

OLHAS-ME SOU

INVESTIGAÇÃO DOS EFEITOS DA IMAGEM VIDEOGRÁFICA NA
CONSTITUIÇÃO DO *EU* EM PACIENTES PSIQUIÁTRICOS A PARTIR DE UMA
EXPERIÊNCIA EM VÍDEO COMUNITÁRIO

Musso Garcia Greco

Musso Garcia Greco

OLHAS-ME SOU

INVESTIGAÇÃO DOS EFEITOS DA IMAGEM VIDEOGRÁFICA
NA CONSTITUIÇÃO DO *EU* EM PACIENTES PSIQUIÁTRICOS
A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA EM VÍDEO COMUNITÁRIO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Psicologia
da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Jeferson Machado Pinto

Belo Horizonte
UFMG
1999

OLHAS-ME SOU

INVESTIGAÇÃO DOS EFEITOS DA IMAGEM VIDEOGRÁFICA
NA CONSTITUIÇÃO DO *EU* EM PACIENTES PSIQUIÁTRICOS
A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA EM VÍDEO COMUNITÁRIO

Dissertação defendida e aprovada em ___/___/___
pela banca examinadora constituída pelos professores:

Dr. Jeferson Machado Pinto (orientador) - UFMG

Dra. Maria Ceres Spínola Castro - UFMG

Dra. Ana Beatriz Freire - UFRJ

Este trabalho é dedicado aos meus filhos,
aos meus *afilhados* da TV Pinel,
aos estagiários e técnicos da TV Sala de Espera
e a todo "menino de olho esperto"
que deseje que o vídeo possa ser "o lago onde Narciso /
seja um deus que saberá também /
ressuscitar" *

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq, pela bolsa de estudos fornecida durante o curso de Mestrado, condição imprescindível para colocar esta pesquisa *no ar*.

Agradeço à Miriam Chrystus, Regina Mota, Beatriz Bretas e Maria Céres Spínola Castro, pela acolhida que deram, no Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, à idéia de uma TV comunitária, pela estruturação do projeto *TV Sala de Espera*, pelo convívio estimulante na condução desse projeto e pelo subsídio teórico que me permitiu formalizar o *plot* da pesquisa que resultou nessa dissertação de Mestrado.

Agradeço à Rafaela Lima, pelo compartilhamento sempre entusiasmado da coordenação do projeto *TV Sala de Espera*, pela amizade e, principalmente, pela interlocução inteligente e de *alta definição* sobre os abismos da comunicação mediada eletronicamente.

Agradeço aos colegas e professores do Mestrado de Psicologia da Fafich/UFMG, pelas pontuações que fizeram ao longo do curso, *frame a frame*, fundamentais para demarcar o problema a ser pesquisado e a metodologia de pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Jeferson Machado Pinto, pelo *start* (escuta cuidadosa), pelo *play* (caminhos metodológicos), pelo *pause/still* (desobstrução teórica), pelo *stop* (sistemático desbastamento dos meus ideais de eu) e, principalmente, pelo *eject* (escrita) desta dissertação.

Agradeço aos amigos, como Cássia Chaffim, Doralice Araújo, Noale Toja e Valter Filé, que participaram da coleta do material de pesquisa, e outros, como Jacques Akerman, Hélio Miranda, Larissa Assunção Rodrigues e Maria Carmen de Castro Patrocínio, que sustentaram uma discussão permanente sobre os impasses do pesquisador na Academia, numa forma de *telepresença* que muito contribuiu para afastar uma insistente sensação de solidão que acompanha os mestrandos.

Agradeço a Bráulio Britto Neves, pela sugestão de *adaptação para a TV* dos mitos de Narciso e Dionísio, que me ajudaram a formalizar a conclusão da dissertação, e a Levi Carneiro, por ter me franqueado o acesso aos *cases* de Aaker, que me permitiram trabalhar os aspectos "publicitários" da TV Pínel.

Agradeço à revisora, Marlene Fraga, pelo cuidadoso trabalho de correção de cada *dot* e *pixel*, e pelas preciosas sugestões, que deram mais clareza às imagens do texto.

E, é claro, agradeço à Marcela, meu melhor *canal*, pela *sintonia fina* e perfeito *ajuste de cores* de todo dia.

*cantam
os ouvidos feridos a mudança
queremos com a boca desviar-nos
da crueldade
porque a fala é a mesma
olhas-me sou
quem nas mais diversas ruas recebesse
o novo corpo*

Gastão Cruz

SUMÁRIO

1 Sala de espera da dissertação: Eu sob os olhos da Sapucaí	8
2 Introdução	13
2.1 O nosso tempo: a Videosfera.....	14
2.2 O nosso mundo comum: a Televisão.....	19
2.3 O objeto da pesquisa: TV Pínel.....	29
2.4 A metodologia utilizada na pesquisa	36
2.4.1 Entrevista.....	41
2.4.1.1 Roteiro de identificação dos entrevistados.....	42
2.4.1.2 Entrevistados.....	43
2.4.1.3 Roteiro da entrevista.....	49
2.4.2 Documentos.....	50
2.4.3 Fitas de vídeo.....	52
3 A TV como <i>olhar do Outro</i>	56
3.1 Espelho, Outro, Eu.....	57
3.2 Imaginário social, Realidade, Idealização	61
3.3 O Outro da TV Pínel.....	69
3.4 Publicidade, Mudança de imagem, Reposicionamento de marca.....	87
4 A TV a serviço do <i>eu</i>	98
4.1 A TV como possibilidade de constituição da própria (e singular) imagem.....	99
4.2 TV Pínel: os <i>eus</i> na ilha de edição.....	109
4.2.1 Mulher no Espelho: um Eco da própria Imagem.....	109
4.2.2 A Identificação Imaginária como Suplência.....	114
4.2.3 "Eu se vejo": o outro de mim me vê da TV.....	119
4.2.4 Afogar-se no Lago de Narciso.....	125
5 Comentários finais: O <i>eu</i> sob os olhos de Dionísio	134
6 Resumo/Abstract	144
7 Bibliografia	146
8 Anexo	154

1 SALA DE ESPERA DA DISSERTAÇÃO

olhos

olhos

oh luz

não sou eu

é o é

não sou eu que sou

é o é que é

olhos

olhos

oh luz

Arnaldo Antunes

EU SOB OS OLHOS DA SAPUCAÍ

A experiência da pesquisa acadêmica coloca-nos, às vezes, em posição de identificação com nosso objeto de investigação. Participar com a equipe da TV Pinel do desfile da Escola de Samba Porto da Pedra, na Marquês de Sapucaí, num domingo à noite, em fevereiro de 1997, talvez tenha sido a mais fragorosa demonstração desse fenômeno identificatório.

Chegamos ao Sambódromo à tardinha, de ônibus. Estávamos vestidos com os uniformes do Instituto Pinel, que foram transformados pelos pacientes do hospital em fantasias de Carnaval. Na área de concentração das escolas, éramos umas 80 pessoas, muito excitadas e apreensivas, com adereços de plástico em forma de microfones e câmeras de TV com o nome da TV Pinel, repassando o samba-enredo e as rigorosíssimas regras de evolução na avenida, para "a escola não perder pontos". O lugar cheirava a urina _ obra de seres ornados com plumas e parangolés em busca de alívio para a cervejada que imperava na Concentração _ , mas isso parecia uma mera contingência para quem só tinha olhos para os deslumbrantes carros alegóricos que ali se apinhavam.

O samba-enredo _ longuíssimo, como todos _ juntava personagens históricos e literários que teriam sido loucos, num arranjo só concebível por delírios carnavalescos: D. Maria I, Napoleão, o Fantasma da Ópera, Dom Quixote, o Menino Maluquinho, Bispo do Rosário, Raul Seixas, Nijinsky... A profusão de cores e padronagens de cada ala, distanciada de qualquer compromisso com um bom-gostismo *composée* inter-alas, compunha uma orgia visual em tudo afinada com o *paticumbum* da bateria, já em fase de aquecimento.

Passeando pela Concentração, enquanto aguardava a nossa hora de entrar na avenida, fui surpreendido por demonstrações de carinho, da parte de vários passantes, pela TV Pinel. "Vocês estão com tudo", "sempre assisto o programa de vocês na TV Educativa", "isso mesmo, os malucos têm que sair do hospital", "eu vi no jornal que vocês iam desfilam e achei maravilhoso". Não faltaram, no entanto, olhares oblíquos e cautelosos afastamentos daquele *doido do Pinel*.

Parafrazeando Foucault, samba _ tal como a obra _ também é ausência de loucura. Nossa entrada na avenida deu-se sem a menor complicação, e os assistas do nosso bloco _ na maioria pacientes psiquiátricos _ mantiveram-se, até o final do desfile, na disposição ordenada pelos coordenadores de ala, o que não se observava, por exemplo, no bloco dos *Loucos Varridos* (movimento pró-limpeza urbana da cidade do Rio de Janeiro), que vinha atrás de nós...

A disciplina, contudo, não apagava a legítima alegria carioca do nosso bloco. Irreverentes, os "loucos oficiais" do Pinel dirigiam uma expressão marota e provocativa ao público quando repetiam o estribilho "nem todos que aqui estão são loucos/nem todos que são loucos aqui estão". A empatia era imediata!

Na passagem pelos camarotes *VIP*, uma companheira de bloco _ não-paciente _ encantava-se com os artistas da TV Globo, a apenas quatro metros de distância, mas queixava-se do seu "olhar complacente", entendendo que seus sorrisos estimuladores (particularmente o de José Wilker) estariam dirigidos "aos pobres doidos libertados do hospício", diferentes que eram daqueles endereçados aos outros foliões (ou, talvez, daqueles que se costuma lançar às beldades da avenida...). De fato, não só nos camarotes *VIP*, mas também em todo o trajeto pela avenida, podíamos perceber um entusiasmo maior do público das primeiras fileiras da arquibancada à nossa passagem. Muitas pessoas que estavam apenas observando o desfile

sentiam-se motivadas a interagir conosco, correspondendo ao convite do bloco para que cantassem, erguessem as mãos, vibrassem junto.

Não sei se essa é a reação habitual do público a qualquer bloco animado. Talvez seja apenas isso... Mas, supondo que a farta divulgação na mídia carioca acerca da participação do Instituto Philippe Pinel no carnaval, aliada à presença quase mensal do projeto TV Pinel na TV Educativa tenha sensibilizado a população da cidade quanto à situação dos doentes mentais, parece natural que as pessoas quisessem demonstrar sua simpatia pelas propostas antimanicomiais. Eu não diagnosticaria uma "complacência", mas, antes, um encorajamento, uma torcida a favor, uma congratulação pela superação de uma amarra social tão comprimida como é a psiquiatrização. Acaso se esperaria outro tipo de olhar diante das circunstâncias históricas que cercam a Psiquiatria?

Olhava, em câmera lenta, meus pares, reparando em sua desenvoltura nas evoluções, seu *savoir-faire* com mãos e pés e comparando com minha rigidez alterosa... Registrava ângulos dos maravilhosos panôs bordados do carro alegórico do Bispo do Rosário que vinha à nossa frente (com uma inusitada foto de Freud no meio), e o laranja forte da fantasia do bloco de trás. Pensava tanto em Sônia Braga, madrinha dos *Loucos Varridos*, quanto na trajetória singular de Bispo do hospício à cultura, sentindo-me surpreso com a constatação óbvia de que os mitos são ressignificados na cultura a cada movimento seu, e que sua incorporação a essa mesma cultura dá-se em camadas e por meio de misteriosas migrações semióticas. O louco-do-hospício na avenida do carnaval não é o mesmo louco-do-hospício no hospício. A musa-erótica-cravo-e-canela no cinema não é a mesma varrendo as ruas do Rio. O artista-espontâneo-que-muda-alguns-cânones-da-arte na Bienal de Arte de Veneza não é o mesmo em uma passarela de

samba. O gênio-vienense-que-tudo-explica se desequilibra entre as palavras bordadas da festa do *id*.

Não reagia emocionalmente, apenas estranhava. Um estranhamento tão intenso que me dava a sensação de uma dissociação, de uma *spaltung*. De um lado, a midríase e o transe. Os olhos arregalados para registrar tudo, a sintonia com o ritual, o corpo no compasso, a voz mantricamente ligada à música repetida ao infinito. Ao mesmo tempo, a mais completa atopia. Estrangeiro, constatava a minha participação num espetáculo do qual só tinha representação anterior como telespectador, vendo-me ali como peixe fora d'água (o inevitável "como pode o peixe vivo..." dos mineiros?).

Tive calos. Suei em bicas. Cantei sem saber cantar por quase uma hora. Sambei sem saber sambar da Concentração à Apoteose. A bateria retumbou em minha cabeça ainda depois do desfile. O olhar caloroso da platéia reluziu por horas além. Gostei de ser confundido com um louco daquela cidade, mas não consegui encarar por muito tempo os meus artistas preferidos e o público, que aceitavam meu chamado para a comunhão do samba. Afinal, não era eu _ psiquiatra e mineiro _ que os incitava.

Bobeira minha. O *eu*, como as fantasias de carnaval, é só mais uma roupagem.

2 INTRODUÇÃO

*Ôcride! Fala pra mãe: que tudo que a antena captar meu coração captura.
(...) É que a televisão me deixou burro, muito burro demais.*
Titãs

*A televisão é algo profundamente educativo:
cada vez que alguém a liga na sala, vou para o quarto ler um livro.*
Groucho Marx

*Há máquinas de morte e de assujeitamento, máquinas de exploração,
máquinas loucas lançadas por humanos contra humanos,
construídas e mantidas por homens e triturando outros homens.
Mas a máquina cotidiana, útil, apropriada, a máquina mimada, polida, mantida
também existe.*
Pierre Levy

*O poder das imagens de saltarem por sobre fronteiras nacionais e preconceitos é bem conhecido,
para o bem ou para o mal.*
Marshall McLuhan

2.1 O NOSSO TEMPO: A VIDEOSFERA

A história do olhar não segue as demarcações convencionais dos compêndios escolares (Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna e Idade Contemporânea). Para Régis Debray, importante pensador dos processos de nascimento e morte das idéias e das ideologias, criador da *midialogia*¹, o olhar tem direito, nem que seja unicamente no Ocidente, a "uma temporalidade própria e mais radical". Sua proposta é esclarecer a trajetória das imagens a partir da evolução de suas *técnicas de transmissão*, discernindo três eras _ ou *midiasferas* _, com três diferentes horizontes de expectativa do olhar: a *logosfera* (após a escrita), a *grafosfera* (após a imprensa) e a *videosfera* (após o audiovisual)².

Na *logosfera*, vigora o regime do *ídolo*, que faz a transição do mágico para o religioso. A imagem é *vidente*, sua eficácia reside na presença (transcendente), e seu referente é o sobrenatural (Deus). A imagem existe como um ser, uma força a ser celebrada coletiva e anonimamente, segundo um cânon ou arquétipo, com o objetivo de proteção. Por seu caráter trágico, o ídolo é *deificante*: um objeto de culto, uma imagem que captura pelo reflexo da eternidade, uma questão de crença e de temor. O ídolo é solene, seu carisma vem do alto (piedade). A imagem tem uma fonte de luz espiritual, além do visível, e rende glória àquilo que a supera.

Na *grafosfera*, o regime é o da *arte*, que faz a transição do teológico para o histórico. A

¹ A *midialogia*, segundo seu criador, "é a disciplina que se propõe a resolver o enigma da 'eficácia simbólica' por meio do estudo sistemático dos mecanismos de transmissão"; não se tratando de uma doutrina, mas de "um método de análise". A *midialogia* não se restringe ao estudo da mídia, interessando-se em saber, por exemplo, "por que Jesus, e não Mani da Mesopotâmia ou o deus Mitra, 'conquistou as massas' ", um tipo de inquietação que não faz parte do universo das categorias da Comunicação ou da Semiótica (AS TECNOLOGIAS DA CRENÇA - entrevista de Debray a Juremir Machado Silva. Folha de São Paulo, 30/08/98, Caderno *Mais!* p.6-7).

² DEBRAY, 1993. p.200-214.

imagem é vista, o princípio de sua eficácia está na representação (ilusória), e seu referente é o real (a natureza). A imagem existe como uma coisa, uma obra a ser criada de forma pessoal (assinatura), segundo um modelo ou protótipo, com o objetivo de deleitação e prestígio. Por seu caráter heróico, a obra de arte é edificante: um objeto de fruição, uma imagem que cativa pelo prazer e pela aura de imortalidade, uma questão de gosto e de amor. A arte é séria, seu carisma vem de dentro (genialidade). A imagem tem uma fonte de luz solar que ilumina o mundo natural para além da representação e que rende glória à individualidade assumida, atuante e falante ("a cada um sua *aura*, a glória é compartilhada"³).

