrentar a jovem negra na decisão de terça-feira. Consciente de que o grupo de Jean o colocaria no paredão, Dhomini conversa com Alan no final da festa indiana, tentando despistar das câmeras, apenas para saber quantos votos ele deveria receber dos demais colegas no

confessionário. Alan, que já estava mais próximo de Jean, não diz a Dhomini quantas pessoas deveriam votar neste no próximo domingo, somente deixa escapar qual era a estratégia que estava sendo adotada pelo grupo de Jean, a de sempre colocar participantes “fortes” nos paredões. Alan também lhe revela que o grupo estava muito preocupado com o fato de Dhomini haver sido eleito pelo próprio público o anjo da semana⁶ e isto fazia com que ele se tornasse o alvo principal da próxima votação no confessionário. Dhomini escuta Alan atentamente e admite que o raciocínio do outro grupo estava certo, pois não seria fácil enfrentar Juliana no paredão, já que ela havia vencido por duas vezes a disputa popular.

Naquele domingo, Dhomini entra no confessionário cantando, não por acaso, o verso de uma música de Chico César que dizia “nenhuma mulher me basta, a não ser esta”; Bial, percebendo a graça feita pelo participante que claramente escolhera a música em função de seu complicado romance com Sabrina, comenta: “nenhuma mulher me basta?!” (BBB 3, 16/02/2003). Dhomini, se fazendo de ingênuo, diz que só estava cantando; o apresentador não deixa o assunto render dentro do confessionário e pede para que ele fale seu voto. “É para tentar ajudar a Ju... embora eu ache que isso não seja possível... então é o Harry.” (BBB 3, 16/02/2003). Através dessa justificativa, Dhomini deixa evidente não só que sabia das articulações feitas pelo grupo de Jean, mas que tinha certeza de que sairia vitorioso na disputa do paredão contra Juliana. Quando o apresentador anuncia a Dhomini que ele havia sido escolhido pela maioria dos big-brothers para participar do próximo paredão, ele apenas comenta que “já imaginava...”. Neste momento, Bial, surpreendendo a Jean e seu grupo, diz que Dhomini havia recebido o voto de quatro participantes e que essa informação já seria suficiente para que o goiano pudesse “dormir tranquilo”. O apresentador não solta essa dica à toa, ele sabe que a partir dela Dhomini poderia inferir os nomes das pessoas que haviam participado do complô de Jean. Assim, Bial incentiva que o jogo estratégico entre os participantes continue.

Dhomini elimina Juliana no quinto paredão de BBB 3, recebendo por volta de cinco milhões de votos a seu favor. Ao garantir a sua permanência por mais uma semana na casa, Dhomini aproveita uma situação em que todos os big-brothers estavam reunidos entorno da mesa de jantar e promete : “cês tão ferrados, cês quatro. Para começar, ocê, Baiana. Porque com eles eu não tenho medo de ir para o paredão, não; só com ocê” (BBB 3, 20/02/2003).

⁶ A direção de BBB 3 resolveu arrecadar mantimentos não perecíveis para colaborar com a campanha do “Fome Zero” que havia sido lançada pelo recém-chegado Governo Lula. Os espectadores do programa foram convidados a fazerem suas doações em nome de seu participante preferido; aquele que conseguisse a maior quantidade de alimentos levaria o colar de anjo da semana. Assim, Dhomini foi eleito o quinto anjo do programa pela escolha popular.

Após externar seu desejo de revanche, ri com estardalhaço, indicando saber que sua performance estava agradando ao público cada vez mais. Os quatro aos quais Dhomini se referia eram Jean, Emílio, Harry e Elane que, com a ajuda de Alan, haviam conformado o último paredão. O apresentador corrobora com a postura arrogante e convencida de Dhomini, que parecia já ter a certeza de que estaria na final do programa ao lado de Elane, a única participante que ele dizia ter medo de enfrentar em um paredão. Bial, no decorrer das conversas ao vivo, segue sinalizando que a performance de Dhomini estava agradando ao público; comenta com o participante que ele estava “igual a uma bolinha de tênis que batia no paredão e voltava” (BBB 3, 20/02/2003).

A auto-estima do participante não estava em alta neste momento do jogo só porque ele havia vencido no último paredão uma forte concorrente ao prêmio final oferecido pelo programa, mas também porque ele finalmente havia conseguido ficar com Sabrina. Logo após a saída de Juliana do programa, Sabrina cumpre sua promessa de dar um beijo em Dhomini caso ele saísse vitorioso de seu segundo paredão. A promessa de Sabrina foi encarada pelos demais big-brothers como um dos principais fatores que fizeram com que Dhomini permanecesse no programa, pois, para eles, o enrolado romance entre os dois possuía um grande apelo junto ao público. Inconformado por Sabrina não tê-lo beijado diante das câmeras, Dhomini não se contenta com o rápido e único beijo que ela lhe dera às escondidas e argumenta com o seu típico sotaque de mineiro: “cê não vai decepcionar 5 milhões de pessoas que votaram para ver esse beijo não, né? Eles querem ver Sabrina. Debaixo do edredom não adianta nada.” (BBB 3, 20/02/2003). Esta fala de Dhomini torna evidente que ele estava consciente de que o jogo deveria ser feito priorizando as câmeras e, conseqüentemente, os espectadores cuja preferência definia os participantes que deveriam permanecer na casa. Ele sabia que boa parte dos milhares de votos favoráveis a sua personagem eram decorrentes da relação afetiva que ele havia construído com Sabrina desde as primeiras semanas de confinamento. O público queria ver se o “malandro” carente conseguiria convencer a mais bela e sensual participante da casa a ser sua segunda namorada. O fato é que depois de muito insistir, Dhomini finalmente consegue convencer Sabrina a beijá-lo diante das câmeras; o compacto da festa dos vampiros, exibido no dia 20 de fevereiro, praticamente só mostra os longos e calorosos beijos e abraços do casal.

Embora os participantes do programa já tivessem recebido bons indicativos de que a popularidade de Dhomini estava em alta fora da casa, Jean e seu grupo não mudam o foco de suas ações e armam mais um difícil paredão para goiano que teria agora que enfrentar o simpático negro Alan. O episódio da terça-feira decisiva para o jogo, dia 25 de fevereiro,

começa com a tradicional exibição dos perfis dos “emparedados”. Alan é o primeiro a ser apresentado; seu compacto reforça sobretudo a beleza e o temperamento fácil do participante que consegue manter uma boa convivência com todos os big-brothers. O compacto do “príncipe do Congo”, como Alan foi apelidado pelos demais participantes, começa com *takes* que evidenciam sua beleza física e seu porte atlético de ex-jogador de basquete. Ao som da música “Negro Gato”, Alan aparece malhando, dançando animado nas festas, dando boas gargalhadas. Sabrina fala de “seu jeito apaixonante”, depois entram depoimentos de outras mulheres elogiando sua postura na casa. Em seguida, ele aparece emocionado pedindo desculpas a Dhomini por ajudado ao grupo de Jean a colocá-lo no paredão contra Juliana. Por fim, entra cena do participante, em uma das conversas ao vivo com Bial, chorando por ter sido indicado e dizendo que sempre tentou ser amigos de todos e que por isso não sabe como jogar.