Na videosfera _ era em que vivemos _, o regime é o *visual* ⁴, que faz a transição da pessoa em sua individualidade para o mundo circundante global. A imagem é visualizada, o princípio de sua eficácia é a simulação (computadorizada), e o referente é o performático (a máquina). A imagem existe como uma percepção, uma performance a ser produzida de modo espetacular (*griffe*, logotipo, marca), segundo uma concepção própria e inovadora (moda) e tendo como objetivo a informação e o jogo. Por seu caráter midiático, a experimentação é desmistificante e surpreendente: um objeto que suscita espanto ou distração, uma imagem que é captada para transformar-se em acontecimento, uma questão de interesse e de poder de compra. O visual é irônico, seu carisma vem de fora (publicidade). A imagem tem uma fonte de luz elétrica, e torna-se seu próprio referente: "toda a glória é para ela"⁵.

Na história do olhar, nosso tempo, então, é o da "ubiquidade da informação, desmaterialização dos suportes, evolução dos veículos, convocação sobre a tela de todas as

³ DEBRAY, op.cit. p.214.

⁴ Conforme o termo proposto por Serge Daney (citado por Debray, op.cit. p.206).

⁵ DEBRAY, op.cit. p.214.

coisas"⁶. Um tempo encurtado com a supressão das distâncias, "videosfera fluida e nômade, em trânsito e de passagem, inteiramente indexada aos valores de fluxo _ de capitais, sons, notícias, imagens" ⁷_, onde uma imperativa rapidez de circulação "liquidifica as consistências, alisa as particularidades" ⁸. Civilização da imagem. Humanidade inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas ⁹. Era das telepresenças, "do mínimo de diversidade em um máximo de espaço"¹⁰, da desterritorialização, da fluidificação, da mundialização, da decolagem dos sentidos, da eterna levitação do olhar...

Há nessa trajetória da imagem, como se nota, um mesmo impulso que combina aceleração do tempo com dilatação espacial: do ídolo ao visual, a imagem sofre uma abreviação do ideal temporal _ imobilidade do ídolo, lentidão da arte, puro ritmo do visual _ , simultânea a um alargamento dos espaços de circulação _ o ídolo é autóctone, enraizado em solo étnico, enquanto a arte é ocidental e o visual, mundial, concebido, desde sua fabricação, para uma difusão planetária.

Quanto mais se desenvolvem os instrumentos de mediação cognitiva, mais eles têm a

⁶ Ibidem, p.200.

⁷ Ibidem, p.201.

⁸ Ibidem, p.201.

⁹ É de Italo Calvino essa metáfora diluvial, que faz referência ao *Poi piove dentro a l'alta fantasia* (Chove dentro da alta fantasia), de Dante _ quando este fala das visões que se apresentam a ele quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena _ , para se perguntar sobre o destino da imaginação no mundo contemporâneo: "que futuro está reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a 'civilização da imagem'? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? (...) Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo"(CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.P.97-114: Visibilidade.)

¹⁰ DEBRAY, loc.cit.

tendência a apresentar a realidade como algo *fake*, uma realidade mais plástica e complacente, mais francamente "para-real". Essa forma de construção da realidade, apesar de possuir inegáveis vantagens _ cognitivas, expressivas, lúdicas _ , apresenta também novos riscos. Um dos perigos mais aparentes é acreditar tanto nos simulacros que se acaba por tomá-los por reais, já que, como afirma Quéau, "quanto mais nos servimos da simulação como meio de escrita e de invenção do mundo, mais corremos o risco de confundir o mundo com as representações que fazemos dele"¹¹.

Não estamos, aqui, fazendo coro às teorias sobre a "perda da realidade" em decorrência da saturação das imagens induzida pela presença cada vez mais central da mídia na paisagem urbana. Nesse ponto, concordamos plenamente com Arlindo Machado, que atribui boa parte das teorias eruditas atualmente em voga sobre a desagregação da vida ou sobre a "desertificação" do mundo humano a "um deslumbramento apocalíptico"¹² diante da mídia, lembrando que o que chamamos de "realidade" sempre foi uma imagem: "as mídias apenas tornam evidente que a constituição da realidade é uma produção simbólica de homens históricos"¹³.

¹¹ QUÉAU, P. *O tempo do virtual*. IN: PARENTE, A., 1993.

¹² A distinção entre intelectuais apocalípticos e integrados é de autoria de de Humberto Eco (ECO, U. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1965). Contardo Calligaris dá-nos um resumo, exemplificando-a a partir das posições teóricas correntes diante da progressiva expansão da informática e de seu uso:

versão apocalíptica: a nova tecnologia dividirá o mundo, mais cruelmente do que nunca, entre mestres do computador de um lado e o desemprego qualificado de outro; a socialidade que ela já impõe nos afastará de nossos semelhantes e constituirá a máquina como fonte e mediadora do diálogo social, como interlocutor privilegiado;

versão integrada: graças à nova tecnologia, uma parte relevante do trabalho social poderá ser economizada, inaugurando possibilidades inéditas de tempo de lazer. A facilidade de comunicação permitirá novas e talvez mais autênticas formas de expressão democrática.

"Não é preciso condenar nossos tempos como época de um obscurantismo caleidoscópico, onde só vale a sedução das imagens e todas as imagens nos seduzem. Seria melhor, ao contrário, abandonar o fácil tom de apocalipse e se perguntar como acontece que, justamente nesse mundo de imagens (e não apesar dele), é de fato possível comparar, recusar, escolher. Em breve, agir e pensar" (CALLIGARIS, C. A sedução do apocalipse. *Caderno Mais!* da Folha de São Paulo, p.15, 26/3/95).

¹³ MACHADO, 1990, p.8-9.

A televisão, em especial, como observa Ivana Bentes, parece não cessar de “produzir e difundir, de forma proliferante, excessiva, ‘cancerosa’, imagens que, por sua vez, não cessam de nos modelar, de nos transformar, de nos produzir e de multiplicar suas funções estéticas, econômicas, ideológicas, sociais”¹⁴. Por ter penetrado tão profundamente na vida pública das nações, a televisão especularizou de tal forma o corpo social que nada mais pode lhe ser “exterior”, “pois tudo o que acontece de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece, portanto, *para a TV*. Aquilo que não passa pela mídia eletrônica torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo. Não se diz mais que a televisão ‘fala’ das coisas que acontecem; agora ela ‘fala’ exatamente porque as coisas acontecem *nela*”¹⁵.

O *eu*, por sua vez _ pela sua própria constituição narcísica _, parece sempre pré-disposto a esse amoldamento, a esse funcionamento especular e auto-referente que a televisão lhe propõe. Se a imagem é o que vem para forjar o *eu*¹⁶, este, entretanto, desconhece que é imagem e está sempre à espera de encontrar nas imagens das coisas visíveis sua própria imagem, sua unidade de indivíduo .

¹⁴ BENTES, s.d.

¹⁵ MACHADO, 1990.

¹⁶ LACAN, J. (1989). No Capítulo "A TV como Olhar do Outro", abordaremos a formulação lacaniana do "Estádio do espelho", que situa a constituição do *eu* como imaginária.

A comunicação de massas utiliza-se disso e solicita o desejo do consumidor como algo da ordem de um convite à identificação imaginária, ao comparecimento de “um homem adequado a um certo modo de produção”¹⁷, um *eu melhor, sob medida* para o sistema produtivo contemporâneo, o que, inevitavelmente, desemboca em estereótipos ¹⁸.

Interessa-nos, nesta pesquisa de Mestrado, focalizar uma forma específica de oposição a essa *modelagem do eu* diagnosticada nos mecanismos dos veículos de comunicação de massas _ a *TV comunitária* _ , analisando sua eficácia na contribuição para a constituição de sujeitos, para além dos meros *consumidores bem adaptados* visados pela mídia.

2.2 O NOSSO MUNDO COMUM: A TELEVISÃO

¹⁷ GOMES, 1995.

¹⁸ Essa elaboração parte do conceito de *Indústria Cultural*, termo que surgiu em 1947, na obra dos autores Theodor W. Adorno e Max Horkheimer *Dialética do esclarecimento*. Eles buscaram substituir a expressão *cultura de massa* por *indústria cultural*, para excluir qualquer interpretação de que se trata de uma versão contemporânea da arte popular, surgida espontaneamente das próprias massas. A indústria cultural, pelo contrário, caracteriza-se pela fabricação, pela produção em série para consumo em massa (através da veiculação e propaganda de seus conteúdos nos meios de comunicação de massa). A amplitude e diversidade do público pressupõe o estabelecimento de um gosto médio, o que resultaria em uma cultura homogeneizada, onde as tendências individuais e grupais são diluídas, para dar lugar ao padrão geral. O conceito marxista de mercadoria é transposto integralmente para o campo da cultura, que passa a ser classificada, nessa visão, como mero mecanismo de alienação. Para além dos maniqueísmos, deve-se levar em conta, na análise da indústria cultural, o processo de significação que rege a formulação e métodos de veiculação dos seus produtos. Se essa indústria opera com o condicionamento, visando a atingir e mesmo a criar o gosto médio, é natural que ela trabalhe com estereótipos de idéias, conceitos e sentimentos, ou seja, com imagens e palavras que já vêm imbuídas de uma significação clara, de forma que o espectador possa, sem maiores elaborações, apreendê-las em sua aceção literal (CASTILHO, Cristina; LIMA, Rafaela. *Chega de ser peão, o negócio é ser gerente: uma análise de discursos na Igreja Universal do Reino de Deus*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 1994, pesquisa CNPq).

A dimensão pública da sociabilidade atual encontra-se fortemente atrelada à ação dos meios de comunicação. A mídia, e sobretudo a televisão, que vem assumindo um papel central nesse contexto, substitui ou simula o que seriam as funções da *ágora*, instituindo, porém, um espaço público *despolitizado*, descaracterizado, portanto, de seu lugar social. Esse “espaço público midiático”¹⁹ termina sendo aquele que confere visibilidade aos acontecimentos sociais. Aparecer na televisão significa, na atualidade, inserir-se na esfera pública, ou seja, aparecer no *mundo*, no campo do que é visível e compartilhado socialmente.

A grande discussão em torno do papel social da televisão está ligada exatamente aos mecanismos constitutivos desse aparecimento. Se os atributos humanos naturais de fala e gesto asseguram acesso universal e igual aos meios de comunicação, sabe-se que, quando a comunicação é mediada, “essas igualdades universais não podem mais ser garantidas, dependendo das estruturas do poder econômico e político que os processos de debate democrático pretendam controlar”²⁰. A produção de mensagens na mídia televisiva de massa é caracterizada, então, pela “cisão e distinção entre emissores (aparatos sócio-tecnológicos que constituem lugares sociais de emissão super-potencializada) e receptores (‘massas’), num processo de expropriação da fala do público receptor”²¹.

¹⁹ CASTRO, 1996.

²⁰ GARNHAM, 1994.

²¹ RUBIM, 1993.

Se virmos, como Hannah Arendt, o espaço público como espaço significativo no qual a ação e o discurso de cada um podem ganhar sentido na construção de um *mundo comum* ²², e se concordarmos com Sennett quanto ao declínio contemporâneo do homem público ²³, estaremos em condições de avaliar, em pelo menos três registros, a dissolução do espaço público característica do mundo moderno, para, a partir daí, defini-lo, e apreender as conseqüências de sua ocupação pela televisão.

Primeiramente, sendo o espaço público a expressão de “um sentido cidadão de participação” e o meio através do qual cada homem pode sentir que compartilha de um destino comum, sua dissolução significa a perda de um *mundo comum*, que articula os homens “numa trama visível feita por fatos e eventos tangíveis no seu acontecimento e que se materializa na comunicação intersubjetiva, através da qual as opiniões se formam e os julgamentos se constituem” ²⁴. A figura histórica que sintetiza essa perda são as massas que se deixaram mobilizar pela propaganda totalitária.

²² ARENDT, 1991.

²³ Para este autor, a comunicação eletrônica marca o fim da cultura pública e um primado do “eu próprio”(selfhood) e de seu cortejo de imagens, que passam a definir as relações sociais, tornando-se “um princípio social” (SENNETT, 1988).

²⁴ TELLES, 1990.

Um segundo registro se dá na esfera da experiência social, a partir do qual a ação e a palavra de cada um podem ser reconhecidas como algo dotado de sentido e eficácia na construção de uma história comum. Nesse caso, a perda do espaço público significa “a privação de um mundo compartilhado de significações”²⁵ e diz respeito ao isolamento enquanto forma de existência radicalmente privatizada, como nos demonstram os judeus e todos os párias da sociedade.

Finalmente, a perda do espaço público significa, num registro político, “a perda de um espaço reconhecido de ação e opinião”²⁶, ou seja, a perda da liberdade que exige, para sua efetivação, um espaço politicamente organizado. Os apátridas e todos os que perderam seus direitos de cidadania são as figuras históricas que exemplificam essa perda.

O espaço público é, portanto, o lugar do aparecimento e da visibilidade, e é essa *aparência*, como aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos, que constitui a realidade para Hannah Arendt. Essa realidade, construída na forma de seu aparecimento, articula os indivíduos em torno daquilo que para eles se configura como interesses comuns, mas não se refere a “uma esfera cultural dada, ou ao mundo da vida definido pela fenomenologia, nem ao sistema de instituições, valores, regras e normas que a sociedade tradicional chama de realidade objetiva”²⁷. A realidade do mundo depende de uma forma de sociabilidade regida pela pluralidade humana, e só pode se manifestar quando as coisas podem ser vistas, sem mudar de identidade, por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, de sorte que os que estão à sua volta sabem que vêem a mesma coisa, na mais completa diversidade.

²⁵TELLES, 1990.

²⁶TELLES, 1990.

²⁷ TELLES, 1990.

Hannah Arendt recusa uma verdade transcendental e a verdade racional da ciência, para afirmar que o caráter propriamente humano do mundo constitui-se na interação comunicativa:

“O mundo é aquilo que surge entre os homens, onde o que cada um traz por nascimento pode se tornar audível e visível”.

“Nada do que existe, na medida em que esta coisa aparece, pode existir no singular”.

“O único atributo do mundo que nos permite avaliar sua realidade é o fato de ser comum a todos nós”.

é *“O diálogo (...) se preocupa com o mundo comum que permanece inumano num sentido muito literal, enquanto os homens não fazem dele um objeto permanente de debate. Pois o mundo não humano por ter sido feito pelos homens e ele não se torna humano porque a voz humana aí ressoa, mas somente quando se torna objeto de diálogo”.*

*(Com a perda da esfera pública,) “Os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular (...)”.*²⁸

Espaço público e realidade, existência e aparência são, para Hanna Arendt, conceitos indissociáveis. Ser e aparecer coincidem. O ato de aparecer é a construção da própria cena em que ele aparece. A aparição concerne a todos que a vêem, ou seja, o espectador está incluído na cena da aparição. Hannah Arendt estabelece, assim, um espaço público que é, ao mesmo tempo, constituído e constituinte. A perda do espaço público significa, portanto, a perda da relação objetiva com os outros homens e, com isso, a perda da noção mesma de realidade.

A partir da dupla dimensão do espaço público esboçada até aqui _ *visibilidade e o que é comum* _ delineiam-se dois objetos de interesse sociológico: os *espaços públicos urbanos*, ligados à realidade topológica (lugares de ação e interações especificadas pelo caráter público, caracterizados por uma plena visibilidade e acessibilidade ao *outro*), e o *espaço público imaterial*

²⁸ Citações de Hannah Arendt, IN: TELLES, *Espaço público e espaço privado na constituição do social*, 1990, *passim*.

mas eficaz do debate ²⁹, espaço simbólico povoado hoje por atores e pela mídia ³⁰.

Para além da perspectiva topológica, meramente descritiva, ou de uma perspectiva que, interrogando se o espaço público é habitado democraticamente, se é corrompido ou salvo pela mídia, tenderia a pensar nele como algo sempre à espera de ser preenchido, sem se interrogar sobre as formas práticas da sua constituição Chaniel propõe, retomando Habermas e Hannah Arendt, uma perspectiva não reducionista.

A partir da concepção racionalista de um espaço público *constituído* em Habermas , propõe opor à reificação e ideologização do conceito, sua natureza normativa, dando ao espaço público uma representação concreta *plural* , e não, unitária. Com Hannah Arendt e contra o uso metafórico do conceito, propõe proceder à sua inscrição numa *ontologia da publicidade*: espaço público é o espaço da visibilidade, no qual as ações e falas, agentes e acontecimentos são _ adquirindo seus traços de identidade, sua determinação e se abrindo ao julgamento público ³¹.

²⁹ *Debate* deve ser aqui tomado no sentido de *troca*, de *diálogo*. Dominique Wolton (1991) define o *espaço público* como um “espaço de troca fundamental à democracia”, sem confundi-lo com o campo da comunicação política sancionado por eleição. Seu princípio de organização está ligado à liberdade de expressão (“espaço aberto em que se exprimem todos aqueles que se autorizam a falar publicamente”), não só dos temas políticos, mas também de tudo que concerne à coisa pública, ou seja, tudo que é *comum*.

³⁰ CHANIAL, 1992.

³¹ Dentro dos objetivos desta explanação, não vemos necessidade de discutir se o lugar da experiência da *pólis* grega no pensamento de Hannah Arendt revela, como acusam seus críticos, uma visão nostálgica de um modelo de vida em sociedade que o mundo moderno eliminou, ou, como sustentam seus defensores, referencia uma concepção de política que se determina enquanto esforço por inverter a imagem do totalitarismo; e, por outro lado, nos abstermos de tomar uma posição na querela Habermas/Sennett acerca do diagnóstico do declínio da esfera pública a partir de uma transposição dos traços da esfera pública representativa para a *esfera pública burguesa clássica*. Pelo mesmo motivo, a questão específica do *espaço público plebeu* não será debatida, apesar do interesse que Habermas nos desperta _ nosso objeto de estudo: a publicização do discurso de um segmento tradicionalmente excluído da esfera pública, os loucos, e o próprio contexto de surgimento das TVs comunitárias, em grupamentos sociais mais carentes _ , ao pensar que o mecanismo de exclusão das classes inferiores, mobilizadas cultural e policamente, provoca “uma *pluralização da esfera pública* em sua fase de formação”, uma “revolta periodicamente recorrente, sob uma forma violenta ou moderada, de um contra-projeto face ao mundo hierárquico do poder, de suas cerimônias e sua disciplina cotidiana”. Vale notar que o espaço público plebeu é tido por Habermas, trinta anos depois do clássico “*Mudança estrutural da esfera pública : investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*” como “uma esfera pública burguesa cujas pressuposições sociais foram suspensas” (grifo nosso). Em momento inicial desta pesquisa de

O ponto fundamental da discussão sobre o espaço público, em termos mais contemporâneos, diz respeito à transformação da infraestrutura da esfera pública em razão do desenvolvimento dos meios eletrônicos de massa, da importância recente da publicidade, da assimilação crescente da informação e do surgimento de uma nova categoria de influência, o *poder midiático*. Habermas é firme no seu diagnóstico, a partir daí, de uma *vassalização do espaço público* por esse poder, que submete as chances de acesso à comunicação pública a "constrangimentos de seleção sempre mais poderosos" ³².

A partir da perspectiva de que a realidade se constrói na e pela linguagem _ na "*força produtiva da comunicação*"³³_ e de que a formação racional da *identidade* dos sujeitos humanos e das coletividades depende dessa construção, o debate acerca da comunicação e das relações de poder na sociedade contemporânea está aberto a um agendamento permanente. O desafio proposto para a ruptura de uma condição de vassalagem é justamente o de encontrar mecanismos que se transformem em ferramentas nas mãos do público, com as quais ele possa intervir na produção da mensagem televisiva. Para que isso se realize, é necessário muito mais do que aparato técnico, é necessário trabalhar no campo minado das abrangências ideológicas e políticas. O público, ao se apossar dos "bens de produção" da mensagem, está apontando para um processo bem mais amplo da democratização da sociedade, uma vez que hoje o recorte público é ditado pela ação dos meios de comunicação.

As experiências em TV *de acesso público* em curso em todo o mundo trabalham nessa tentativa de reverter a lógica da negação da existência coletiva, para introduzir a necessidade, no

Mestrado, trabalhamos com um pouco mais de profundidade esses pontos (GRECO, M. *Espaço Público, Realidade, Comunicação*. Cadernos de Psicologia, Belo Horizonte: UFMG, v.6, no.1, 1996).

³² HABERMAS, 1984.

³³ HABERMAS, 1984.

terreno da mídia, do conceito _ próprio da televisão na contemporaneidade _ de espaço público, entendido não como representação concreta unitária, mas *plural* . Dar ao espaço público uma representação plural implica em tomá-lo como espaço da visibilidade, no qual ações e falas, agentes e acontecimentos alcançam sua condição de aparecimento, adquirem seus traços de identidade, sua determinação e se abrem ao julgamento público.

Acesso público à tecnologia televisiva é um conceito “diretamente ligado à garantia do direito à livre expressão: o direito de produzir _ e não apenas de receber _ mensagens através dos meios de comunicação”³⁴. Na mídia televisiva, a concretização desse direito dá-se com a criação de espaços abertos à participação de qualquer cidadão ou grupo, onde são oferecidas condições para que os interessados realizem e veiculem seus programas de TV, assumindo o papel de produtores/receptores críticos e ativos das mensagens relacionadas à sua comunidade.

As TVs comunitárias, ensejando uma oportuna discussão sobre a democratização dos processos de emissão na mídia³⁵, utilizam-se desse conceito para criar espaços de comunicação,

³⁴ LIMA, 1996.

³⁵ A experiência das TVs comunitárias no Brasil é destacada, por um intelectual do porte de Chomsky, como uma interessante estratégia de desenvolvimento de mecanismos de democratização dos processos de registro e de transferência de informações, insuficientes ainda como contraponto à política autoritária da mídia, já que, para ele, "aquilo que a mídia produz é moldado para atender às necessidades das instituições de poder e dominação nas quais ela se imbuete": "como muitas vezes no passado, precisamos criar formas de participação e controle democrático, realizando experiências com as diversas possibilidades. Os projetos de televisão com base comunitária existentes no Brasil, sobre os quais aprendi algo (e que pude testemunhar) quando estive no Rio, são um exemplo muito sugestivo" (Noam Chomsky entrevistado por Nelson Ascher para o caderno *Mais!* da Folha de São Paulo de 9/3/97. p.10-11: *A privatização da democracia - Noam Chomsky examina os usos políticos da informação*).

em base territorial circunscrita, onde seja possível uma *(re)apropriação da fala* pelo público receptor. Uma TV *comunitária* pode ser definida ³⁶ como uma intervenção comunicacional sobre determinado grupo social ³⁷ considerado excluído, pela mídia, dos mecanismos de produção de informações de seu interesse e/ou em busca de experimentar uma proposta de produção televisiva não massiva, realizada dentro da singularidade do grupo envolvido na experimentação, pautando-se por duas premissas básicas:

- uma proposta de *interatividade*, compreendida como ação recíproca, como processo dialógico onde sujeitos se constituem como produtores e receptores das mensagens, que permite que o uso da tecnologia do vídeo interfira na conformação cultural, na concepção e na leitura do mundo de seus usuários. As imagens, os textos, as palavras e os sons podem estar em constante combinação para permitir novas reinterpretações e novas atribuições de sentidos, aumentando o "acervo" comunicativo dos indivíduos que interagem nas comunidades;_

- um favorecimento da configuração de representações que as comunidades fazem de si mesmas _ uma *auto-imagem*, no sentido lato da expressão _ por meio de um trabalho integrado de comunicação _ produção dos programas , assessoria de comunicação às comunidades, capacitação técnica de membros das comunidades _ que se constitui num conjunto de instrumentos por meio dos quais as comunidades envolvidas podem produzir as imagens de seu cotidiano, de seus problemas e das soluções que estão encaminhando. O processo de produção dessas representações, estando vinculado à mobilização que as tornaram possíveis, bem como

³⁶ Projeto *TV Sala de Espera* (1994).

³⁷ Aqui, a definição de comunidade afasta-se de qualquer socialismo utópico ou clientelismo, privilegiando a base territorial de grupos de condição (sócio-econômica, política, etc) semelhante, que formam "comunidade" a partir de um sentimento de pertencimento.

ao espaço público até então “vazio” em que foram constituídas, pode ter como conseqüência um aumento da potência da imagem pública de seus produtores.

Na perspectiva de *pluralização de arenas públicas* ³⁸ proposta pelas TVs comunitárias, nas quais grupos com diversos valores e retóricas participam, o que está em jogo não é simplesmente a liberdade do consumidor de escolher, mas também _ e principalmente _ “a disponibilidade de uma multiplicidade de fóruns públicos em que diferentes pontos de vista possam ser expressos (...). O indivíduo não é apenas um consumidor que tem direito a alguma escolha na seleção dos objetos de consumo; ele é , também, um participante numa comunidade (ou comunidades) política em que a formação da opinião e o ato de decisão dependem, hoje, até certo ponto, da disponibilidade de informação e da expressão de diferentes idéias através da mídia e da comunicação de massa” ³⁹.

O fato, porém, de uma TV comunitária partir de um questionamento dos mecanismos de comunicação de massa ou sustentar um discurso favorável à pluralidade não garante sua atenção para aspectos como *alteridade* e *singularidade*. Permanece o risco _ inerente aos veículos de comunicação _ de reproduzir em outro contexto (teoricamente mais democrático) o mesmo autoritarismo e falta de diálogo próprios da relação emissor/receptor do objeto criticado. Nesse

³⁸ A respeito do risco de uma única esfera pública: “quando há apenas uma única esfera pública, os membros de grupos subordinados não têm arenas para deliberação entre eles mesmos sobre suas próprias necessidades, objetivos e estratégias. Eles não têm de onde tirar processos comunicativos que não estejam sob supervisão dos grupos dominantes. Nessa situação, eles estão menos propensos que de outra maneira a encontrar a voz ou palavras certas para expressar seus pensamentos e mais propensos que de outro modo a guardar seus desejos mais primárias. Isso pode levá-los a se incapacitar para a articulação e defesa de seus interesses na esfera pública inclusiva” (FRASER, N. *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. IN: *Habermas and the public sphere*. Massachusetts: The MIT Press, 1994).

³⁹ THOMPSON, 1995.

sentido, as TVs comunitárias estariam, de fato, “preservando uma parcela de originalidade e de autonomia”⁴⁰ dos sujeitos dentro da comunidade, ou estariam forçando uma certa identidade grupal do “oprimido pela sociedade”?

Ainda nessa linha de raciocínio, e considerando que os projetos de TV comunitária, em sua quase totalidade, alinham-se às estratégias de militância pela democratização dos meios de comunicação e pelos direitos de cidadania de grupos excluídos, não estariam eles correndo também o risco de resvalar num *salvacionismo*, chamando para si o papel de apontar os caminhos corretos para a comunidade e criando com seu público-alvo uma relação autoritária, em que o receptor é, de maneira sutil, excluído do processo de elaboração das mensagens, que já são pré-determinadas ideologicamente?

Em outros termos, estariam as TVs comunitárias, dentro da sua vocação política, conseguindo, na conexão dos processos individuais e das regulações sociais, preservar a multiplicidade e a surpresa em oposição ao convite ao *Um* e ao *clichê libertário* da militância tradicional?

A imagem da televisão, valendo por ela mesma _ como qualquer imagem _ insere-se nos fenômenos da *ilusão* e pode reiterar o campo da *alienação*. Se um dos principais objetivos das TVs comunitárias é interferir politicamente tanto na imagem que um indivíduo tem de si quanto na que dele faz a sociedade, como avaliar o estatuto da imagem virtual construída interativamente na constituição imaginária dos sujeitos desse processo comunicacional?

2.3 O OBJETO DA PESQUISA: TV PINEL

⁴⁰ FREUD, 1969.

De 1993 a 1997, a partir de uma proposta que apresentei ao Departamento de Comunicação Social da Fafich, a Pró-Reitoria de Extensão da UFMG, em parceria com a Secretaria Municipal de Saúde de Belo Horizonte, desenvolveu um experimento de mobilização comunitária, por meio de metodologias de promoção de *acesso público à tecnologia televisiva*: o projeto *TV Sala de Espera*. Nesse período, foram produzidos, com a participação ativa da população-alvo, cerca de 20 programas de 20 minutos. Neles, havia receitas culinárias alternativas, reportagens sobre problemas dos bairros e soluções encontradas pelos moradores, manifestações culturais da região, quadros humorísticos, informações de utilidade pública, cobertura de eventos esportivos, recados pessoais, denúncias, oferta de serviços, discussão sobre o conceito de saúde, etc. As fitas com os programas eram exibidas, de dois em dois meses, nas salas de espera de dois Centros de Saúde da Regional Nordeste de Belo Horizonte e em telões colocados nas ruas da região durante eventos organizados pelas Associações de bairros, ficando, depois, disponíveis para os moradores que as quisessem utilizar em exibições privadas ou em suas atuações políticas e educativas. Esse campo de atuação inicial estendeu-se para a formação profissional dos estudantes de Comunicação da UFMG (cerca de 13 estagiários por ano); hoje as metodologias desenvolvidas pelo *TV Sala de Espera* _ relacionadas à TV de rua, estratégias de comunicação integrada, oficinas de capacitação, uso do vídeo em contextos diversificados (educação, educação para a saúde, animação grupal) _ já podem ser aplicadas em contextos diversificados.

Com a inviabilização, por razões econômicas, do projeto *TV Sala de Espera* ⁴¹, foi criado, em 1997, a partir de proposta do Departamento de Comunicação Social da UFMG, o *Centro de Mídias Comunitárias*. Tendo funcionado apenas por um ano, desenvolveu atividades de pesquisa,

⁴¹ Mais dados sobre a *TV Sala de Espera* podem ser obtidos no Departamento de Comunicação Social da

capacitação e produção de acesso público em diversas mídias (vídeo, TV ⁴², rádio⁴³, impressos, multimídia e telemática), integrando os laboratórios e disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação, bem como os corpos técnicos discente e docente do Departamento. No ano de 1997, um grupo de ex-estagiários da *TV Sala de Espera* fundou a *Associação Imagem Comunitária*, que lhes deu respaldo institucional e autonomia para o desenvolvimento de novos projetos. Destacam-se, entre os projetos iniciais da entidade, a *Educação Midiática na Escola*, e as oficinas de comunicação (vídeo, rádio e jornal impresso) junto a turmas de ensino fundamental e médio (em parceria com o Centro Pedagógico da UFMG). Esses cursos, com duração entre 20 e 40 horas, propõem, frente à importância dos meios de comunicação na sociabilidade atual, que a Escola eduque para a recepção crítica e a expressão nesses meios, com destaque para o vídeo. A *Associação Imagem Comunitária* também atua na promoção de oficinas no contexto da qualificação ⁴⁴ de profissionais das áreas da Saúde e da Educação para o uso do vídeo em suas atividades, e da profissionalização ⁴⁵ em vídeo, TV e rádio, dentro da perspectiva da comunicação comunitária, além de integrar, desde julho de 98, o *pool* de TVs Comunitárias, que realiza, para veiculação nacional via Canal Saúde (Ministério da Saúde / Fundação Oswaldo Cruz), programas bimensais comunitários de educação sanitária, e de produzir eventos e publicações ligados à sua área de atuação ⁴⁶.

Fafich/UFMG e na Pró-Reitoria de Extensão da UFMG.

⁴² Uma dessas atividades foi desenvolvida a partir de uma demanda da própria UFMG: a Reitoria contratou, em maio de 1997, a equipe do *Centro de Mídias Comunitárias* para desenvolver um projeto de transmissão em baixa potência, inspirado na *TV Sala de Espera* _ a *TV UFMG*.

⁴³ Na mesma época, a equipe do *Centro de Mídias Comunitárias* elaborou um projeto para uma *Rádio Comunitária da UFMG*.

⁴⁴ *Uso do vídeo na Educação Sanitária* (qualificação dos profissionais de saúde para o uso do vídeo em atividades de sensibilização e educação de comunidades, através de parceria com a Secretaria Municipal de Saúde de Belo Horizonte) e *Uso do Vídeo na Educação Escolar* (qualificação dos professores dos ensinos fundamental e médio para o desenvolvimento de propostas de *educação midiática*, envolvendo o vídeo, junto aos alunos, para a Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte).