É interessante observar como Bial se refere a Dhomini de um modo um pouco mais seco do que nas outras vezes em que este esteve no paredão, anuncia a entrada de seu perfil apenas dizendo: “pela terceira vez no paredão, nosso ame-o ou deixe-o, Dhomini.” (BBB 3, 25/02/2003). O texto utilizado pelo apresentador já anuncia que assistiremos às cenas de uma personagem polêmica. O clipe começa com Sabrina pedindo que ele lhe fale o seu nome verdadeiro – André -, mas ele reafirma que desde sua entrada para a Esfera seu nome é Dhomini; a seguir ele diz que esta seita fez com que ele transformasse o seu comportamento, mas que em um ataque de euforia ou de raiva ele poderia agir intempestivamente, como fazia antes de sua conversão à Esfera. Esta fala entra como gancho para retratar a inconstância de sua atuação; entra uma seqüência rápida de vários *takes* que evidenciam o lado belicoso e vingativo da personagem; daí, corta-se para cenas de Dhomini meditando e dizendo suas seqüências numéricas. Em seguida, aparece o grupo de Jean confabulando para colocá-lo no paredão; daí, é inserido uma imagem de Dhomini chorando e depois ensinando “o número do amor” para Sabrina que o repete. A forma como esta seqüência é montada sugere que as articulações de jogo realizadas pelos outros participantes é a principal razão de Dhomini por vezes perder seu controle emocional; desse modo, o grupo de Jean aparece como o grande obstáculo que a personagem tem que enfrentar para ser feliz ao lado de sua musa. Por fim, o compacto exhibe cenas do único casal formado em BBB 3. O curioso é notar como a edição do programa retrata a relação de Dhomini e Sabrina como se fosse algo quase sagrado; enquanto são mostradas cenas dos beijos do casal, escuta-se uma música que faz uma alusão aos cantos gregorianos: “o amor tudo destrói, tudo perdoa”.

Se nos outros dois paredões que participou Dhomini se demonstrou seguro e tranqüilo, já não podemos observar a mesma postura neste terceiro. A personagem não aceita esta indicação com tanto bom humor como nas outras vezes, e isso pode ser comprovado tanto nos compactos editados, quanto nas conversas que leva com o apresentador no episódio do dia 25 de fevereiro. O clipe nomeado pelo apresentador como “lavagem de roupa suja” centra-se na revolta de Dhomini por ter sido indicado a um terceiro paredão, pois é ele quem inicia uma das maiores cenas presenciadas pelo público em BBB 3. Dhomini logo após saber que estaria no próximo paredão ao lado de Alan, começa a perguntar a este, de modo provocador, “cadê seus amigos?... lá fora a gente pega eles, ainda sou seu, Alan” (BBB 3, 25/02/2003); sugerindo que os mesmos que haviam feito com que Alan o traísse na semana anterior agora o estavam prejudicando. Emílio que até então só assistia à cena de Dhomini, aceita a provocação e lhe pede que pare de perguntar a Alan onde estão os amigos dele, pelo menos quando ele estiver por perto. Mais provocador ainda, Dhomini encara Emílio, levanta o queixo e diz: “pára? Por quê?!”. Em seguida diz a Emílio que na semana anterior o grupo se aproximou de Alan só para fazer com que este votasse contra ele, e agora, ninguém o havia defendido do paredão.

É neste momento que Alan intervém e pede a Dhomini que realmente pare de provocar a ele e aos demais, pois “as coisas não são do jeito que você tá colocando”. Dhomini se defende dizendo que “tem gente que quer jogar sujo, eu quero jogar limpo”. Emílio não concorda com esta afirmativa de Dhomini e lhe diz que achava estranho ele falar de “jogo limpo”, sendo que, em sua opinião, uma das posturas mais questionáveis dentro do jogo era justamente a dele. Mesmo nitidamente nervoso com a acusação de Emílio, Dhomini, como de costume, formula um de seus espirituosos argumentos: “meu comportamento é questionável entre quatorze pessoas, né? Mas quem tá respondendo são cinco milhões e oitocentas e cinqüenta mil. Então, vamô vê quem é que tá falando a verdade ou não.” (BBB 3, 25/02/2003). O participante segue mantendo sua encenação para o público que o assiste e se demonstra magnânimo ao elogiar a postura honesta e humilde de Alan. Diante desse discurso feito por Dhomini, Emílio diz achar que ele está agindo dessa forma por estar decepcionado por haver sido indicado a outro paredão. Dhomini complementa o comentário de Emílio, dizendo que está decepcionado por disputar um paredão justamente com Alan; neste instante, a edição coloca como trilha sonora a vinheta do piano agudo, em tom quase diabólico, que por diversas vezes foi utilizada para a personagem de Jean.

A entrada desta trilha naquele momento do compacto anuncia aos espectadores que a cena de Dhomini ainda não havia terminado. Ele se levanta da mesa em que estava

sentado junto a Emílio para ir atrás de Alan. Este é severamente repreendido por Dhomini: “por que ocê gritou comigo, rapaz? Ficou louco?! Cê quer que os negão me mata lá fora amanhã?” (BBB 3, 25/02/2003). Dhomini segue com um tom agressivo, demonstrando estar, de fato, com medo de ser eliminado no próximo paredão. Alan, surpreso com a reação de Dhomini, pede-lhe que se acalme e explica que não estava brigando com ele, apenas havia lhe pedido que parasse de provocá-lo. Enquanto a discussão protagonizada por Dhomini, Emílio e Alan acontecia próxima à piscina, a montagem mostra que um dos grandes pivôs do conflito dentro do programa, Jean, estava tranqüilo, conversando amenidades com Viviane e Elane em um dos quartos. Algumas cenas depois, Sabrina comenta com Dhomini, que já aparenta estar bem mais calmo, que o grupo ainda estava conversando sobre votação; com um tom cínico, responde: “deixa eles se matarem lá”. O compacto evidencia que a postura polêmica que Dhomini adotava na casa por muitas vezes favorecia a manutenção de sua atuação; ele sabia que era preciso haver o conflito para que sua personagem pudesse permanecer no centro das ações. Ademais, ele incitava os demais participantes de modo a encarnar o papel de vítima dentro do jogo; a forma como ele se coloca no decorrer da discussão sinaliza ao público que sua revolta era decorrente da injusta perseguição do grupo de Jean contra ele.

Durante as conversas ao vivo desse episódio chave para a personagem de Dhomini, o participante permanece encarnando o papel do injustiçado. Por diversas vezes, Bial tenta arrancar-lhe o sorriso ou um comentário mais bem humorado, mas Dhomini resiste e poucas vezes se deixa levar pela conversa do apresentador. Em uma das inserções ao vivo, Bial, aparentemente surpreso, comenta com Dhomini se ele havia visto que Manoela estava na platéia; secamente o participante responde apenas “vi”. Apesar da má vontade de Dhomini para continuar a conversa, o apresentador insiste no assunto:

Bial: _Você iria a três paredões? Você iria assistir a isso?

Dhomini: _Eu iria até no final.

Bial: _É mesmo?! Você faria como a Manoela faz?

Dhomini: _Faço.

Bial: _Quem é essa Manoela para fazer isso? Quem é você para ser... como eu diria... altruísta, generoso, compreensivo?

Dhomini(interrompendo-o, meio nervoso): _Eu não entendi a sua pergunta...

Bial: _A minha pergunta é que as pessoas estão muito impressionadas com a Manoela, como é que ela vem para o terceiro paredão rolando o maior namoro seu com a Sabrina?

Dhomini(carregando no sotaque caipira e com um sorriso um pouco cínico): _Se você tiver a oportunidade de conversar com ela por 5, 10, 15 minutos você vai ver a grandeza espiritual daquela mulher. Aí, você vai entender quem sou eu para poder te falar alguma coisa a respeito disso.

Bial: _Tá certo... Haja grandeza espiritual! (BBB 3, 25/02/2003).

A parte inicial desse diálogo é marcada por uma tensão entre o desejo do apresentador de que Dhomini aja de forma espontânea e espirituosa como costuma fazer nas transmissões diretas e a postura que o participante adotara nesse episódio, que indicava que dessa vez ele realmente temia deixar o programa. A insistência de Bial, que no decorrer da conversa adquire um tom provocador e irônico, não é bem recebida por Dhomini que chega a lhe responder de modo um pouco grosseiro com o “eu não entendi a sua pergunta”. Apenas no final, quando o apresentador, com certa ironia, lhe diz “haja grandeza espiritual!” é que finalmente Dhomini solta a sua primeira risada nesse episódio. É interessante observar que mesmo quando aparentemente não está preocupado em lançar mão do espaço ao vivo, Dhomini consegue utilizá-lo a seu favor. O participante sabia que o paredão ainda não estava decidido e que, para aumentar suas chances de permanecer no programa, precisava convencer ao público que de fato estava preocupado e contrariado com sua indicação. Assim, percebemos que Dhomini, quando lhe convém, assume o papel de vítima do jogo.

Ainda que esteja adotando uma postura discrepante do que costuma adotar, Dhomini demonstra estar atento ao conteúdo de sua fala; ele continua valorizando e admirando as atitudes de Manoela como se ela fosse quase uma divindade. A presença de Manoela na platéia, justamente na semana em que Dhomini concretiza seu romance com Sabrina, ratifica a imagem de honestidade que tanto o participante procura agregar à sua performance. A serenidade com que Manoela assume para si a representação da mulher traída, mas leal, sugere que Dhomini não é tão inescrupuloso como alguns big-brothers afirmam; é dessa forma, que mesmo não participando diretamente do jogo, ela exerce um papel central na manutenção da encenação de seu namorado dentro do programa.

Quando o apresentador retorna já para anunciar o resultado final daquele disputado paredão, recorde absoluto em todas as edições de BBB, com 19 milhões de votos, Dhomini não estava na sala, pois tinha ido ao banheiro. Sem graça, Bial se vê obrigado a segurar a transmissão ao vivo sem a presença de uma das personagens que deveria estar em cena. Depois de trinta segundos, Dhomini finalmente entra em quadro; demonstrando não acreditar na peça que o participante havia lhe pregado, Bial pergunta sem jeito: “Dhomini, você foi fazer xixi numa hora dessas?!”. Esta atitude do participante comprova que ele tinha consciência de que era uma das principais atrações daquela inserção ao vivo, sem ele o programa não poderia continuar; mas do que displicência, Dhomini evidencia que sua presença era fundamental para que emissora alcançasse os altos índices de audiência. Após esse contratempo que Bial teve que enfrentar por causa de Dhomini, o apresentador recupera o seu lugar de comandante do programa e dá a notícia de que Alan, com 57% dos votos,

deveria deixar a casa de BBB 3. Aproveitando bem o tempo da “espiadinha”, Dhomini corre para o jardim da casa para escutar os gritos da multidão que recebe Alan; ele estica o braço e estende a mão como se estivesse captando a energia do público. Os demais participantes assistem perplexos à glória de Dhomini.

A vitória de Dhomini sobre Alan, depois de uma votação recorde, fez com que Jean tivesse a certeza de que dificilmente seu oponente de jogo perderia o prêmio em dinheiro oferecido pelo programa. A cada vez que Dhomini ia à berlinda, ele se tornava mais popular. É neste contexto que Jean tenta por em prática sua última estratégia, a de conformar um paredão entre Dhomini e sua namorada Sabrina. Jean indica em suas conversas com os demais participantes que estava adotando essa estratégia mais para desestabilizar a performance de Dhomini do que para impedir o aumento de sua popularidade junto ao público. No episódio do dia 09 de março, o grupo formado por Jean, Elane, Harry e Viviane finalmente consegue implementar o plano de emparedar o casal. Elane, exercendo seu direito de líder da semana, indicara Sabrina na noite do episódio anterior e o grupo escolheria, naquele domingo, o nome de Dhomini para enfrentá-la no paredão. O compacto que resumia os melhores momentos da festa oferecida aos big-brothers logo após a indicação de Elane, de um lado, mostrava Jean e seu grupo comemorando felizes a execução de sua estratégia, de outro, ressaltava a tristeza do casal que já começava a se despedir em decorrência da inevitável separação da próxima terça-feira. A trilha sonora, que remetia aos cantos gregorianos, escolhida pela edição para acompanhar as cenas de despedida entre Dhomini e Sabrina reforçava ainda mais o clima de sofrimento das duas personagens; isto, contraposto às imagens de Jean e seu grupo dançando animados na pista de dança, sugeria que a estratégia aplicada por estes havia sido insensível e até mesmo cruel.

Na prova da comida realizada na tarde daquele domingo, Dhomini deliberadamente age de modo a não cooperar com a equipe que, por mais uma vez, não consegue adquirir todo o *kit* de alimentos para a próxima semana. Magoado com o grupo, era de se esperar que a personagem procurasse se vingar daqueles que estavam lhe perseguindo dentro do jogo. No entanto, nos surpreendemos ao perceber que a equipe de edição, ao retomar os melhores momentos da gincana da comida, havia propositalmente invertido a ordem cronológica de alguns eventos de modo a beneficiar a personagem de Dhomini.

O compacto se inicia com a cena de Dhomini passando pela sala, onde estava todo o grupo de Jean, e se oferecendo para fazer o café da manhã de todos. Estes lhe respondem que haviam decidido não tomar café naquele dia para adiantarem o almoço, porém deixam claro para Dhomini que sabiam que ele gostava de fazer uma boa refeição de manhã e que por

isso ele não deveria seguir a decisão do grupo. Vale dizer que antes desse VT ser exibido, o apresentador havia lembrado ao público que na semana anterior os participantes só haviam conseguido obter metade da cota de alimentos; assim, a decisão feita pelo grupo de Jean visava justamente conter o consumo de comida.

Na segunda cena do esquete, Dhomini faz o café da manhã para ele e sua namorada, enquanto Harry, Viviane e Elane conversam na sala. Em seguida, entra a seqüência que mostra como foi a prova da comida daquela semana; os big-brothers deveriam encontrar em tortas de chantili, sem a ajuda das mãos, dez moedas. Dhomini não colabora com o grupo, não conseguindo encontrar nenhuma moeda, o que faz com que o grupo só consiga 50% do *kit* de comida. Depois desta seqüência, aparecem Jean e Harry reclamando em um dos quartos que Dhomini não havia colaborado com a equipe e que por isso eles, mais uma vez, teriam que controlar sua alimentação. A última cena exibida pelo compacto, mostra Dhomini tomando café da manhã na companhia de Sabrina, que acabara de tomar banho. por ter saído do banho há poucos minutos ainda estava com os cabelos molhados. Dhomini reclama com sua namorada do fato do grupo haver decidido não tomar café da manhã sem seu consentimento e diz que está “ficando irritado com esse povo!” (BBB 3, 09/03/2003). É a umidade dos cabelos de Sabrina que torna evidente que a montagem não seguiu a ordem cronológica dos fatos. Nessa cena da conversa com Dhomini, Sabrina estava com os cabelos nitidamente mais molhados do que na seqüência da prova da comida, que havia sido exibida segundos antes. Ao colocar a cena de Dhomini reclamando do grupo de Jean em seguida ao *take* de Jean e Harry comentando sobre a má vontade de Dhomini na realização da prova da comida, a equipe de edição reforça o papel de vítima encenado por este já há alguns dias.