Todo esse percurso, do experimento de uma TV comunitária ligada à área da Saúde e à universidade até a atuação de uma organização voltada para a questão da viabilização de uma "imagem comunitária", produziu uma disseminação do projeto *TV Sala de Espera* que atravessou as instituições envolvidas oficialmente, ultrapassou os limites de penetração imaginados inicialmente _ divulgação na mídia local, nacional e internacional, na Internet e em eventos especializados, contatos com experiências similares em todo o mundo e abertura da possibilidade de intercâmbio⁴⁷, de realização de projetos conjuntos ⁴⁸ e de consultoria⁴⁹, etc._ , e exigiu de seus idealizadores um trabalho de reflexão teórica dos seus princípios de funcionamento e uma avaliação de seus efeitos sobre os usuários ⁵⁰.

⁴⁵ Cursos profissionalizantes de vídeo, TV e rádio, dentro da perspectiva da comunicação comunitária, para o Programa Oficina de Cultura (convênio Secretaria de Estado da Cultura de MG / Ministério do Trabalho / Fundo de Amparo ao Trabalhador).

⁴⁶ Eventos: *Novos desafios do vídeo popular: XIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Vídeo Popular* (1997, Belo Horizonte), *Seminário "TV Cidadã: a implantação do canal comunitário da TV a cabo de BH"* (1997, Belo Horizonte, em parceria com a Comissão Provisória de Implantação do Canal Comunitário da TV a cabo de BH), *Assembléia de Fundação da Associação das Entidades Usuárias de Canal Comunitário de TV a cabo em Belo Horizonte* (1997, Belo Horizonte, em parceria com a Comissão Provisória de Implantação do Canal Comunitário da TV a cabo de BH). Publicações: *Cartilha do Acesso*, em 1997, sobre o canal de acesso público comunitário da TV a Cabo (autores: Bráulio Britto e Rafaela Lima, membros da Associação), além de artigos em periódicos e revistas especializadas.

⁴⁷ Seminário Imagem Comunitária, Encontro Nacional do Grupo de TV Comunitária , Encontro de Perspectivas Políticas da Democratização da Comunicação, entre outros.

⁴⁸ Experiência Piloto de TV Segmentada, Videocarta Amazônia/Minas Gerais "É assim que eu imagino a vida lá", entre outros.

⁴⁹ TV Pinel, Departamento de Comunicação dos Centros de Educação Comunitária e Artes da Universidade Estadual de Londrina, TV Educativa de Itabira, Coordenadoria de Direitos Humanos da PBH, Cenex da Faculdade de Medicina da UFMG, entre outros.

⁵⁰ Cumpre ressaltar que há carência de estudos sobre o tema *efeitos da TV Comunitária*, de forma geral, e dos seus *efeitos psicológicos*, mais especificamente. A TV Sala de Espera, pela sua vinculação à Universidade, terminou por criar uma expectativa de uma reflexão teórica mais aprofundada junto aos outros projetos de TV Comunitária no Brasil. Considerando o papel social da Universidade e a importância científica do tema, os coordenadores da TV Sala de Espera partiram para a formalização das questões mais instigantes levantadas pela prática, direcionando-as, sob a forma de projetos de pesquisa, para os cursos de Mestrado e Doutorado da Fafich.

Um desdobramento da nossa atuação, em particular _ a consultoria ao Núcleo de Vídeo do Instituto Philippe Pinel do Rio de Janeiro, por solicitação do Ministério da Saúde _ aguçou meu interesse como pesquisador, por revelar-se uma oportunidade privilegiada dessa necessária avaliação dos efeitos de uma intervenção do tipo TV comunitária, dentro da metodologia de trabalho criada pela equipe da TV Sala de Espera : a **TV Pinel**.

Iniciado em 1995, com a produção de vídeos sobre as atividades do seu Núcleo de Atenção Psicossocial ⁵¹ _ o *Cais* _ o Núcleo de Vídeo do Instituto Philippe Pinel sempre esteve atento a seu papel de *articulador comunicacional* dentro da instituição, sem , no entanto, restringir sua atuação aos muros do hospital, como demonstra a parceria buscada com o Canal Saúde ⁵² para discutir a *imagem da loucura* , por meio de uma série de debates, além da participação na elaboração de pautas e na produção de quadros dos programas de Saúde Mental do Canal Saúde na TV Educativa do Rio de Janeiro.

Uma das propostas do Núcleo de Vídeo do IPP era a implantação de uma TV comunitária, com a participação de técnicos, funcionários e pacientes do hospital, “com fins terapêuticos, de expressão artística e como instrumento de difusão das idéias em torno da Reforma Psiquiátrica”⁵³.

Assim, surgiu a TV Pinel no Instituto, em 1996, como um dos projetos institucionais que apostam na implementação de novas formas de tratar a doença mental que se façam acompanhar de

⁵¹ O Núcleo de Atenção Psicossocial é uma modalidade de espaço terapêutico preconizada pela Reforma Psiquiátrica em curso no país, caracterizada pelo regime aberto, não manicomial, e pela ênfase conferida à reabilitação psicossocial dos pacientes, para além do mero controle da sintomatologia psicopatológica, típico do modelo médico-curativo da psiquiatria tradicional.

⁵² O Canal Saúde é uma iniciativa conjunta da Fiocruz, Ministério da Saúde e Embratel.

⁵³ ARAÚJO, 1996.

mudanças culturais na sociedade, ou seja, que, além de promoverem a estabilização do ponto de vista sintomático, atuem contra a estigmatização dos pacientes psiquiátricos. Construindo “uma nova imagem da loucura”⁵⁴, a TV Pinel pretende ser, no dizer de seus criadores, “um exercício de criatividade para seus participantes”⁵⁵ e um projeto de “sensibilização da sociedade em relação ao movimento de luta antimanicomial”⁵⁶.

A coordenação do projeto situa-o dentro dos objetivos das TVs comunitárias _ o que vale dizer que também se ocupa da apropriação dos meios de comunicação pelos membros de determinado grupo visando a participação ativa desta comunidade no processo de construção da auto-imagem _ e opera a partir dos mesmos princípios de interatividade e de construção de cidadania do projeto TV Sala de Espera.

Essa aproximação não é casual, já que houve um intercâmbio entre as duas equipes na fase de elaboração do projeto TV Pinel, com vistas à sua instrumentalização, e a identidade entre os dois projetos não se restringe aos objetivos e à metodologia. A equipe da *TV Pinel*, tal qual alguns membros da *TV Sala de Espera*, pesquisa atualmente a relação entre o uso da imagem e as possibilidades de uma *"redescricao subjetiva"*⁵⁷, ou seja, interroga-se sobre os efeitos do trabalho de elaboração e produção da televisão em uma *reestruturação, ao menos temporária, da imagem do eu* e sobre as formas prioritárias em que essa reestruturação se faz.

Em recente reavaliação de seu trabalho⁵⁸, a equipe da TV Pinel formalizou seus objetivos vinculados à Saúde Mental e à TV comunitária na lista que se segue:

⁵⁴ ARAÚJO, 1996.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Termo utilizado pela equipe do Núcleo de Vídeo do IPP no "Projeto TV Pinel" (1996).

- Contribuir para a modificação da imagem da loucura, do louco, tanto para a sociedade como para os próprios usuários;
- levar informação, cultura e saúde ao público alvo, promovendo um melhor relacionamento humano entre pessoas da comunidade psiquiátrica e a sociedade em geral;
- dar oportunidade às pessoas para que possam descobrir suas potencialidades em diversas formas de expressão;
- engajar os usuários numa atividade produtiva;
- ajudar no tratamento, considerando a TV um espaço terapêutico;
- abrir espaço para a criatividade, a expressão e a auto-estima dos usuários;
- estabelecer formas de comunicação entre usuários, setores do hospital e outras entidades e grupos;
- formar mão-de-obra especializada em vídeo, oferecendo oficinas de vídeo/texto para interessados do IPP e outras instituições;
- através da avaliação, tirar conclusões que subsidiem a ação;
- com relação à metodologia de trabalho e ao público alvo, definir formas que envolvam usuários e técnicos, para que possam se reconhecer nos programas e atividades da TV Pinel e correlatas;
- ser alternativo e fora das ações globalizantes de comunicação.

Diante disso, na perspectiva de investigação à qual nos propomos, destaco como pontos que colocaram a TV Pinel em condições quase laboratoriais de acompanhamento e a tornaram objeto de eleição como pesquisa no Mestrado:

- a comunidade envolvida (pacientes e funcionários do Cais) é a mesma desde o início de

⁵⁸ PINTO, L., 1996.

um (riquíssimo) processo de produção e exposição da própria imagem, o que permitia investigar como foi afetada nos diversos momentos da intervenção;

- a especificidade técnica do serviço (um hospital psiquiátrico) colocou profissionais habituados aos operadores teóricos da psicologia e interessados na questão da *imagem do eu* como parceiros da pesquisa;

- a repercussão extraordinária na mídia carioca, nacional e internacional, que, ao potencializar a imagem pública de personagens até então envolvidos em uma identidade social estereotipada e estigmatizada, fornece um estímulo mais eficaz de visibilidade do que a exibição habitual das TVs comunitárias, o que é uma variável preciosa quando se pesquisa o efeito do *olhar do Outro*⁵⁹ sobre o sujeito.

Definida a TV comunitária que abordáramos nesta pesquisa de Mestrado, em tudo identificada aos objetivos de oposição à *modelagem do eu* denunciada nos mecanismos dos veículos de comunicação de massas, restou-nos interrogar sua eficácia na contribuição para a constituição de sujeitos, para além dos meros *consumidores bem adaptados* visados pela mídia.

Para estabelecer essa relação entre a produção interativa de imagens videográficas, a construção da auto-imagem comunitária e a manifestação de efeito-sujeito em um projeto de TV comunitária, decidimos :

1-Investigar os efeitos produzidos pelo processo de construção de imagens televisivas na TV comunitária sobre a auto-imagem dos sujeitos diretamente envolvidos;

⁵⁹ Introduzo, aqui, um termo psicanalítico adotado por Lacan _ o *Outro* _, que será constantemente abordado nesta dissertação. O *Outro* não é uma pessoa concreta, mas um *lugar*, que cumpre uma *função simbólica*, de referência para o sujeito na própria constituição do Inconsciente (CABAS, A.G. *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. São Paulo: Moraes, 1982, p.175-176).

- 2-Investigar os efeitos dessa produção sobre a imagem desses sujeitos vista pela comunidade não diretamente envolvida no processo;
- 3-Comparar os elementos característicos da linguagem e formato adotados nos programas da TV comunitária com estruturas equivalentes na rede *broadcast* e com a publicidade, buscando detectar, nos primeiros, ofertas de *amoldamento* a determinado sistema (produtivo, político-partidário, etc.) semelhantes às dos outros meios;
- 4-Detectar elementos da linguagem dos programas de TV que devam sua originalidade às características peculiares da estrutura psíquica dos membros da comunidade envolvida (clientela psiquiátrica) e pesquisar seus efeitos sobre os telespectadores;
- 5-Identificar, no discurso veiculado pelos programas e diretamente com as pessoas envolvidas no processo, a presença de *palavras de ordem* da causa antimanicomial, estereótipos *romantizados* da loucura, etc.;
- 6-Distinguir atitudes de identificação imaginária, de identificação simbólica, de indiferença ou de franca oposição à idéia de exposição pública da própria imagem no discurso dos membros da comunidade mais envolvidos no projeto;
- 7-Investigar nos programas a oferta de uma identificação coletiva, comunitária, em detrimento de convites à manifestações de singularidades.

2.4 A METODOLOGIA UTILIZADA NA PESQUISA

Como método privilegiado para descortinar novos horizontes de conhecimento, a partir da exploração intensa de um único caso, optamos pelo estudo de caso, que é uma das principais modalidades de análise das Ciências Sociais ⁶⁰.

Nosso principal instrumento de coleta de dados foi a entrevista, que, como recurso tradicional nas Ciências Sociais, vem ganhando maior credibilidade nas últimas duas décadas, graças às contribuições da Lingüística e ao desenvolvimento de análises do discurso, sendo considerada ⁶¹ como “a técnica por excelência na investigação social”, comparável ao tubo de ensaio para a Química e ao microscópio para a Microbiologia.

A definição de entrevista de pesquisa poderia ser: “uma conversa entre duas pessoas, iniciada pelo entrevistador, com a finalidade específica de obter informação relevante e centrada no conteúdo explicitado pelos objetivos da pesquisa, que são de descrição sistemática, predição ou explicação” ⁶².

⁶⁰ BECKER, 1994.

⁶¹ GIL, 1991.

⁶² CANNEL & KHAN (1968), citado por MATA MACHADO, 1991.

A modalidade de entrevista foi pensada de início a partir de sua vertente interacionista, embora a vertente psicanalítica assumida posteriormente tenha ultrapassado esse limite. Do Interacionismo, apoiamo-nos no enfoque em que "cada sujeito entrevistado é tratado como único, central, porta-voz de uma determinada formação sócio- histórica" e na premissa de que a qualidade da entrevista não está ligada ao treino exaustivo de entrevistadores, mas à importância que se dá ao que surge da interação entrevistador/entrevistado: "espera-se do pesquisador que esclareça sua relação com o objeto; ele próprio é tomado como um objeto-sujeito. (...) Como aqui o enfoque é qualitativo e cada entrevista é analisada minuciosamente, a pesquisa não mais exige um grande número de sujeitos" ⁶³.

⁶³ MATA MACHADO, 1991.

As entrevistas configuradas a partir desses elementos, foram analisadas a partir da noção psicanalítica de *leitura*, tomada no sentido de *ler o significante na sua literalidade*, e não pelo viés da *compreensão*, ou seja, buscamos identificar o significante-mestre que comanda a cadeia discursiva, para evidenciar seu conteúdo latente. Por *conteúdo latente* não deduzimos uma noção do Inconsciente como algo heteróclito em relação ao que é consciente, o fundo de um baú onde jazem elementos ocultos, ou um co-sentido presente todo o tempo. Situamos o Inconsciente na ordem do corte, da fenda: algo fugaz, que cintila, que tem momentos de abertura e fechamento: algo estruturado como uma linguagem. Essa analogia com a linguagem aponta para o caráter discursivo do Inconsciente: o Inconsciente percebido como um lugar de significantes organizados a partir da trama do discurso, o Inconsciente como *o discurso do Outro* ⁶⁴. Partindo dessa premissa, as entrevistas foram submetidas à uma análise, em que: a) foram identificados os temas principais; b) foram construídas as principais categorias de análise (1-a *imagem da loucura*; 2-o *poder da imagem televisiva*; 3-a *militância*; e 4-os *efeitos individuais e coletivos da TV Pínel*) ⁶⁵; e c) foi analisado, em algumas entrevistas de pacientes psiquiátricos que participam da TV Pínel, o processo de enunciação, com vistas a detectar efeitos imaginários e simbólicos do projeto sobre esses sujeitos.

⁶⁴ Lacan formula o Inconsciente como "este discurso do Outro no qual o próprio sujeito recebe, sob a forma invertida que convém à promessa, sua própria mensagem esquecida" (LACAN, J. *La psychanalyse et son enseignement*. IN: *Écrits*. Paris: Sueil, 1966, p.439, *apud* DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992, p.154.).

⁶⁵ Cf. *Anexo*, p. 154 *et seq.*

Em nossa tentativa de leitura de um discurso que se constituiu em torno da TV Pinel, estivemos atentos para não cair nas vertentes sociologizantes e psicologizantes da *análise do discurso*, criticadas por Maingueneau ⁶⁶, de forma que não tratamos do discurso, do texto ou da linguagem como um efeito posterior de um determinante qualquer, tomado como realmente real. Como esclarece Maingueneau: “preferimos admitir que não existe relação de exterioridade entre o funcionamento do grupo e o de seu discurso, sendo preciso pensar, desde o início, em sua embricação” ⁶⁷.

Nosso conceito de discurso foi o estabelecido por Lacan - um teórico bastante presente nesta dissertação -, que define *discurso* a partir da noção *de exterioridade do significante* : o significante é "concebido como estatuto do enunciado", que "deve ser visto como interveniente", pois intervém numa bateria significante, que já está ali, e que não deve ser considerada dispersa ou não integrada à uma rede do que se chama um saber⁶⁸.