Os participantes vão ao confessionário naquele domingo do dia 09 de março e confirmam o que já estava anunciado: Dhomini enfrentaria Sabrina no próximo paredão. Bial pede a Dhomini que faça seu apelo ao público para que justifique sua permanência na casa. Com um ar cínico, Dhomini carrega ainda mais no sotaque e fala: “ah, eu não dou conta de falar porque que eu mereço ficar. Eu só sei que... é quero falar que eu respeito a inteligência do Jean, mas além disso eu fui para o paredão porque [agora cantando] alegria alheia incomoda, venenosa, hêhêhê.” (BBB 3, 09/03/2003). No momento em que Dhomini dá a alfinetada em seu rival, entra plano fechado do rosto de Jean que demonstra estar, ao mesmo tempo, surpreso e contrariado com a resposta dada pelo seu oponente. Ao terminar seu pequeno *show*, Dhomini bate na perna de Sabrina que está a seu lado e lhe ordena, “fala, aí”, como quem avisa que a sua participação naquele episódio já havia acabado e que era a hora dela fazer sua encenação. Sabrina faz seu discurso quase chorando e, ao contrário de seu

namorado, prefere não provocar os demais participantes. Quem responde à afronta de Dhomini é o apresentador: “não querendo entrar em discussão aí, é... Acho bacana você reconhecer a inteligência do Jean, Dhomini, mas cuidado para não menosprezar a inteligência dos outros três, hein?” (BBB 3, 09/03/2003). Aqui, Bial já sinaliza uma significativa mudança na forma como ele se reporta à personagem. Se nos programas iniciais o apresentador sempre buscava reforçar o “jeitão inconfundível de Dhomini” (BBB 3, 04/02/2003), agora ele se refere ao participante de modo mais sóbrio e repressor, demonstrando que não quer colaborar mais com a performance de Dhomini.

O perfil de Dhomini exibido no dia da decisão de seu quarto paredão acompanha essa mudança de postura do apresentador com relação à personagem. O texto utilizado por Bial para anunciar a entrada do compacto de Dhomini que “desperta paixões; há quem odeie o cara, mas tá assim de gente que ama o malandro” (BBB 3, 11/03/2003), já deixa claro qual característica do participante será sublinhada pela edição: a malandragem. Nesse clipe a produção sugere que mais do malandro, Dhomini faz articulações políticas dentro da casa e não é tão sincero e honesto quanto diz ser. A construção da narrativa apresentada pelo compacto é guiada pelas falas de Jean, seu opositor na casa, que indicam o quão jogador Dhomini é, e pela inserção de cenas montadas que retratam o participante como um candidato político. Jean comenta com Harry que “ele [Dhomini] veio preparadíssimo para esse jogo”; daí, entra trecho de depoimento de Dhomini em que fala, mais uma vez forçando o sotaque: “quando você capina muito faz calo aqui na mão; quando você vai muito para o paredão faz calo aqui no coração. Meu coração tá calejado...”. Esta seqüência termina com uma das frases polêmicas da personagem, “se malandro soubesse o quanto é bom ser honesto, ele era honesto por malandragem!” (BBB 3, 11/03/2003).

Durante o esquete são mostradas várias ações contraditórias de Dhomini, o que vai de encontro à imagem de honestidade que tanto o participante tenta preservar. Ele aparece falando mal de cada um dos jogadores e depois os abraçando ou brincando com eles; nem a namorada Sabrina escapa de seus comentários, muitas vezes, ferinos. Em um cena Dhomini comenta com Jean que nas conversas que ele estabelece com Sabrina “difícilmente pinta alguma coisa de conteúdo”; logo depois, entra um *take* em que Dhomini imita um cachorro para Sabrina, os dois parecem se divertir muito com a brincadeira. O perfil de Dhomini fecha com ele falando “é muito dinheiro em jogo, né?” (BBB 3, 11/03/2003), o que comprova que o participante age essencialmente em função do jogo, toda sua performance é construída a fim de conquistar o prêmio final do programa; lembremos que em seu vídeo de apresentação

Dhomini já havia tornado evidente seu principal objetivo, sob essa perspectiva, sua encenação não é tão desonesta quanto o clipe indica.

A personagem de Sabrina, por sua vez, é representada como uma mulher bonita e sensual, mas que às vezes age como uma menina, demonstrando ser um pouco moleque e aparentemente ingênua. Os homens comentam do “jeitinho” meigo e feliz de Sabrina que conquista a todos os participantes masculinos. Embora ela seja a preferida dos rapazes, as moças demonstram não ter muita paciência com suas risadas, brincadeiras e o jeito mole com que fala “pára, Dhomini”. Apresentados os perfis das duas personagens, Bial entra na sala para conversar com os concorrentes do paredão que deveria ser decidido naquele dia. Primeiro pergunta a Dhomini sobre qual parcela do público ele achava que estaria votando nele e qual parcela estaria votando em sua namorada. Este lhe responde, de forma um pouco arrogante: “eu não sei... Imagino que *as pessoas que gostam de ver as coisas acontecer*, que gostam de franqueza, eu imagino que votem em mim.” (BBB 3, 11/03/2003 – grifos nossos). Neste pequeno trecho de sua fala, ele evidencia que sabia que era o grande protagonista da terceira edição *Big Brother Brasil* e que sua saída da casa afetaria diretamente a grande audiência obtida pelo programa. Todavia, ao dizer que os espectadores que gostavam de franqueza votariam nele, ele sugere, nas entrelinhas, que era mais honesto do que sua concorrente Sabrina. Bial, percebendo a escorregada dada por Dhomini em seu depoimento, não o perdoa e ironicamente se reporta a Sabrina: “e você, Sabrina? Acha que as pessoas que não gostam de franqueza votam em você?” (BBB 3, 11/03/2003). A moça apenas ri e não responde à provocação do apresentador; quem intervém é o próprio Dhomini que insinua que Bial havia distorcido o que ele falara segundos antes. O apresentador interrompe o participante, e rispidamente fecha a questão: “não foi o que você quis dizer, mas foi o que você disse”. Assim, comprovamos nessa passagem que Bial permanecia não corroborando mais com a performance de Dhomini.

Dhomini não se mostra surpreso ao ouvir do apresentador que, com 60% dos votos contra Sabrina, o público havia decidido que ele permaneceria no jogo. Sabrina sai da casa e abraça a namorada oficial de Dhomini, Manoela, que a recebe muito bem. Em seguida, Bial abre uma concessão à participante e deixa que ela se comunique com os que ainda estavam no programa através da tela da sala de estar. Emocionada, Sabrina incentiva seu namorado: “você vai ganhar isso aí!” (BBB 3, 11/03/2003). Confiante, Dhomini reafirma ao vivo a promessa que eles já tinham feito um para outro horas antes do paredão ser definido: “eu vou, eu vou... Eu vou ganhar sim. Deixa comigo!”. Na espiada final desse episódio, Dhomini aparece sentado próximo à porta que liga a casa ao estúdio da emissora em que fica a platéia e o

apresentador; com a cabeça baixa entre os joelhos, ele, mais uma vez, levanta a mão aberta a fim de captar a energia do público que grita seu nome. O plano que estava fechado em Dhomini se abre, em *zoom out*, até mostrar a reação dos outros quatro participantes – Jean, Harry, Elane e Viviane – que calados assistiam à encenação de Dhomini. A partir daquele momento todos passaram a ter a certeza, inclusive Dhomini, de que ele levaria o prêmio final de BBB 3.

Após a saída de sua maior cúmplice na casa, Dhomini procura restabelecer os laços de amizade com os participantes que ainda restavam no programa. Ele aproveita esse momento final do jogo para sublinhar alguns traços de sua personagem que haviam ficado em segundo plano nas últimas semanas. Dhomini sabia que tinha boas chances de ganhar o programa, mas nem por isso descuidava de sua performance, pois estava ciente que era preciso continuar cativando o público. É neste momento que ele volta a atuar como nas primeiras semanas de confinamento: brinca com Viviane sobre a forma de seu corpo, dança forró com Elane para reforçar suas origens rurais e se reconcilia com Jean. Na conversa que estabelece com Jean⁷, que foi exibida em um dos compactos do dia 20 de março, Dhomini age de forma condescendente com seu oponente e diz que entendeu que tudo o que ele fez foi por pensar no jogo. Aqui, Dhomini demonstra ser capaz de perdoar, revestindo sua personagem por uma magnitude; afinal foi sempre ele quem insinuou, por meio de suas frases dúbias, que Jean era uma pessoa fria e calculista, que não se importava com os sentimentos de Dhomini e Sabrina. Dessa maneira, esta reconciliação entre os dois fortalece ainda mais a performance de Dhomini.

O participante segue atuando de modo espirituoso nas inserções ao vivo; tanto nas conversas com o apresentador, quanto nas “espiadinhas”, ele ocupa o centro das ações. No episódio do dia 20 de março, o apresentador propõe, brincando, aos quatro finalistas, Jean, Viviane, Elane e Dhomini, um leilão para arrematar a penúltima liderança do programa. Os três primeiros dão os seus lances e antes que Dhomini faça a sua oferta, Bial, inferindo a provável resposta da personagem, comenta: “eu nem vou perguntar para o Dhomini porque já sei que ele vai falar que não vai dar nada”. Dhomini ri e tenta contrariar a previsão feita pelo apresentador: “eu até dou, Bial, mas eu não tenho esse dinheiro. Não sei daonde esse povo aí vai tirar o dinheiro!” (BBB 3, 20/03/2003). A prova para a liderança começa no final do episódio; o participante que conseguisse permanecer por mais tempo na mesma posição estaria imune para a próxima votação e já garantiria de antemão o prêmio oferecido para o

⁷ Buscar transcrição desse diálogo no item 6.3 deste trabalho, que é dedicado à análise do personagem de Jean.

terceiro lugar de BBB 3. A maioria dos big-brothers escolhe posições confortáveis, exceto Dhomini, que resolve ficar com o braço levantado segurando uma tocha de isopor. Na “espiada” final, o participante aparece debochando de si mesmo: “todo mundo com os bracinhos prá baixo, só o bobão que tá com a mão prá cima. [...] Só podia ser do Goiás mesmo! [...] Meu irmão deve tá morrendo de rir da cara do bobão! Aiai...” (BBB 3, 20/03/2003). Enquanto Dhomini anima a monótona cena, criticando a sua própria atuação, os demais participantes tentam conter os risos que sua performance provoca.

A última festa oferecida aos participantes do programa, que foi exibida em um dos compactos do dia 30 de março, dois dias antes da grande final, contou com a presença da cantora Elba Ramalho, famosa por interpretar músicas de forró. Naquela ocasião, restavam na casa apenas três personagens, Dhomini, Elane e Viviane. A escolha da cantora não se deu ao acaso, Dhomini e Elane, ao contrário de Viviane, sempre demonstraram adorar o ritmo; assim, a produção já sinaliza ao público e aos finalistas quais seriam os dois participantes que deveriam disputar o prêmio final em dinheiro. Nesse episódio Elane vence Viviane no penúltimo paredão de BBB 3, definindo a conformação da disputa final aos quinhentos mil reais. Enquanto Viviane deixava a casa, Dhomini, eufórico, abraça Elane e comenta aparentemente brincando: “eu sabia! Que bosta [sic]! Ficou só nós dois!” (BBB 3, 30/03/2003). O confronto direto que ele mais temia finalmente aconteceria; ele teria que disputar os quinhentos mil reais com uma personagem a sua altura, que ele julgava apresentar tanto apelo popular quanto o seu. Na “espiada” após a saída Viviane, Dhomini segue reclamando, em tom jocoso, do fato de ter que enfrentar Elane no último paredão: “droga, por que sobrou ocê? Ai, que medo!”. Elane apenas lhe responde que os dois ficaram na final “porque tava escrito”, e ele emenda, como sempre, comprovando ser espirituoso: “aonde?! Quero ler o final logo...” (BBB 3, 30/03/2003).

O que Dhomini não sabia, naquele momento, é que a maior dificuldade que ele enfrentaria para vencer o programa nem era tanto o confronto direto com a personagem de Elane que, como vimos, não havia conquistado a simpatia do público, mas a rejeição de sua performance por boa parcela do público. Seu comportamento polêmico e muitas vezes ardiloso, suas artimanhas políticas que eram feitas nos quartos e não na varanda como fazia o grupo de Jean, provocou certa repulsa em alguns espectadores que, de fato, não o aturavam. Daí, a produção do programa se referir a ele, a partir de um determinado instante do programa, como “Dhomini, ame-o ou deixe-o”. Embora Dhomini apresentasse um índice de popularidade no site oficial de BBB 3 de 62%, ele venceu Elane por apenas 1% de diferença do total de votos - a final mais equilibrada de todas as edições do programa. Cabe-nos aqui

tentar compreender por que o participante ganhou, então, o prêmio final. Um dos principais motivos por Dhomini ter saído vitorioso da casa foi que, dentre todo o elenco, ele foi o participante que agiu de modo mais consciente e estável para as câmeras. Como Jean mesmo disse em uma determinada cena, “o negócio dele é com o fora da casa” (BBB 3, 09/03/2003); ele sabia que era a atração daquele horário da televisão. Enfim, Dhomini vence porque rouba a cena; ele é o protagonista da terceira edição de *Big Brother Brasil*.