Entendendo que a pesquisa científica, por si, acarreta uma redução do mundo empírico, ao constituir seu objeto de estudo e formular, via registro do simbólico, uma rede de conceitos para exercer efeitos sobre o real, procuramos enriquecer nosso material de pesquisa, utilizando mais de uma técnica de coleta de dados, fazendo uma triangulação entre: 1) as **entrevistas** (com membros da comunidade hospitalar envolvidos diretamente no projeto, membros não diretamente envolvidos _ técnicos e familiares de pacientes _ , e profissionais de Comunicação que participam

⁶⁶ Para Maingueneau, a noção de prática discursiva propõe uma certa indissociabilidade entre a formação e a comunidade discursivas. Citando Foucault, o autor define as formações discursivas como conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço e que definirão as condições do exercício da função enunciativa numa dada época. Para a noção de comunidade discursiva, o autor nos remete ao “grupo ou à organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1993)

⁶⁷ MAINGUENEAU, 1993.

⁶⁸ LACAN, J. *O seminário, livro 17: O Averso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p.11.

do projeto ou que cobriram eventos envolvendo a TV Pínel)⁶⁹; 2) a **pesquisa de documentos** (no hospital, nos jornais da cidade, etc)⁷⁰; e 3) a **pesquisa de fitas de vídeo** (programas da TV Pínel,

de outras TVs comunitárias, do Canal Saúde, da rede comercial de televisão, etc)⁷¹. A análise dos

documentos e fitas de vídeo, de maneira similar àquela das entrevistas, concentrou-se na escuta de seu processo de enunciação, o que nos permitiu detectar a prevalência de dois importantes discursos: o discurso militante e o discurso publicitário.

Empreendemos, também, uma pesquisa teórica - determinante para a escuta e a análise à qual nos propusemos -, dentro do roteiro esboçado no item *Discussão teórica* do projeto de dissertação apresentado ao Colegiado do Mestrado em Psicologia da UFMG, buscando colocar alguns pressupostos da Psicanálise à prova, diante da realidade discursiva oferecida pela TV Pínel. Cientes do risco da abordagem indutiva nos estudos de caso e defensores do rigor e do apoio de um referencial teórico, fizemos das palavras de Bruyne, nosso guia: “os estudos de caso baseados numa teoria e referentes a um objeto de conhecimento que dela decorrem diretamente tendem a testar a validade empírica de um sistema de hipóteses metodicamente construídas com vistas à prova experimental. O modo de investigação torna-se campo de controle empírico para testar o valor das proposições teóricas”⁷².

⁶⁹ Cf.p. 41-50 desta dissertação.

⁷⁰ Cf. p. 50-51 desta dissertação.

⁷¹ Cf. p. 51-55 desta dissertação.

⁷² BRUYNE et al. , 1977.

A interpretação do material pesquisado, com vistas a uma teorização sobre o objeto de estudo, valeu-se daquilo que Jeferson Machado Pinto qualifica como "método freudiano da inquietação"⁷³, no qual o trabalho do pesquisador é "movido pelas lacunas e o texto funciona como um analista, para que o pesquisador se defronte com suas próprias resistências em ouvir relatos. Ao ser incitado pelas lacunas do texto a fazer perguntas, ele constata que é nelas, nas perguntas, que está a verdade. A verdade está na questão, e não na resposta"⁷⁴. A verdade, nessa concepção, é algo que já está ali, sob a fala do agente do discurso, bastando, para desnudá-la, que o pesquisador crie recursos e métodos para "tirar a pedra", como ensina o escritor José Saramago, em seu poema *Mais Psicanálise*⁷⁵: "tirada a pedra, a luz do dia mostra/ O côncavo de terra que a mantinha".

2.4.1 Entrevistas

O critério de escolha dos entrevistados passou tanto pela sua representatividade (funcionários de nível médio e universitário do Instituto Philippe Pinel, usuários do Cais , familiar de usuário, residente, jornalistas, coordenadores), quanto por uma gradação de envolvimento com o projeto (jornalista de fora do projeto que teve contato com ele; pessoas da comunidade hospitalar sem participação, com participação indireta ou com participação direta no projeto; pessoas que passaram a fazer parte da comunidade hospitalar em função do projeto). Essa

⁷³ PINTO, J.M. *Por que os ratos não falam?*. IN: Cadernos de Psicologia, v.7, no. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.37.

⁷⁴ *Ibidem*, p.39.

⁷⁵ SARAMAGO, J. *Os poemas possíveis*. (s.l.): Caminho, 1998, p.41.

gradação seguiu _ por uma analogia coerente com nossa abordagem teórica do *Olhar do Outro* e com nosso objeto de estudo, uma TV _ , a lógica corriqueira utilizada nos planos de filmagem: a do enquadramento de câmera. Assim, caminhamos de um *plano geral* (enquadramento de uma imagem ampla) para o *plano detalhe* (o enquadramento mais próximo da pessoa ou do objeto), passando pelo *plano conjunto* (imagem menos ampla, destacando alguns elementos), pelo *plano médio* (com destaque para a pessoa, mas ainda mostrando seu entorno), pelo *plano americano* (que destaca só a pessoa) e pelo *close* (quando só aparece o rosto). A hipótese, aqui, é a de que, quanto mais imerso está o emissor de um discurso em um projeto, maior é a possibilidade de encontrarmos uma fala "oficial", que reproduza os objetivos pretendidos pela equipe, em detrimento de uma avaliação crítica da distância que se tenha tomado dos ideais iniciais ⁷⁶. Com isso, intentamos construir um discurso plural acerca da TV Pínel, que escapasse tanto de uma visão "partidária" , quanto da posição meramente espectadora do projeto.

As entrevistas, realizadas entre novembro de 1996 e setembro de 1997 e segundo a mesma metodologia _ que incluía entrevista complementar porventura necessária _ , foram feitas por mim (11) e por Cássia Chaffim (4), jornalista que fez a assessoria de comunicação do projeto TV Pínel até 1998.

2.4.1.1 Roteiro de identificação dos entrevistados

⁷⁶ Temos em mente aqui a "posição do olhar", tal como a trabalha Jeferson Machado Pinto: "mesmo em situações naturais, a possibilidade da observação depende de uma definição sobre qual deve ser a posição do olhar. Dependendo de onde se olha, pode-se não ver nada, e o que dá o ângulo da observação, a posição do olho, é a maneira como o cientista recorta aquela realidade. Esse critério envolve não a observação direta do mundo empírico, mas uma observação mediada por uma teoria ou, até mesmo, por preconceitos (...)"(PINTO, J.M. *Por que os ratos não falam?*. IN: Cadernos de Psicologia, v.7, no. 1.Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.32).

O roteiro de identificação visava, além dos DADOS PESSOAIS de praxe (*idade, estado civil, profissão, se tem filhos*), a situar os entrevistados quanto a uma participação política ativa na sua comunidade, e em relação ao nosso objeto de pesquisa, a televisão, da seguinte forma :

1) **POLITIZAÇÃO:** *procuramos saber do entrevistado se ele participava de alguma atividade e/ou entidade do tipo associação de bairro, comissão de saúde, grupo de jovens, associação de usuários de serviços de Saúde Mental, sindicato, movimento ou partido político, etc., com especial atenção ao uso de "palavras de ordem" ou outros clichês militantes.*

2) **RELAÇÃO COM A TV:** *procuramos saber do entrevistado se ele tinha TV em casa; se assistia a ela, quando assistia, quantas vezes por dia/semana; quem assistia com ele em sua casa; aquilo de que mais gostava na TV; se gostava de TV ; o que faltava na opinião dele; o que havia em excesso na opinião dele; se assistia/comentava com os vizinhos; o que era mais comentado pela vizinhança.*

2.4.1.2- Entrevistados

A partir de uma ponderação feita pela coordenação da equipe da TV Pínel, optamos por suprimir alguns dados de identificação, para manter os entrevistados no anonimato. Com o mesmo objetivo, os entrevistados não aparecerão nos capítulos que se seguem com uma numeração que os ligue à descrição de seus dados pessoais. Os 15 entrevistados podem ser, então, assim identificados:

1- Profissional da área de Comunicação que teve contato com a TV Pinel quando fez uma matéria jornalística sobre o projeto (cobertura jornalística da participação do pessoal no desfile de carnaval), faixa etária 25-35 anos, solteiro, sem filhos, sem vinculação político-partidária, tem a TV como instrumento de acesso à informação necessária à sua profissão, mas também como veículo de relaxamento (telejornais, filmes, entrevistas) e "companhia" quando está só em casa.

2- Profissional da área de Saúde Mental sem participação direta ou indireta no projeto, que não acompanha o processo, faixa etária 45-55 anos, casado, com filhos, faz parte da associação de sua categoria profissional, assiste à TV apenas nos fins de semana; em sua casa, a família "evita chegar em casa e ligar a TV, por ter uma visão crítica do espectador passivo": "tem sempre alguma coisa para ler, procuramos, então, estudar, ler jornais".

3- Profissional da área de Saúde Mental sem participação direta ou indireta no projeto, mas que acompanha o processo de perto, faixa etária 35-45 anos, é casada, sem filhos, é sindicalizada, mas pouco atuante, não é filiada a partido político, mas participa de campanhas do PT, diz que a TV em sua casa "vive ligada" (mais na Globo), ainda que não se esteja necessariamente prestando atenção a ela; gosta de novelas, filmes, seriados (*Quinteto*, *Arquivo X*, *Nova York Contra o Crime*), *Comédia da Vida Privada*, *Casseta e Planeta* e *Brasil Legal*, não tem TV a cabo, acha que faltam melhores filmes na TV, incomoda-se com o excesso de programas de auditório, que considera de "nível muito baixo".

4- Profissional da área de Saúde Mental com participação indireta no projeto, faixa etária 35-45 anos, solteira, sem filhos, trabalha no Instituto Pinel há muitos anos, foi militante do seu sindicato

durante muitos anos, participou ativamente da Associação de Funcionários do Pinel, ficando "muito vinculada à questão do movimento de trabalhadores e aos movimentos da Saúde Mental" (discussão da Reforma Psiquiátrica, da Lei Paulo Delgado, participação nas conferências municipais, estaduais e nacionais de Saúde Mental, etc), mas não acredita mais na forma de funcionamento dos sindicatos, atribuindo-lhes uma "manipulação das pessoas e das idéias", assiste pouco à televisão, geralmente telejornais da Globo e da Band, vez por outra, novelas, como *Pantanal*; se pudesse, "filmaria todas as atividades" que realiza no Instituto Pinel.

5- Familiar de uma paciente que participa da equipe de produção da TV Pinel, faixa etária 35-45 anos, solteira, sem filhos, diarista, participa do *Grupo de Familiares* do Cais há três anos ("falamos do que sentimos em relação aos pacientes, do que acontece em casa"), é filiada ao PSDB, participando ativamente das campanhas políticas, prefere o rádio à TV ("se não tiver televisão, não vai fazer falta", "rádio tem músicas que trazem recordações muito boas, eu relaxo mais"), mas assiste a novelas da Globo (*Fera ferida*, *Vale a pena ver de novo*, *Zazá*, *Anjo mau*, *A indomada*) e da Manchete (*Kananga do Japão*), além do *Jornal Nacional* e da *Sessão da tarde*, diariamente; não gosta de programas culinários ("eu não gosto de cozinha, acho cansativo ficar vendo cortar comida, picadinho, e desfiar o frango para fazer empadão"), nem de novelas mexicanas ("acho chatas e complicadas, porque tem tradução; quando o artista está falando, o tradutor já está lá adiante, então fica meio confuso"), acha que deveria haver mais programas "culturais" ("por exemplo, simpatias para ganhar dinheiro, para arrumar emprego, para arrumar namorado; eu gosto muito de simpatias, então eu colocaria um programa de simpatias, astrologia, tarô, búzios"), assiste à TV geralmente com a mãe, com quem comenta os programas.

6- Funcionário da Vigilância do Instituto Pinel com participação direta no projeto TV Pinel, faixa etária 35-45 anos, casado, com filhos, não participa de partido político ou de associação de bairro, gosta de assistir à TV (cerca de 2h/dia)_ principalmente *Fantástico*, *Jornal Nacional* e *Xica da Silva* (novela)_ , mas prefere vídeo, acha que deveria haver mais programas "produtivos" na TV, como o *Globo Rural* e o *Globo Ciência*, "para incentivar as pessoas", porque eles "ensinam".

7- Profissional da área de Saúde Mental com participação direta no projeto, faixa etária 25-35 anos, solteira, sem filhos, formação profissional voltada para a instituição psiquiátrica, participa de grupos de estudos de Psicanálise, não tem vinculação a partidos ou movimentos políticos, assiste à cerca de 2h/dia de TV, principalmente o *TJ Brasil* (SBT), e a novela *Xica da Silva* (Manchete), mas prefere ir ao cinema, não tem TV a cabo, acha os programas da televisão "muito sensacionalistas", sente falta de mais programas educativos, acha que "não precisava ter tanta novela".

8- Profissional da área de Comunicação que participa do projeto TV Pinel, faixa etária 25-35 anos, casada, tem um filho, é simpatizante do PT e dos movimentos sindicais, só vê televisão à noite (telejornais, novelas, e filmes, programas de variedades, documentários e comédia na TV a cabo), sente falta de mais programas educativos na TV (como o *Castelo Ra-tim-bum*), queria ver "um pouco mais do Brasil" na TV, está na TV Pinel desde o seu início (como câmera, produtora, iluminadora, coordenadora de oficinas), participou de outra TV comunitária, é entusiasta de trabalhos coletivos, onde se pode "dividir problemas" e "conviver com o desafio".

9- Paciente do Cais, participante da equipe de produção da TV Pinel, profissão: "ator, filme *Força Aérea 1* quando... quando... quando...", "poeta, músico e escritor", "redator, chargista", "solteirão, separado", não sabe informar se tem filhos, faixa etária 35-45 anos, identifica sua posição política como sendo da "esquerda festiva" (referindo-se ao jornal *Esquerda Festiva* da PUC), diz possuir "a TV a cabo dos amigos", assiste a *O Repórter*, *TVE*, *MTV* e *TV Mestre Cuca*, mas gosta mesmo é de se ver na TV; define os quadros de que participou na TV Pinel como "coisas políticas".

10- Paciente do Cais, participante da equipe de produção da TV Pinel, faixa etária 35-45 anos, solteiro, envolvido com a TV Pinel desde seu início; simpatizante do Partido Verde, costumava assistir pouco à televisão (noticiários, esporte, filmes), apesar de ter TV a cabo em casa, criticava a "modificação que os editores-chefes fazem nas matérias dos repórteres", sentia falta de outras alternativas de esporte na TV, além do futebol ("poderia ter mais esportes que não se utilizassem de bola"), suicidou-se cerca de seis meses depois da data desta entrevista.

11- Paciente do Cais, participante da equipe de produção da TV Pinel, chegou ao Instituto Philippe Pinel há 9 anos por "problema de depressão", solteira, sem filhos, tem vínculo empregatício com sua associação classista, onde tem alguma atuação política ("Eu vou a passeatas, essas coisas assim pra saber da situação da minha categoria, para explicar melhor para eles a situação deles"), fazia parte do *Programa para Teatro* que havia no hospital e foi esse interesse pela interpretação que a levou à TV Pinel, inclusive pelo fato de o uso do vídeo já fazer parte do instrumental de treinamento dos atores ("O hospital usava o vídeo e a TV só para as pessoas que faziam estudos aqui dentro. Então, depois, começou a ter, a passar filmes. Mais tarde, a coordenadora do *Programa para Teatro* passou a filmar a gente, a gente pediu para ser

filmado. Eu, porque eu queria ver a minha imagem, e queria que os meus colegas observassem melhor a imagem deles"), relata ter seu nome "escrito em algumas revistas", como "fã número 1" de vários artistas, mas que "nunca quis aparecer", e, se hoje aparece na TV Pínel, é porque estava querendo se "auto-analisar melhor", vendo se o que diziam dela _ "que eu andava marchando, que eu tinha o corpo duro" _ era verdade.

12- Paciente do Cais, participante da equipe de produção da TV Pínel, faixa etária 25-35 anos, solteiro, sem filhos, está na TV Pínel desde o início ("estou sempre atento às instruções, a gente está sempre aprendendo"), é simpatizante do PT, participa da Luta Antimanicomial, não gosta de assistir à televisão _ exceto pelos filmes e desenhos animados _ , prefere rádio (*JB, Rádio Cidade*)_ por causa do "diálogo que o radialista tem com o público" _ , acha que deveria haver "mais imparcialidade política" na TV, não conversa em casa sobre TV, interessando-se mais pelos seus aspectos técnicos, por "trabalhar no ramo".