A sinceridade dubitável de seu comportamento e suas frases evasivas fizeram com que Dhomini ocupasse um lugar central no programa especial “lavagem de roupa suja”; tanto os espectadores presentes, quanto os demais participantes o questionam sobre a validade de seu bom caráter que ele fazia questão de ressaltar. Um dos compactos que este programa especial exhibe procurava esclarecer o mal entendido que ocorrera entre Dhomini e Andréa, ainda na segunda semana de confinamento. Mesmo depois de assistir ao compacto, Andréa continua acusando-o de haver sido falso com ela; ele lhe explica, confusamente, que naquele momento alguns participantes demonstravam que deveriam votar em Emílio e que se ela houvesse lhe dito que também votaria nele, ela talvez não houvesse feito parte daquele paredão. A justificativa de Dhomini para acusação que Andréa estava lhe fazendo não procedia, pois naquele momento do jogo, dificilmente ela não seria indicada; Emílio não recebeu o voto de nenhum participante, enquanto Andréa foi a preterida por sete pessoas. Ainda que o conteúdo de seus argumentos fosse mais confuso do que os apresentados por Andréa, ele consegue se sair melhor na discussão exatamente por sua postura espirituosa. Ele segue com sua defesa e afirma: “eu não falei que não ia votar n’ocê, cê viu, né?”. O apresentador interfere a seu favor e confirma: “você disse: eu não tô a fim de votar em você.” (Lavagem de Roupa Suja, 06/04/2003 – grifos feitos a partir da ênfase dada pelo próprio apresentador no decorrer de sua fala). O bate-boca entre os dois participantes segue por alguns minutos, mas no fim é Dhomini quem consegue arrancar o aplauso do público; Andréa lhe fala que havia se arrependido de ter jogado com o coração e não com a cabeça; diante desse comentário, o goiano, em tom provocador e irônico, responde: “muito bem, você se arrependeu e eu não. Tô aqui, ganhei o prêmio, tô feliz da vida.” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003).

A querela dos espectadores com a personagem desponta com relação ao romance dele com Sabrina. A produção insere um clipe com algumas cenas que retratavam a o relacionamento do único casal formado no decorrer de BBB 3. O apresentador se volta para os dois e pergunta se eles continuariam juntos ou não, “e, agora?”. Dhomini, obviamente tentando se desvencilhar da pergunta, age que como se essa decisão dependesse

exclusivamente da vontade de Sabrina. Bial intervém antes que a moça pegue o microfone e o repreende, dizendo que é ele quem tem duas namoradas. O participante apenas responde que ainda não havia tido tempo para conversar com Manoela, mas não deixa claro se sua relação com Sabrina continuaria. Alguns minutos depois, uma das pessoas da platéia, decepcionada com a postura do participante, insinua que o sentimento dele por Sabrina havia sido falso, ele enganara o público, e pede para que ele se explique: “o que você tem a dizer para as pessoas que torceram pelo seu romance com Sabrina?” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003). Novamente Dhomini não é assertivo em sua resposta; volta a reafirmar que a saída do programa estava sendo confusa. Bial lhe chama a atenção por ele haver se referido ao romance com Sabrina usando tanto verbos no passado, quanto no presente. A espectadora, demonstrando não estar satisfeita com a resposta dada por Dhomini, repete a pergunta que havia feito há pouco. Desta vez, Dhomini responde de forma mais apelativa, e diz ao público que o sentimento dele por Sabrina dentro da casa havia sido real e que só os dois sabiam disso. Contudo, não toca no cerne da pergunta da espectadora, comenta apenas que gostava de Sabrina, mas que precisava conversar também com Manoela antes de tomar qualquer decisão, por fim consegue, por mais uma vez, o aplauso do público ao lhe pedir que “continue torcendo! hehehe” (Lavagem de roupa suja, 06/04/2003).

7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Goffman, em seus estudos sobre a dinâmica dos papéis sociais desempenhados pelos atores no decorrer das interações cotidianas, traça uma relação direta entre o controle das auto-encenações e o grau de visibilidade a qual esses atores estariam sujeitos. Quanto maior o tempo de exposição, mais difícil se torna manter um bom desempenho da performance. Nesse sentido, o grande desafio que *Big Brother Brasil* lança aos seus participantes é exatamente como firmar suas respectivas performances em uma situação de exposição extrema, em que não podem monitorar as ações que estão sendo apresentadas para uma platéia com a qual não se pode estabelecer uma interação face a face. Privados das regiões de fundo, em que poderiam relaxar sua performance, os big-brothers já de início estão mais susceptíveis às cenas e aos imprevistos, que podem prejudicar a imagem que tentam construir diante das câmeras.

Uma primeira observação que apresentamos neste trabalho é que todas as personagens que foram bem sucedidas na construção de suas performances conseguiram lidar bem com os três tipos de interação que o programa colocava. As ações desses participantes que eram recuperadas pela edição nos episódios diários condiziam com a fachada que eles apresentavam durante as conversas com o apresentador e os depoimentos do confessionário. Assim, os participantes que foram bem aceitos pelo público demonstraram estar conscientes que as investidas em suas performances deveriam ser feitas, principalmente, nas transmissões diretas, em que a interferência da produção do programa era mais restrita. Apontamos Dhomini como o que melhor comprova essa afirmativa, todavia a postura adotada pelos demais finalistas nos momentos ao vivo também corrobora com esse achado. Vimos que Viviane utilizou o espaço do confessionário para denunciar para o público que Dhomini estava jogando; Elane fazia presente sua origem ao perguntar insistentemente a Bial se seus alunos estavam tendo aulas com uma nova professora; Jean permanecia justificando suas atitudes em função de suas estratégias de jogo.

Desse modo, os momentos das transmissões diretas, que ocorriam em dias e horários especiais, despontam, por excelência, como o que seria as regiões de frente vivenciadas pelos participantes durante o confinamento monitorado. Nesses momentos especiais, as personagens buscavam evidenciar, em suas fachadas, elementos que fossem ao encontro de algumas representações sociais, que julgavam ser mais apelativas junto ao público. São nas conversas ao vivo com Bial que Dhomini carrega mais seu sotaque para

sinalizar ao público de que ele é um homem simplório, criado no meio rural. A partir do reconhecimento da origem interiorana do sotaque de Dhomini, por exemplo, os espectadores fazem uma série de inferências sobre sua performance, aproximando-a de uma determinada representação coletiva. Já Viviane maquiava-se e vestia-se especialmente para as inserções ao vivo quando aproveitava para lançar galanteios ao apresentador, procurando firmar sua faceta sedutora.

Um outro ponto que aqui deve ser levantado é que os espectadores, embora demonstrem procurar justamente os momentos em que os participantes perdem o controle de suas ações, por fim premiam aqueles que (aparentemente) souberam lidar melhor com esses momentos. Como vimos no capítulo analítico, os finalistas de BBB 3 lançaram mão de diferentes recursos e estratégias para prolongarem sua estadia na casa; entretanto pudemos notar que todos conseguiram conduzir, com certa habilidade, suas auto-encenações em situações que lhes escapavam ao controle. Jean e Viviane, principalmente, agiram de modo a evitar o confronto direto com os demais participantes. Elane, por sua vez, se mostrou tranqüila ao receber cada uma de suas indicações ao paredão. Dentre todos os finalistas, apenas Dhomini aceitou e provocou as cenas, envolvendo-se em, pelo menos, dois bate-bocas durante sua permanência no programa, o primeiro com Andréa e o segundo com Emílio e Alan. No entanto, é preciso dizer que mesmo quando se envolveu em grandes desentendimentos, Dhomini conseguiu manipular bem sua performance, firmando-se sempre no papel de vítima, que apenas reagia às provocações de seus oponentes.