13- Paciente do Cais, participante da equipe de produção da TV Pínel, faz tratamento psiquiátrico há cerca de 20 anos ("fui vítima _ vítima ou, não sei, talvez um privilegiado do eletrochoque"; "passei por coisas muito desagradáveis na minha vida, coisas muito tristes..."), após "surto", quando ouvia vozes ("vou te matar") e perdia o sono, faixa etária 35-45 anos, solteiro, sem filhos, "nascido e criado na ZonaSul", trabalhou como datilógrafo em órgãos públicos, escolaridade: 2o grau, simpatizante do PSDB.

14- Profissional da área de Comunicação que participa da TV Pínel, já participou de outra experiência com TV comunitária, faixa etária 35-45 anos, solteiro, faz parte de associações

voltadas para questões ambientais e políticas, não estando ligado a partidos políticos, assiste a "tudo" na TV, "quase todo dia", apreciando mais os documentários, programas jornalísticos, debates e filmes, e assistindo a programas de auditório e desenhos animados "por força da profissão", não tem TV a cabo, acha que há muita coisa "ruim, mal-feita" na TV convencional ("a técnica hoje é justificativa da bobagem"; "o padrão de qualidade técnica é muito alto, mas, infelizmente, alguns programas são de uma imbecilização fantástica"; "o Faustão, por exemplo, que eu tenho assim na conta de um grande comunicador, que eu vi começar nas TVs pequenas, e que era fantástico, a coisa mais nova que tinha na televisão, com uma linguagem, uma anarquia, uma irreverência tão característica do programa dele, e agora, na Globo, ele está chegando às raias do besteiro, assim, mas da pior qualidade, falta de bom gosto, enfim").

15- Profissional da área de Saúde Mental com participação direta na TV Pínel, faixa etária 35-45 anos, casada, com filhos, não é filiada a partido ou movimento político, assiste a "quase nada" de televisão ("um telejornal, um filme ou outro, *flashes* do que a empregada está assistindo"), considera o *Brasil Legal* um dos melhores programas da TV e acha que ele poderia estimular a produção de outros programas "simples, interessantes e interativos", acha "insuportável" assistir a telejornais como o *Jornal Nacional* ("sobra desgraça, só falta sair sangue").

2.4.1.3- Roteiro da entrevista

O roteiro que serviu de base para as entrevistas contemplava, basicamente, dois eixos de investigação, a saber:

1) IMPRESSÕES SOBRE O EXPERIMENTO TV PINEL: *procuramos saber do entrevistado o que ele acha da experiência; como ficou sabendo da existência da TV Pinel; se foi e como foi convidado a participar; de que atividades e gravações participou; durante quanto tempo ficou envolvido; se não participou diretamente: qual foi sua relação com o projeto e qual a sua opinião como espectador ou como profissional (se da área psi: se vê algum sentido terapêutico ou algum risco para o tratamento; se da área de comunicação: se percebe algum impacto na mídia e na sociedade, se vê reprodução de linguagem da mídia de massas, se percebe eficácia política das TVs comunitárias ou se vê nelas um apelo à condescendência do espectador, etc.)* ; se aprendeu alguma coisa com a experiência; a quantos programas assistiu; se assistiu aos programas inteiros ou só trechos; se assistiu a eles junto com alguém; o que achou dos programas (avaliação geral); avaliação das partes em que esteve diretamente envolvido _ relação entre o que foi concebido e gravado, o que ele esperava que fosse ao ar, e, finalmente, o que foi veiculado no programa; se houve comentários, quais foram os comentários entre os vizinhos, amigos, parentes; o que achou mais interessante; de que não gostou; de que não gostou em razão da forma como foi apresentado; o que faltou; se havia pessoas conhecidas suas nos programas; que tipo de repercussão a TV Pinel causou na sua comunidade; se algum conhecido criticou; na sua opinião, qual o sentido de um projeto como este; se achava que seria interessante continuar com os programas ou se percebia algum esgotamento do formato.

2) **RELAÇÃO IMAGEM / SUBJETIVIDADE:** *procuramos investigar como o entrevistado foi afetado pelas imagens produzidas pela TV Pinel; **se participou diretamente das gravações:** como se viu nos programas, se percebeu diferenças entre a imagem que fazia de si antes do projeto e agora, como avaliava a repercussão do projeto na mídia, se sentia autonomia na criação ou se se percebeu dirigido a maior parte do tempo, se notou efeito terapêutico com sua participação no projeto ou se houve aumento da ansiedade, qual a principal motivação para estar no projeto, se não se incomodava em ser ligado à identidade de "louco"; **se teve contato indireto com o projeto:** como via os protagonistas dos programas, como comparava essa imagem com a imagem tradicional das instituições e dos pacientes psiquiátricos mostrada na mídia, se fica incomodado ou emocionado com alguma coisa em particular, etc.*

2.4.2 Documentos

Tivemos acesso a documentos de circulação interna entre a equipe da TV Pinel e outros, em vias de publicação, que descrevem ou avaliam o processo, e que acrescentam à pesquisa a visão crítica de seus próprios participantes. Além disso, julgamos interessante investigar, no *clipping* da TV Pinel, como o projeto é descrito na mídia.

Destaca-se, pelo aspecto catártico do texto, o *Relatório do primeiro semestre da TV Pinel - Produção* (1997), de Noale Toja, onde ele percorre o trajeto simbólico do carnaval à quaresma, para revelar sua angústia e seu prazer no encontro com a alteridade radical dos usuários do Instituto Philippe Pinel, e para interrogar, de forma crítica e sensível, pontos fundamentais da metodologia de trabalho em uma TV comunitária.

Os outros textos consultados foram:

- 1- *Coisa de doido!* - Lúcia Pinto - 1996.
- 2- *Relatório de atividade CAIS/TV PINEL* – 1996.
- 3- *Relatório – TV Pínel e seus seis meses* – Noale Toja – 1996.
- 4- *TV PINEL (1, 2, 3)* – Doralice Araújo – 1996.
- 5- *Relatório – Relato de experiência, e o tema da TV Pínel no I Encontro Nacional do Grupo de TV Comunitária da ABVP* – Doralice Araújo – 1996.
- 6- *Relatórios das reuniões da TV Pínel* – equipe da TV Pínel.
- 7- *Um novo olhar sobre a loucura: a TV Pínel em foco* - Vicente Habib de Sant'Anna Reis - 1998.
- 8- *Relatório de experiência de trabalho de março a novembro de 97* - Edvaldo Nabuco - 1997.
- 9- *A visão de um paciente sobre a TV Pínel em 97* - Ariel Fernandes - 1997.
- 10- *TV Pínel - Referências de uma prática* - equipe da TV Pínel - 1997.
- 11- *TV Pínel - Referências de uma prática - Anexo 1(Lista de reportagens realizadas sobre a TV Pínel)* -equipe da TV Pínel - 1997.
- 12- *TV Pínel - Referências de uma prática - Anexo 2 (Participação em seminários, mostras, festivais, congressos e exibições de rua* - equipe da TV Pínel - 1997.
- 13- *TV Pínel - Referências de uma prática - Anexo 4 (Cipping)*- equipe da TV Pínel - 1997.

2.4.3- Fitas de vídeo

Assistir aos programas da TV Pinel (versão exibida no hospital ou em espaços culturais, a que vai ao ar na TV Educativa e o material para telões em praça pública), programas de outras TVs comunitárias (TV Maxambomba⁷⁷, TV Sala de Espera) e compará-los com os da rede comercial de televisão revelou-se um experimento crítico importante, no sentido de destacar formatos e linguagens próprios, bem como maneiras particulares de apelo ao espectador. Estabelecemos como postura telespectadora uma *atenção flutuante*, tal como utilizamos habitualmente para assistir à televisão, sem uma preocupação de registrar cada impressão naquele momento.

Tendo assistido a todos os programas da TV Pinel editados até 1997, elegemos o programa **Retrospectiva 96** para análise, por tratar-se de uma edição selecionada ("melhores momentos" até aquela data). O instrumento de fichamento utilizado foi uma planilha, bastante objetiva e despretenciosa _ já que não é nosso objetivo fazer uma avaliação técnica da TV Pinel, mas, simplesmente, registrar impressões _ preenchida por mim e dois *videomakers* de Belo Horizonte, convidados para validação da observação _ uma vez que, tendo um envolvimento emocional com o projeto e suas premissas, temi ser um espectador condescendente _ com os seguintes itens:

1- **FORMATO**: trata-se de um programa com vários temas, apesar de versar basicamente sobre o tema da loucura. Não privilegia documentário, jornalismo ou ficção, alternando-os. Não segue uma linha específica (p. ex.: "reportagem estilo Aqui Agora", "reportagem estilo escracho _ Casseta e Planeta", ficção / drama, ficção / humor, auditório...), referenciando-se em todos os formatos presentes na TV *broadcast* e no estilo da TV Maxambomba, sua inspiradora.

⁷⁷ Por exigüidade de tempo, por facilidade de acesso e por não ser objetivo de nosso trabalho uma investigação de técnicas televisivas ou um estudo comparativo inter-TVs comunitárias, privilegamos, para exame, o material produzido pela TV Sala de Espera, em detrimento dos documentos e programas da TV Maxambomba, apesar de reconhecer, nos programas da TV Pinel, a prevalência de formato e linguagem da segunda.

2- CUIDADOS ESTÉTICOS: Fica claro que a produção envolveu um roteiro, treinamento da equipe, preparação de atores e de repórteres, ou seja, não parece haver muita improvisação. As locações não são diversificadas e os cenários e figurinos são pobres. Utiliza recursos plásticos limitados para vinhetas e animações, assim como não se nota algum recurso marcante de sonoplastia.

3- COMENTÁRIOS SOBRE OUTROS ASPECTOS RELEVANTES: Um clima de bom-humor perpassa todo o programa. Há uma excessiva utilização do *making of*, que sempre mostra os bastidores como lugares alegres e produtivos ⁷⁸. O aspecto militante do programa é patente, remetendo o espectador continuamente a repensar sobre a desnecessária segregação do paciente psiquiátrico, apesar de não usar um discurso "panfletário". A impressão mais forte é de surpresa com a capacidade dos pacientes de brincar com sua própria condição e com o preconceito que os cerca, além do talento para a comunicação mediada eletronicamente que alguns dos apresentadores demonstram.

4- OBSERVAÇÃO DO CONTEÚDO DOS BLOCOS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)⁷⁹:

Amigo: um clipe homenageando um paciente que participava da TV Pinel e morreu, sem qualquer legenda que explique isso para um público externo ao Instituto Philippe Pinel ⁸⁰.

Apresentadores avaliando o trabalho de 96, funcionando como âncoras desse "melhores momentos": naturalidade algo forçada, recurso eficiente em termos de comunicação, mas pouco criativo.

1o. programa: comparação "doido da TV Pinel"/ César Maia (prefeito do Rio de Janeiro, tido como "louco")
"loucura viva, saudável, que pulsa no peito de cada um"

Teleteatro "Vampiro da noite": mostra os bastidores, a preparação, os ensaios, numa perspectiva "desconstrutiva da mistificação televisiva". O roteiro é de qualidade questionável dentro de parâmetros técnicos⁸¹, assim como a produção. Sem imitar a TV convencional, no que esta tem de bem resolvido em

⁷⁸ A coordenação da TV Pinel justifica assim a presença dos *making of* (que, a seu ver, não são excessivos): "estamos querendo mostrar o **processo**, e os bastidores da TV Pinel são assim (alegres, espontâneos): não produzimos para mostrar uma *imagem bonitinha*".

⁷⁹ A descrição dos quadros do programa *Retrospectiva 96*, juntamente com nossas observações críticas foram enviadas à coordenação da TV Pinel. Sua posição em relação às nossas pontuações encontram-se na notas de rodapé que se seguem.

⁸⁰ O clipe dispensou o uso de legendas por se destinar à exibição interna no Instituto Philippe Pinel.

⁸¹ A coordenação da TV Pinel esclarece sua posição quanto ao quesito "qualidade" em seu projeto: "sempre nos preocupamos em apresentar um produto de 'qualidade', mas o principal é o processo. A TV Pinel é um espaço de expressão para os pacientes, e não estamos preocupados com os padrões estabelecidos pela Globo". Especificamente em relação ao roteiro que estamos discutindo, a crítica à sua baixa qualidade recebe a seguinte réplica da coordenação do projeto: "o roteiro é de um paciente. Não interferimos a ponto de mudá-lo. O que importa é a construção do paciente".

termos de tele dramaturgia, o quadro não inova na narrativa ou no formato, remetendo a um "produto de instituição". Percebe-se, com condescendência, a intenção de brincar com a idéia do vampiro: assustador/doméstico. A realização fica, no entanto, muito aquém desse possível bom argumento.

TV Pinel na mídia: tele-*clipping* mostra o desempenho da TV Pinel na mídia escrita e televisionada. Dá uma idéia da visibilidade do projeto.

Teleteatro: "A reviravolta do Dr. Fritz": mais uma vez aparece o "estilo desconstrutivista" das TVs comunitárias, com a apresentação dos bastidores da gravação. Desta vez, no entanto, o argumento é mais interessante, do ponto de vista do lugar onde se produz a TV Pinel: trata-se do consultório de um psiquiatra que sofre de alucinações e que, por isso, confunde-se ao atender uma paciente. Infelizmente, a realização fica aquém da idéia, principalmente pela atuação amadora dos atores que interpretam o médico e a paciente, e pela precariedade técnica da solução dos efeitos especiais, o que compromete o potencial de humor do quadro.

Haldol: utilizando o formato "propaganda", sob a forma de paródia, este quadro talvez seja o mais original do programa, exatamente por trazer um elemento próprio dos realizadores (o medicamento psiquiátrico), apresentado de modo não usual: não há mensagem educativa ou um puro deboche, mas um texto com uma interessante dose de *nonsense*.

Telepinel Nacional: uma produção mais elaborada que o teleteatro do Vampiro ou do Dr Fritz, com o uso de teatro de bonecos, tenta fazer uma crítica à maneira como a mídia se apropria dos discursos. No caso, um repórter visita o Instituto Pinel e apresenta a TV Pinel como uma produção dos internos de um manicômio, o que provoca indignação nos usuários do Cais que assistem ao programa. Falhas no roteiro impedem que a crítica seja melhor apreciada.

Esquete: "Tragédia da privada da vida": a acompanhante de uma possível paciente psiquiátrica revela-se mais doida que esta, e é internada. Curioso e engraçado, mas seguramente seria melhor apresentado com atores mais experientes ⁸².

Futebol: Meninos que se tratam no Instituto Philippe Pinel jogam bola e fazem comentários sobre a partida. Leve e adequado à mensagem antimanicomial que veicula, apesar de não haver legenda ou cabeça que apresente os meninos como pacientes.

IV Encontro de TVs comunitárias: em frente ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a câmera mostra *flashes* do Encontro. Simples registro do evento, sem pretensões de documentário.

Exibição do programa 4: na Casa da Ciência, espaço cultural da cidade, um programa da TV Pinel é apresentado. Simples registro do evento, sem pretensões de documentário.

Viagens: cobertura de turnês, passeios e andanças da trupe TV Pinel pelo Brasil. Interessante pelo tema. A solução de formato é pouco criativa.

Clipinel: clipes "Cocaína", "Mulheres" e "Gente", bem realizados, com recursos técnicos que remetem aos primeiros clipes da TV, quando não eram ainda chamados de clipe, como se via no Fantástico dos anos 70, com cenas de arrebentação do mar alternando-se com a imagem do cantor, etc. O clipe "Gente" ("gente/ espelho das estrelas/ reflexo do esplendor") tem a qualidade de captar uma pureza quase infantil

⁸² A coordenação da TV Pinel rebate a crítica ao amadorismo dos atores: "não estamos interessados em atores profissionais".

de seu cantor/autor, em cenas de seu dia-a-dia na instituição, remetendo aos aspectos não institucionalizados desta.

Joe Romano: talvez este seja o quadro mais desconcertante do programa, dificilmente encontrável na TV comercial, a não ser, talvez, no Glauber Rocha do programa "Abertura". Aqui não há montagem sobre clichês, ou qualquer tentativa de "imitar" a TV convencional. As características discursivas do protagonista não são inibidas e o resultado de sua fala peculiar na edição é muito interessante.