É curioso observar como os participantes tentaram reconfigurar os espaços de fundo em um lugar onde tudo era monitorado pelo olhar do outro. Os big-brothers pareciam não se importar com que algumas ações fossem exibidas para o público, desde que não fossem presenciadas por seus colegas. O choro, que indicava fragilidade e tristeza, era reservado para o canto do quarto escuro e vazio, nunca para o centro da sala ou da varanda. Viviane, quando se sentiu sozinha em uma das festas, despediu-se de todos e foi para a cama, onde finalmente deixou que seu choro saísse. Dhomini e Sabrina, quando tiveram a certeza de que disputariam o mesmo paredão, também preferiram externar seu desconsolo em um quarto escuro, enquanto procuravam se mostrarem bem na presença dos outros big-brothers. A própria conversa que Jean e Dhomini tiveram no momento em que só havia os quatro finalistas pode ser tomada como uma situação de escape. Pois, Viviane e Elane eram muito próximas e os dois, já sem seus respectivos companheiros, se sentiam sozinhos na casa. A trégua entre eles serviu para que pudessem falar sobre suas diferenças e se colocarem acima

delas; eles abandonaram a rivalidade do jogo para poderem relaxar suas performances - vale ressaltar que essa conversa só aconteceu quando Viviane e Elane estavam dormindo.

Nossas análises também puderam comprovar uma das premissas expostas por Goffman, de que a capacidade de encenar um papel não depende apenas do controle do ator, mas também da colaboração dos demais sujeitos envolvidos na interação. No caso específico de BBB 3, os participantes deveriam, portanto, contar sobretudo com a colaboração de seus colegas e da produção do programa para que suas auto-encenações fossem bem sucedidas. Dhomini enfrenta grandes problemas dentro da casa e do jogo no momento em que Andréa passa a afirmar que ele era cínico e sem caráter. Até então, Dhomini passava a imagem de uma pessoa ingênua e tranqüila; é justamente quando Andréa coloca em xeque a fachada do papel desempenhado por ele que os demais participantes começam a se alinhar a favor ou contra a veracidade da performance de Dhomini.

Nesse âmbito, a produção do programa também exerceu um papel central na consolidação das personagens. Assim sendo, o primeiro ponto que devemos levar em consideração é que *Big Brother Brasil* se insere em uma lógica produtiva que visa fins comerciais. Ou seja, o programa busca essencialmente o reconhecimento do público que o assiste, daí não lançar mão de recursos inovadores, utilizando apenas técnicas que já são bem aceitas pela audiência. Lembremos que o formato só obteve o êxito esperado pela Rede Globo a partir do momento que seu processo de montagem se revestiu de alguns dispositivos encontrados na linguagem utilizada pelas telenovelas produzidas pela mesma emissora.

Ademais, a produção de BBB tem que exibir diariamente na TV aberta um episódio de, no mínimo, trinta minutos de duração, em que são apresentados os “melhores momentos” do último dia vivenciado pelos moradores da casa. Logo, a equipe responsável pela edição dos compactos - que oferecem aos espectadores um panorama do cotidiano dos participantes - não possui um tempo que permita uma maior reflexão sobre o processo de montagem. Como a editora-chefe Scalzo indica, em uma entrevista veiculada no site oficial do programa, o trabalho de seleção das melhores cenas é feito concomitantemente ao monitoramento das câmeras. Os editores, divididos em turnos e ilhas de edição, pré-selecionam as cenas que depois serão reeditadas para fazer parte dos compactos diários. Mesmo sem a supervisão direta dos responsáveis pela conformação final dos episódios, esses editores sabem de antemão quais são os *takes* que interessam aos seus superiores, uma vez que a TV lida essencialmente com os tempos fortes da ação. Desse modo, é a prática vigente, que se baseia na seleção das imagens mais óbvias, que guia o processo de edição dos VT's. Os cortes sucessivos e a tentativa de apagar os tempos fracos de ação, em que nada acontece

na casa, fazem com que o espectador tenha acesso só ao que a Rede Globo (e com ela a lógica produtiva das mensagens televisiva) julga ser o mais interessante. Talvez se a produção tivesse tornado evidente o “vazio” que permeia o cotidiano dos big-brothers, o público pudesse ter apreendido as personagens de modo mais completo, menos estereotipado.

Todavia, não podemos justificar os recortes feitos nas personagens pela equipe da produção de BBB 3 apenas pelas práticas produtivas que envolvem a mídia televisiva em geral. Em nossas análises encontramos claras evidências, em especial nos perfis dos participantes veiculados nas terças-feiras, de que a produção procurava beneficiar uma ou outra performance. Não foi por acaso que o lado “jogador” de Elane não apareceu em seu perfil; em um dado momento, percebemos que a edição privilegiava a personagem de Dhomini ao passo que tentava conferir ao seu rival, Jean, certa insensibilidade e frieza. Algumas vezes, nos pareceu que a edição não mostrava determinada faceta de uma personagem simplesmente por não tê-la percebido antes - pelo menos, é o que o perfil final de Viviane indica. Durante a maior parte do tempo, a participante havia sido retratada como uma mulher vaidosa e fútil, que demonstrava estar mais preocupada com sua aparência física do que com as estratégias de jogo. Foi somente no último perfil construído para a personagem que a edição mudou o tom que até então era dado a Viviane, quando evidencia seu lado mais “jogador”.

Dentro da equipe de produção de BBB 3, o apresentador Pedro Bial desponta como um ator privilegiado na confirmação das performances dos participantes. Na maioria das vezes, notamos que o apresentador indicava aos participantes o modo pelo qual estes estavam sendo representados nos compactos da edição. No decorrer de suas conversas com os big-brothers, Bial também lhes sinalizava como o público os estava recebendo, ou pelo menos deveria recebê-los. Os participantes inferem que Dhomini era bem querido pelos espectadores a partir da constatação de que ele era interpelado mais vezes pelo apresentador; também não é sem propósito que Jean não se sente confortável quando Bial lhe apelida de Sun Tzu, pois sabia que aquilo exprimia a opinião da produção a respeito de sua performance.

Dessa maneira, o apresentador cumpre uma função mediadora entre os participantes, a produção do programa e o público. Contudo, Bial não assume esse papel de forma neutra ou imparcial. O apresentador escancara, sem parcimônia, para os espectadores e para os participantes a relação que ele estabelece com estes: “o sentimento que eu tenho por vocês é o mesmo que vocês têm uns pelos outros. Às vezes eu adoro, às vezes eu odeio... Mas sempre é afeto... afeto, né? A gente tá aqui sendo afetado, afetando; vivendo mesmo” (BBB 3, 11/03/2003). Embora tenhamos verificado que na maior parte das vezes a fala do apresentador

corroborar com as representações lançadas pela edição dos esquetes, isto, nem sempre, pode ser comprovado. Em algumas situações, Bial não consegue esconder sua antipatia por um determinado participante, mesmo que este seja retratado com deferência pelos compactos. Foi o que aconteceu com Elane; nos clipes exibidos a personagem era dotada de uma aura de inocência, evidenciavam-se suas qualidades; porém, o apresentador demonstrava claramente não ter paciência com a postura adotada pela participante, não deixando-a utilizar com maior propriedade o espaço das conversas ao vivo.

Entretanto, pudemos notar que, muito embora a colaboração dos demais atores seja essencial para o bom desempenho das performances, as investidas da produção em determinadas personagens não lhes garante um maior êxito. Para que uma performance seja convincente, também é preciso que público reconheça na fachada pessoal do ator algumas características que estejam em consonância com a representação coletiva que este escolheu para si. Na etapa final do programa, verificamos que havia uma tentativa de beneficiar o personagem de Elane, em detrimento ao de Dhomini, pois os clipes sugeriam que aquela merecia sair vitoriosa da casa por causa de sua origem humilde. De início, a fachada de Elane indicava que ela provavelmente encarnaria a imagem da moça pobre do interior do país, humilde e, de certa forma, ignorante. Todavia, o desenrolar da personagem não correspondeu às primeiras expectativas do público; Elane não demonstrou ser humilde ou ignorante, indo de encontro à representação idealizada do pobre submisso, existente em nossa sociedade. Talvez aqui esteja a principal razão do público não ter apreendido e reproduzido o discurso apresentado pela produção sobre Elane, premiando a performance de Dhomini. O fracasso do personagem de Paulo também pode ser explicado pelos elementos de sua fachada que não comprovavam o papel que ele tomava para si. No decorrer de sua estadia na casa, Paulo procurou encarnar o estereótipo do homem mais velho, maduro, repleto de experiências e de conhecimentos adquiridos com o tempo. Contudo, sua fachada pessoal – o modo como se vestia, o vocabulário que utilizava e até mesmo sua própria aparência física – não correspondiam à representação coletiva desse papel. O discurso de Paulo não convenceu aos espectadores, que o eliminaram logo na primeira semana de exibição do programa.

Enfim, ao lidar de modo tão direto com a encarnação dos papéis sociais, o que o formato de *Big Brother Brasil* nos evidencia é a dinâmica das interações sociais, através das quais os sujeitos experienciam o mundo em que vivem. As performances que estavam em jogo no programa se relacionavam diretamente com as que são encarnadas cotidianamente pelo público que as assistiam. Assim, os espectadores, ao apoiarem a postura adotada por determinadas personagens, reconheciam e aprovavam valores vigentes na própria sociedade.

A cada versão de BBB, novos valores e representações sociais são colocados à prova, são dotados de novos sentidos; assim, uma versão nunca é exatamente igual às anteriores. Talvez isso explique em grande medida o porquê do programa ainda hoje apresentar um grande índice de audiência. De certa forma, não podemos dizer que o entretenimento que o formato oferece aos seus espectadores é alienante, pois estes participam ativamente na construção e na conformação do jogo proposto, elegendo as performances e conseqüentemente os valores sociais que devem prevalecer. Resta-nos compreender, de modo mais contundente, quais seriam os valores e os posicionamentos sociais que os participantes bem sucedidos apresentaram no decorrer de suas performances, causando uma maior identificação junto ao público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

_____. **El reality show: una perspectiva analítica de la televisión**. Bogotá: Editorial Norma, 2003a.

_____. El signo indicial en la representación televisiva de lo real. In: **XXVI Intercom – artigos selecionados**. (CD Rom). Belo Horizonte, Setembro, 2003b.

_____. A representação do *self* na obra de Goffman: a sociosemiótica da identidade. In: GASTALDO, Édison (org.). **Erving Goffman: desbravador do cotidiano**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004a. pp. 125 – 146

_____. Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante *Big Brother Brasil* e o circunspeto *Edifício Máster*. In: **XIII Encontro anual da associação nacional dos programas de pós-graduação em Comunicação – Compós 2004**. Texto apresentado no grupo de trabalho “Cultura das Mídias”. São Bernardo do Campo, Junho, 2004b.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Tradução (a partir do francês) Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos e doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. Nona parte: “Réquiem pelos media” In: BAUDRILLARD, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Tradução Aníbal Alves, Edições 70, Lisboa. Desta foi feita uma tiragem para Livraria Martins Fontes, São Paulo, c.1970. pp. 207-236.

BIG BROTHER BRASIL. **Globo on line**. Entretenimento. Big Brother Brasil. Disponível em: < <http://www.globo.com/bbb> > Acesso em: em dias variados, a partir de janeiro de 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. vol.1.

BENTES, Ivana. Guerrilha de Sofá. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de abril de 2002. Caderno Mais!. p. 6-7

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BRAGA, José L. Constituição do campo da Comunicação. In: COHN, Gabriel, BRAGA, José L. et al (org). **Campo da comunicação: caracterização, problematizações e perspectivas**. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2001.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997.

CASTILHO COSTA, Maria Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

ECO, Umberto. ¿El Público Perjudica a la Televisión? In: Moragas, M. de (org.). **Sociología de la comunicación de masas II** - estructura, funciones y efectos. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

_____. **Obra aberta** - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

ENDEMOL. **Endemol entertainment**. Television. Top 10 formats. Big Brother. Disponível em: <<http://www.endemol.com>> Acesso em: novembro de 2004.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. Tradução Helena Parente Cunha e Moema Parente Augel. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

ERICE, José R. Sebastián de. **Erving Goffman – de la interacción focalizada al orden interaccional**. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994.

FAUSTO NETO, Antônio. “Ver” para “mandar olhar...”. In: **XXVI Intercom – artigos selecionados**. (CD Rom). Belo Horizonte, Setembro, 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Folha on line**. Arquivos da Folha. Folha em texto integral. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos/> > Acesso em dias variados a partir de dezembro de 2002.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê? In: MOTTA, L. G. et al (org). **Estratégias e culturas da comunicação**. Brasília: Ed. UnB, 2002.

_____. **Representações, mediações e práticas comunicativas**. Texto apresentado em Congresso na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: UNICAMP, 1998.

FREIRE COSTA, Jurandir. Diversão ou Desatino? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de abril de 2002. Caderno Mais!. p. 4-5

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 9^a ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Frame analysis** – an essay on the organization of experience. Reprinted. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMES, Itânia Maria Mota. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os *Cultural Studies* e os Estudos de Linguagem. In: **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. Vol. IV, número 2. Dezembro de 2002. p. 165 – 185

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória** – entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização de sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. Codificar / Decodificar. In: ENTEL, Alicia (org). **Teorias de la comunicación**. Buenos Aires: Fundacion Universidad a Distancia Hernandaria, 1995.

HAMBURGER, Esther. Os formatos da intimidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de fevereiro de 2002. Caderno Mais!. p. 18-19

HILL, Annette. *Big Brother*: audiência real. In: **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. Vol. IV, número 2. Dezembro de 2002. p. 11 – 27

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, L. (ed). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, vol. 2. p. 384 – 416.

_____. **The fictive and the imaginary**: charting literary anthropology. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

JOSEPH, Isaac. **Erving Goffman e a microssociologia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MARTIN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. **Os exercícios do ver** - hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Sena, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MIRANDA, Ricardo & PEREIRA, Carlos Alberto M. **Televisão** – as imagens e os sons: no ar, o Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEW YORK TIMES. **The New York Times on the web**. Archive. Articles: 1996-present. Disponível em <<http://query.nytimes.com/search/advanced> > Acesso: em dias variados, a partir de dezembro de 2002.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. **Padrão PUC Minas de normalização**: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2005. Disponível em <www.pucminas.br/biblioteca/normalizacao_monografias.pdf > Acesso em: 27 mai. 2005.

QUÉRÉ, L. D'un modèle épistemologique de la communication à un modèle praxéologique. In: **Réseaux**. Paris, n° 46/47, Mar-Abr 1991.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público** – as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala:** função e linguagem da televisão no Brasil. 6^a ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso:** televisão, indivíduo e poder no Brasil. 3^a ed. São Paulo: Corter, c.1994.

TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver:** televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self.** São Paulo: Edições Loyola, 1994.

TELEVISÃO. **Tudo sobre TV.** História da TV. Invenção da TV. Disponível em <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/#>> Acesso em 26 mai. 2005.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade:** uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.