Diretor do Pínel: Dr. Peret chama a TV Pínel de "TV da cidadania", fala de um "acolhimento das diferenças patrocinado pela liberdade". Boa presença na tela, mas muito "institucional".

Loucura e Carnaval: o quadro, apesar de desnecessariamente extenso, transmite a alegria que tomou conta da instituição quando o projeto TV Pínel foi convidado a participar do desfile da Escola de Samba Porto da Pedra, em 96. Após uma divertida animação com massinha, acompanhamos os depoimentos de usuários do Pínel, do carnavalesco e do coordenador de ala sobre as expectativas com a Sapucaí. O roteiro explora a "loucura" carnavalesca, metaforizando-a, para interrogar, à moda dos documentários, o que é a loucura, o que é o carnaval, como é o preparo de uns para se enlouquecer no carnaval e de outros para não surtar na vida real. O refrão do samba-enredo marca a proposta de indistinção da loucura no social : nem todos que aqui estão são loucos/nem todos que são loucos aqui estão. O desfile, tal como foi televisionado pela TV Manchete, fecha o quadro. Só imagens e música, sem palavras que pontuem ou comentem. De fato, as palavras aqui são dispensáveis.

3 A TV COMO OLHAR DO OUTRO

*A gente só aparece na televisão quando cai um barranco
ou quando algum bandido vem se esconder no nosso bairro.
Mas aqui acontece muito mais que isso; só que não sai na Globo.*
Morador da periferia de Belo Horizonte, após participar do projeto TV Sala de Espera

Olhar: um foco de luz vibrante proveniente da tela refletora do Outro.
Juan David Násio

O Grande Irmão vela por ti.
George Orwell

3.1 Espelho, Outro, Eu

Pelo lado da imagem, encontramos, evidentemente, o *olho*, nosso primeiro aparelho de coordenação do espaço, que começa a percebê-lo, registrá-lo e organizá-lo, "antecipadamente", ou seja, desde muito antes que o organismo possa mobilizar-se e deslocar-se fisicamente nesse campo, já que a organização espacial do olho precede o gesto e a palavra. Como tal, é também nosso primeiro aparelho de controle, de conexão e de contato com o chamado mundo exterior. Esse aparelho registra em sua história um momento fundamental: o *estádio do espelho*. Partindo do trabalho de Henri Wallon ⁸³, "Prova do espelho e a noção do corpo próprio", de 1931, e dos estudos sobre etologia, Jacques Lacan teorizou o momento da constituição do *eu* mediante a identificação com a imagem do outro no que chamou de *estádio do espelho*. Lacan atribuiu à imagem papel fundante na constituição do *eu* e na matriz simbólica do sujeito, definindo a identificação, nessa perspectiva, como "a transformação produzida no sujeito, quando assume uma imagem" ⁸⁴.

Nesse primeiro momento de estruturação do sujeito, a criança, com suas fantasias de corpo fragmentado _ por conta de uma prematuração neurofisiológica _ antecipa-se numa unidade, a partir da imagem do outro, ou seja, da imagem do corpo próprio encontrada no espelho, onde ela vai se alienar virtualmente. A visão do corpo inteiro, pela primeira vez, no espelho _ essa miragem de totalidade _ que dá uma forma ortopédica ao corpo próprio, numa espécie de precipitado da forma do seu corpo que se adianta à sua prematuração biológica _

⁸³ Contemporâneo de Freud e de Lacan, embora não se declare pela Psicanálise, Henri Wallon talvez possa ser considerado como um dos seus grandes precursores na construção conceitual. Pautou seu trabalho na conexão entre o *corpo* e o *simbólico*, entre a *biologia* e a *sociologia*, que ele definiu como "esse fantasma do outro que cada um leva dentro de si mesmo". Para maior contato com sua teoria, ver: WALLON, H. *Princípios de psicologia aplicada*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935; WALLON, H. *A evolução psicológica da criança*. Rio de Janeiro: Editora Andes, s.d.

⁸⁴ LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do Eu*. IN: ZIZEK, S. (org.) Um mapa da ideologia. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.97-103.

desperta manifestações de júbilo na criança, que, imediatamente, olha para o adulto para encontrar, no olhar do outro, a confirmação do que vê no espelho, que passa a ser admirado por ela como seu *eu ideal*. Jacques Lacan define assim o estágio do espelho:

O filho do homem, numa idade em que, por curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, é superado em inteligência instrumental pelo chipamzé, não obstante já reconhece como tal sua imagem no espelho. (...) Esse ato, com efeito, longe de se esgotar, como no macaco, no controle _ uma vez adquirido _ da inanidade da imagem, logo repercute, na criança, numa série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio ambiente refletido, e a desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas ou mesmo objetos que estejam em suas imediações. (...) Basta-nos compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem(...). (...) A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filho do homem no estágio de infans, parece-nos pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o Eu (je) ⁸⁵se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.⁸⁶

O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação _ e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica _ e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.⁸⁷

O júbilo evidenciado nas experiências sobre a forma de comunicar-se do recém-nascido permite-nos estabelecer uma conexão entre o riso e a comunicação, a partir do modelo de um olhar que encontra resposta em outro olhar. Um recém-nascido mantido nos braços, à altura do rosto de um adulto, cara a cara com ele e sendo girado ligeiramente de um lado para o outro,

⁸⁵ Nesta citação e em seu desdobramento nessa parte do texto, mantivemos uma opção de tradução do texto original de Lacan, que segue uma tradição de alguns de seus comentadores utilizados nessa resenha sobre o Estádio do Espelho, grafando o sujeito do inconsciente, em sua posição simbólica, como *Eu (je)*, enquanto o *eu(moi)* se refere ao pronome pessoal da primeira pessoa, ao eu como construção imaginária. No restante do nosso trabalho, utilizamos *sujeito* para nos referirmos ao *je*, e *eu*, para o *moi*, sem qualquer nota explicativa, por julgarmos que o sentido da teorização está suficientemente claro em português.

⁸⁶ LACAN, loc.cit.

⁸⁷ Ibidem.

tenderá a não perder de vista a face sorridente da pessoa que o segura. Mais que isso, rirá e evidenciará o desejo de que esse gratificante contato _ que aumenta seu campo visual _ continue, uma vez que há nele algo de fundamental: o recém-nascido está em vias de formar uma imagem comunicativa duradoura, a partir do movimento de seus olhos.

Pensando como modelo na primeira relação (mãe⁸⁸ e filho), o olho não é tão-somente o primeiro aparelho de controle da realidade, mas sim o primeiro aparelho de apreensão libidinal. Nesse espaço óptico de intercâmbio de fascinações recíprocas _ "o olho que se olha no olho que o olha", como define Godino Cabas ⁸⁹_, constitui-se um intercâmbio libidinal, organizado a partir do olho da mãe _ que é, em última instância, o próprio espelho⁹⁰ descrito por Lacan _ que se acha na base de todas as suas identificações posteriores.

O estágio do espelho de Lacan é o precursor dessa dialética da alienação do sujeito no eu. O sujeito jamais apreende a si mesmo, a não ser sob a forma de seu eu (*moi*)⁹¹, estritamente dependente do outro especular, que constitui sua identidade. Por essa razão, a relação que o sujeito mantém consigo mesmo e os outros (seus objetos) permanece sempre mediada pelo eixo imaginário. É na relação do sujeito consigo mesmo como um outro, na sua dimensão de alteridade, que se deve buscar o seu estatuto de sujeito social: "esse momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do

⁸⁸ *Mãe*, aqui, deve ser entendida como uma função, não sendo necessariamente a pessoa da genitora.

⁸⁹ GODINO CABAS, 1982, p.19.

⁹⁰ Bertrand Ogilvie (1988) chama de "espelho" todo e qualquer comportamento de um outro que lhe responda.

⁹¹ Ver nota no_65 deste capítulo.

ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o Eu (*je*) a situações socialmente elaboradas" ⁹²:

O sujeito não é anterior a este mundo de formas que o fascinam: ele se constitui em primeiro lugar por elas e nelas. O exterior não está lá fora, mas no interior do sujeito, o outro está nele, ou ainda: só existe exterioridade, ou sentimento de exterioridade, porque inicialmente o sujeito recebe em si mesmo esta dimensão que comanda em seguida sua relação com toda exterioridade real. ⁹³

O Outro, na sua dimensão de alteridade inteiramente remetida ao simbólico e à linguagem, surge aí para convocar o sujeito a inserir-se em seus sistemas significantes, como forma de organizar uma representação do que a imagem lhe apresenta. Na definição de Lacan, o Outro funciona como um "escudo narcísico" que separa o sujeito _ ser de imagens e símbolos _ do real:

É a brecha que separa o homem da natureza que determina sua falta de relação com a natureza, e suscita seu broquel narcísico, com seu revestimento nacarado, sobre o qual está pintado o mundo do qual ele está separado para sempre; mas esta mesma estrutura é também o espetáculo onde o seu próprio meio nele se implanta, isto é, a sociedade de seu pequeno outro. ⁹⁴

É exatamente por esse acesso ao simbólico que se organiza uma recaída do sujeito no imaginário, culminando no avento do eu (*moi*). O Eu (*je*) não pode existir sem o símbolo, ou seja, sem uma referência ao Outro, e reciprocamente, quer se trate de seu corpo, do seu desejo ou dos objetos do seu desejo. Um desenredo do eu (*moi*), sintoma irreduzível, e do símbolo remete à desagregação humana, como na psicose. A forma do eu (*moi*) é, portanto, uma miragem: sem ser constituída, paradoxalmente é constituinte. Constituinte e alienante _ tomando, como Lacan, *alius* em sua acepção primária de *outro* -, na medida que se a relação do sujeito com seu eu (*moi*) está, necessária e especularmente, na dependência do outro, e vice-versa - o que o mantém no

⁹² LACAN, loc.cit.

⁹³ OGILVIE, B. 1988, p.101-124.

⁹⁴ LACAN, J. *Quelques réflexions sur l'Ego*, comunicação feita à Sociedade Internacional de Psicanálise em 3/5/53. Publicada no *Journal International de Psychanalyse* em 1953, vol.34, p.11-17, apud OGILVIE, op.cit.

campo da linguagem _ por isso mesmo, essa alienação subjetiva o introduz numa ficção que o torna prisioneiro, em termos de comunicação. Acreditando falar a um Outro verdadeiro, o sujeito fala, reflexivamente, a seu próprio eu (*moi*), num eixo imaginário *ego/alter-ego*, porque ele não conhece o Outro como tal _ e nem poderia, pois, como afirma Lacan, "é essencialmente essa incógnita na alteridade do Outro que caracteriza a ligação da palavra no nível em que é falada ao outro" ⁹⁵.

O espelho é, portanto, o ponto de partida da subjetividade humana, já que a imagem do corpo próprio é a matriz simbólica do sujeito, símbolo de sua presença no mundo. Nesse *instante de ver*, a presença do Outro vem marcar indelevelmente o sujeito pelo significante, descorporificando o *eu* _ ou eu(*moi*) _ que entra no discurso como forma de dar substância ao sujeito _ ou Eu(*je*).

3.2 Imaginário social, realidade, idealização

O estágio do espelho evidencia a importância do Outro _ mais especificamente do *olhar do Outro* _ na constituição do *eu*. Considerando o espelho como matriz dos mecanismos identificatórios aos quais se assujeitarão os seres falantes, encontramos na mídia, contemporaneamente, um importante produtor de imagens, com inequívocos efeitos sobre a subjetividade de seus consumidores.

⁹⁵ LACAN J. O Seminário: livro 3- *As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988, p.49.

Pensado ao nível do coletivo, aquilo que a mídia fabrica e emite, para além das informações centradas na atualidade, são os *imaginários sociais* ⁹⁶, que constituem “pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através do qual (...) ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objetivos” ⁹⁷, designando a sua identidade e elaborando uma representação de si. O imaginário social *informa* acerca da realidade e “constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira” ⁹⁸, o que nos permite situar nas sociedades contemporâneas a mídia como o principal construtor da *realidade social*.

⁹⁶Não entraremos na discussão proposta por Castoriadis a respeito de divergências de concepção de imaginário ("Aquilo que, a partir de 1964, denominei o **imaginário social** _ termo retomado depois e utilizado um pouco a torto e direito _ e, mais genericamente, o que denomino o imaginário, nada tem a ver com as representações que circulam correntemente sob este título.(...) O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio 'espelho', e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação *ex nihilo*"). Para a demonstração que pretendemos, interessa a idéia de uma realidade compartilhada coletivamente e produzida a partir do imaginário, defendida por Baczko. Essa perspectiva, no entanto, é sustentada também por Castoriadis (grifo nosso): "O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de 'alguma coisa'. Aquilo que denominamos 'realidade' e 'racionalidade' são seus produtos". Ver CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.Prefácio: p13 .

⁹⁷ BACZKO, 1985.

⁹⁸ Ibidem.

No Brasil, em particular, a televisão é o meio de comunicação dominante, o que a coloca como depositária dos nossos imaginários sociais, ou seja, em posição de um Outro absoluto, diante do qual nos fazemos reconhecer. Seu poder (desmesurado) sobre a construção da realidade ⁹⁹ _ entendendo aqui que *realidade* e *representação da realidade* constituem uma unidade material singular _ já se evidencia, de imediato, quando se levanta a quebra da necessidade de conexão entre presença física e experiência que ela institui. Se pensarmos nas imagens que só existem na televisão e em como já estão incorporadas ao nosso referencial perceptivo (o *replay* de um gol numa partida de futebol, por exemplo, mostra um lance que não foi visto por ninguém no estádio) , perceberemos como a televisão tornou difícil a distinção entre o que é ficção e o que é realidade. Mais ainda: fabricando e disseminando os imaginários sociais, a televisão tornou-se o espaço, por excelência, de construção mítica no mundo contemporâneo.

A televisão capta, expressa e atualiza representações de uma *comunidade imaginária* ¹⁰⁰,

⁹⁹ LIMA,1994.

¹⁰⁰ O termo "comunidade imaginária" foi cunhado por Benedict Anderson para descrever a emergência dos Estados nacionais na Europa no séc. XIX. O autor associa a consolidação do sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa escrita e das línguas nacionais (ANDERSON, B. *Imagined communities*.Londres: Verso,1983).

da qual o fenômeno das telenovelas no Brasil na segunda metade do século XX seria o exemplo mais ilustrativo. O seu significado hegemônico numa terra de paradoxos _ de outra forma intransponíveis (contrastes riqueza/pobreza, modernidade/arcaísmo, etc.) _ pode se dever ao fato de que "o ato de assistir a esses programas em um determinado horário, ao longo dos anos, constitui um ritual compartilhado por telespectadores em todo o território nacional, que dominam as convenções narrativas consolidadas pelas novelas e que mencionam padrões mostrados pelas novelas como referenciais de acordo com os quais definem tipos ideais de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro"¹⁰¹.

Nas declarações dos entrevistados da TV Pínel, podemos ter uma ilustração da importância que se atribui à televisão no Brasil. Quer seja aplicada como recurso de "espelhamento terapêutico", como na entrevista *a*, ou sendo percebida como "má influência", de forma ingênua, na entrevista *b*, não lhes escapa a importância da relação imaginária do brasileiro com a televisão e os referenciais que ela introduz¹⁰²:

Entrev. a *Você está falando de um programa de televisão, que é uma coisa que tá todo mundo vendo, todo mundo assiste. Você pode pegar este gancho e tentar às vezes discutir coisas mais interessantes, mais importantes. A novela eu já usei muitas vezes. Alguns personagens de novela, que faziam besteiras ou não. Eles podem muito bem usados nesta conversa com a mãe (do paciente), que é uma coisa que está muito próxima da realidade.*

¹⁰¹ HAMBURGUER, E., 1998, p.439-487.

¹⁰² Entrevistas realizadas pela equipe da TV Sala de Espera, em 1995, com membros significativos da comunidade da Regional Nordeste de Belo Horizonte que tiveram contato com essa experiência de TV comunitária (material inédito) mostram uma posição mais crítica em relação ao poder da televisão: 1) *Há impérios no Brasil que apostam na ignorância do povo. (...) O povo se identifica com coisas mais ou menos no nível de novela _ o grande índice de audiência _ embora a realidade do povo não seja a mesma das novelas;* 2) *Tomei e criei a filha de uma amante que meu marido teve quando solteiro. E tinha uma novela de uma menina rebelde com a madrasta. Tudo que a menina fazia, ela começou a fazer igual à menina. Ela era criança ainda. Começou a caminhar igual a ela, a me responder, dava pouco assunto. E custou a tirar isso dela. Eu sentei com ela muitas vezes e falei: L.(nome da filha), isso é mentira, é brincadeira, é bobagem. Na realidade não é aquilo não!;* 3) *Às vezes todo mundo acha lindo e maravilhoso aquele tanto de jovem bonito lá (na telenovela "Malhação" da TV Globo, dirigida ao público adolescente), mas na realidade da gente que está aqui, lutando, é muito fora; a gente vê que não é uma coisa para a vida da gente. É uma coisa assim de gíria, mas é um tanto de "playboyzinho" falando gíria e muitas vezes não: muitas vezes quem fala gíria é o que é discriminado. E nem todo mundo é "playboyzinho" igual a eles.*

Entrev. b *Isso aí (a TV) está estimulando as pessoas a fazer coisa errada. Por exemplo, as crianças que estão crescendo hoje em dia vendo. (...) Eu tenho uma colega que ela fala assim: “homem não presta, o meu marido, aquilo lá que está acontecendo na novela, a gente tem que fazer também, que esses homens faz (sic) mesmo... vai ter que fazer isso mesmo, que meu marido, se acontecer isso, eu vou fazer também, igual a ele”. E as pessoas se baseiam por aquilo mesmo.(...)Uma vez aconteceu a morte de um cara aí. O rapaz foi ao cinema, viu um filme de terror. Aí o que aconteceu? Ele começou a se drogar, aí, conheceu uma menina, levou para a praia e esmagou a cabeça da menina. Aí, depois, ele _ dando a entrevista_ ele disse que estava muito doidão e se baseou no filme que ele viu.*

O poder e os efeitos da mídia sobre a construção da realidade, ao mesmo tempo que convidam a uma discussão em torno do levantamento dos “mapas identificatórios” dos membros da “comunidade telespectadora”, apontam para os fenômenos de *idealização*¹⁰³, que vem a ser o meio necessariamente utilizado para proceder ao exame das condições inconscientes na produção do enlaçamento social, no âmbito do individual e do coletivo¹⁰⁴. A experiência da TV Pínel de contato intenso com a mídia nacional e internacional pode ser ilustrativa desses movimentos identificatórios. A análise das entrevistas aponta inicialmente para a importância do *aparecimento no espaço público*, que é situado pelos entrevistados como algo mais importante que qualquer reconhecimento na vida privada, no que diz respeito à possibilidade de reverberação daquilo que é próprio do sujeito, tanto para “os outros” (os vizinhos, os parentes, as autoridades, etc.), quanto para quem ocupa para ele a posição de um Outro (a TV, o Jornal, o Mundo da Fama, a Sociedade, etc). A percepção da ampliação da potência da própria imagem, quando se acessa um instrumento de construção de visibilidade como a TV, bem como as

¹⁰³ Idealização, a partir de Freud (Psicologia das massas e análise do eu. IN: *Obras completas*. Rio de Janeiro:Imago, 1969, vol.XVIII), é definida como sendo o movimento que falseia o julgamento sobre as qualidades do objeto, produzindo sua superestimação.

¹⁰⁴ Essa formulação da idealização como mecanismo essencial na instituição do enlaçamento social é trabalhada em profundidade por Maria das Graças V.N. Issa. Ver: ISSA, M.G.V.N. *Identificação e enlaçamento social em Freud: a identificação como categoria de análise do indivíduo e do coletivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997 (dissertação de Mestrado).

conseqüências imediatas da disseminação dessa imagem, promovida pela mídia, são destacadas nessa fala de um dos entrevistados:

Impressionante o poder da Globo! Uma usuária do Pínel achou que ia virar artista, que ia trabalhar na Globo depois disso (de ter aparecido em uma matéria sobre a TV Pínel na TV Globo)... uma reunião muito difícil, muito pesada a reunião, porque eles estavam assim "viajando" : achavam que iam entrar no setor de comerciais, que iam conseguir emprego na Globo, que iam conseguir isso, fui acusada de estar impedindo o sucesso deles e etc, etc...E a gente tentou passar muito, quer dizer, a idéia da gente não era essa, era construir uma TV, um trabalho específico, não sabia se depois... a gente ficou muito preocupado de não saber se o segundo programa, alguém ia se interessar..., (...) a gente queria uma coisa, uma construção nossa, a gente não estava preocupada com isso, depois foi avançando e tal. Eles foram entendendo mais . (...) Agora, (...) com a chegada dos "internacionais" (emissoras de TV e jornais estrangeiros querendo fazer documentários e matérias sobre a TV Pínel), aí, a coisa complicou para alguns, eu acho, né? (...) Então começou assim, a partir de não sei qual programa, não sei nem por que, passou uma entrevista na Veja, determinadas coisas, assim, que aí, saiu na Veja, 10 mil procuram, então, é muita procura (...). Vai desde aluno de faculdade, de Psicologia, de Psiquiatria, de Enfermagem, de tudo o que você possa imaginar, querendo fazer trabalho e aconteceram alguns problemas, inclusive dentro da equipe, essa coisa de como eles vão chegar, de estar interferindo no trabalho, muita gente...

O acesso a um canal de televisão permite que as pessoas se mostrem, que se divulguem, e, em última instância, que sejam *descobertas* para o mundo. Mas os efeitos de um processo de aparecimento e reconhecimento que acontece no universo das imagens parecem necessariamente envolver personagens e espectadores nas armadilhas especulares da rede imaginária. Esse relato que nos faz um dos entrevistados da TV Pínel, de um episódio onde a TV local é solicitada em sua função de prestadora de serviços à comunidade e acaba dando (mais de uma) possibilidade de existência a uma pessoa que parecia abandonada, indica o reconhecimento da imagem produzida na TV como algo com tal poder de ressignificação do real que pode mesmo emprestar valor a alguém que, até o encontro com as câmeras, *não existe*:

Mas eu acho que o poder da mídia é mais fascinante do que qualquer outro. Porque a imagem, realmente, é inebriadora, ela deixa a gente assim... (...) Que realmente há muito mais responsabilidade na imagem, nela há muito mais importância, porque ela é muito mais poderosa, muito mais sedutora. Ela é muito mais evasiva, mais encantadora. (...) Nós temos uma paciente

*aqui, que está internada e a história era assim: a mulher branca de mais ou menos 35 anos perdeu-se por aí, no último fim de semana, está aqui há uma semana, sem identidade. Só que ela tem um lapso na memória. Amnésia bem delimitada de um período que ela desconhece, mas o resto tudo preservado. Não há psicopatologia psicótica produtiva, não há nada psicótico,(...) E estamos aqui sem saber...A mulher está no Rio de Janeiro, trazida pela polícia aqui para o Pinel. Então nossa equipe aqui, nosso grupo, quer dizer, a enfermagem, tentou os meios de comunicação. Tentamos rádio, porque a saída da TV sempre foi muito dificultada, sempre foi cerceada, sempre foi mais difícil. Eu acho que isso até já indica, né, a força. (...) Já indica a força da imagem. E a diferenciação da imagem, da linguagem. Nós conseguimos: nessa semana a mulher veio aqui... veio uma outra pessoa, e tal...até que ontem vem a Globo aqui, pela manhã, filma a imagem da mulher lá no pátio com depoimento dela, sai no RJ TV (telejornal local) e hoje estamos aqui com a família dela. Eu acho que isso prova, de forma inquestionável, a força, o encantamento, o alcance da questão da imagem. E o que que houve nesse caso? Eu acho que este caso é interessante mais porque apareceu mais de uma família adotando a mulher! Leva até a refletir e pensar se o encantamento de ver uma pessoa no RJ TV, e tal, aparecendo ali, todo mundo quer adotar a pessoa, são boas, todo mundo quer tê-la como membro da sua família. Até então a pessoa sem identidade, ninguém quer saber, a raiva veio, resolveu se desfazer. (...) (A TV) *Recria* (a realidade) de uma forma impressionante. Para mim, até assustadora.*

É importante salientar o papel da mediação na construção (e também na recriação) da realidade. A noção de realidade que enunciamos está pré-articulada à necessidade de um mundo comum, onde as coisas podem ser vistas, e de um certo olhar credenciado do Outro, que favorece ou dá assentimento à sustentação dos ideais dos sujeitos. No caso da mediação midiática, esse processo ganha novos contornos. A mídia e, em particular, a TV, não funcionam contemporaneamente apenas como mediação, circunscrita à dimensão do enunciado, mas se presentificam na via da enunciação ¹⁰⁵, ponto por onde podemos afirmá-la na posição de um *olhar encarnado*, ou, mais especificamente, do próprio *olhar do Outro sobre o sujeito*. Nessa perspectiva, o *mundo outro* que é mostrado na TV se oferece como modelo privilegiado de identificação e pode funcionar como matriz imaginária do princípio de realidade dos

¹⁰⁵ Umberto Eco, em seu artigo "TV: a transparência perdida", comentando o fenômeno televisivo de *falar olhando para a câmera*, observa que se essa atitude sublinha a presença do veículo da TV, por outro lado, pode produzir em espectadores "ingênuos" ou "doentes" o efeito oposto. "Eles perdem o sentido de mediação televisiva e do caráter fundamental da transmissão pela TV, isto é, que ela seja emitida a uma grande distância e que se dirija a uma massa indiscriminada de espectadores. O fato de receber cartas ou telefonemas por parte de espectadores (qualificados como anormais) que perguntam 'diga-me se ontem estava olhando realmente para mim, e amanhã à noite faça-me

telespectadores.

A TV comunitária parte dessa premissa para, antes de tudo, funcionar, tal como a TV comercial, como um mágico e reluzente espelho para determinada população. Isso é importante do ponto de vista de uma ação política e terapêutica quando este "circuito visual" _ *ver-se e a seus pares fazendo-se ver* _ faz parte de um projeto de construção coletiva e interativa de uma imagem pública mais potente, bem como de uma auto-imagem mais positiva. Na experiência em questão, os efeitos dessa intervenção na valorização da auto-imagem de seus participantes, bem como o diferencial de uma ação comunitária quando esta utiliza a televisão, podem ser evidenciados em declarações como estas:

Entrev. a (...) Não falando, exatamente, do produto em si, mas da conversa que eu tive com as pessoas que faziam parte do projeto, que elas tinham um entusiasmo grande com aquilo, que aquilo...aquilo era importante para elas como fator de, quer dizer, no sentido de estarem produzido, efetivamente, alguma coisa, de se sentirem úteis, (...) me pareceu que há um proveito, assim, na vida deles, na questão da auto-estima.

Entrev. b Realmente, ela (uma paciente) está me surpreendendo muito (nas imagens que a entrevistada vê da TV Pínel)... Ela fica admirada de ver a imagem dela, ali na tela, e ela fica assim... (...) Bem... ela não fala, ela é meio calada, ela é tímida, mas, ao mesmo tempo, ela fica um pouco assim... orgulhosa, toda metida, ela gosta.

um sinal qualquer para que eu tenha certeza' é uma experiência comum, não só a apresentadores de programas de entretenimento, mas também a cronistas políticos". Percebe-se que nesses casos "não está mais em questão a verdade do **enunciado**, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas a verdade da **enunciação** que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo (e não daquilo que foi dito através do vídeo)". Em alguns programas de televisão, informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e deixa de ser relevante quanto o público possa distinguir entre notícias "verdadeiras" e invenções fictícias, ou seja, esses programas realizam estratégias para sustentar a autenticidade do ato de enunciação, de modo a nos encaminhar para uma situação televisiva em que a relação entre enunciado e fatos se torna cada vez menos relevante no que diz respeito à relação entre verdade do ato de enunciação e experiência receptiva do espectador. (ECO, U. TV: a transparência perdida. IN: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

O sujeito da **enunciação** é o sujeito que não é significado ou expressado no enunciado, mas apenas simbolizado através de um embreador (*shifter*). O sujeito do **enunciado** é o que atualmente faz uso da instância do discurso e, por conseguinte, está numa relação de exterioridade com respeito ao sujeito da enunciação. O sujeito do enunciado é um sujeito social de identidade designada pelo exterior, é o lugar do código, das regras e das leis comunitárias; o sujeito da enunciação, ausente no enunciado, é recalcado e permanece no inconsciente. (...) Há um sujeito que enuncia a mensagem e há um sujeito enunciante divergente do primeiro, formulando de maneira mais simples, há uma divergência entre o conteúdo do enunciado (significado) e o fato que está em jogo no ato da enunciação (significante). (VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia. *Lacan: operadores da leitura*. São paulo: Editora Perspectiva, 1979.p.41-44; p.156-157).

Entrev. c *Eles acham que estão fazendo um papel importante para eles mesmos. (...) Eles se sentem importantes fazendo estes trabalhos na TV Pinel. Aparecendo na televisão. Eu acho que sim porque a gente tem pacientes aí que brigam para aparecer, para serem filmados (...), passar no Canal Saúde...(...) Acho que já queima a imagem, quando o paciente quer ter uma vida normal, trabalhar, porque fica marcado que ele está no Pinel, (...) mas só faz mal mesmo para a imagem do paciente ele se sentir preso...(...) (A TV Pinel) Valorizou (a imagem deles). Eles dizem: "estou virando artista...estou ficando famoso..."*

Entrev. d *Eu acho que o que contribuiu mesmo, foi a questão da auto-estima, deles se sentirem valorizados. Uma paciente chegou para mim e falou que "agora lá em casa, eles estão me dando mais valor, porque antes eu não fazia nada, e agora eu apareci no Jornal Nacional (telejornal da TV Globo)", e isso, de certa forma, fez com que ela se sentisse importante, produtiva. (...) Olha, às vezes isso (de ser visto pelos outros na mídia) assusta um pouco os usuários, a gente vê assim, uns que se vêem na televisão e as pessoa vêm procurar porque se viram, até na mídia maior mesmo, no jornal, eles ficam com muito medo, amedrontados...(...) Tem usuário que, às vezes, a gente acha que não está segurando a onda de ser famoso (...) As pessoas tem muito medo de serem identificadas como "loucos", mas eu acho que a mídia atrapalha muita coisa, mas ela tem ajudado assim a desmitificar um pouco esse conceito da loucura.*

Entrev. e *A vida é um teatro, nós estamos encenando o tempo todo, nós estamos aí representando o nosso papel. Eu estou representando o meu papel com muita humildade, porque nós fomos premiados no Festival Mundial do Minuto, nós passamos numa TV de Nova York e tudo mais, quer dizer, poderia ter mudado, não sei, mas...(...) Meu papel no teatro do mundo melhorou bastante. Meus amigos adoraram, só falam nisso quando me vêem, eles adoraram mesmo: "olha, cara, gostei de ver, gostei de ver" .*

Entrev. f *Os usuários, então, eles falam, todos eles falam de forma muito positiva, de como se sentem bem ou como valorizam muito essa questão. (...) De se sentir capaz de fazer isso, que pode, de mostrar para a mãe que fez isso; a mãe: "não acredito que minha filha faça isso". (...) Uma auto-imagem positiva...(...) Na maioria dos casos. (...) E essa questão do "inchaço do ego" tem também a questão individual de cada um, né? Que são muito narcísicas, realmente, e essas que a gente está vendo que estão muito narcisistas já são narcísicas, né? (...) Administrar narcisismo, é aí que é o problema...¹⁰⁶*

¹⁰⁶ Uma ilustração desse "narcisismo" apontado pelo entrevistado pode ser vista nesses comentários que, sob a forma de pilhéria, Ariel Fernandes escreve, a pedido da coordenação da TV Pinel, segundo ele "embevecida pelo meu majestoso senso crítico e aguda visão planetária": *Enfim, a TV Pinel passou pelo ano de 1997 com a elegância e a nobreza de uma princesa etíope de rancho. Amigos, deixemos a objetividade de lado. Se neste ano o emblema do canário da TV Pinel alcançou as margens do rio Potomac, ano que vem atingirá as geleiras da Sibéria!* (FERNANDES, A. A visão de um paciente sobre a TV Pinel em 1997. IN: *Relatório de Experiência de trabalho de março a maio de 97 - TV Pinel*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 - inédito).

3.3- O Outro da TV Pinel

Na TV Pinel, podemos detectar uma demanda de aceitação social do louco e, considerando que o louco existe exatamente pela negatividade de sua inserção social, tomá-la como uma demanda de abertura no campo do Outro, de modo a criar para ele condições de uma localização social positiva. Sua dupla militância política _ movimento de Vídeo Popular e movimento de Luta Antimanicomial _ , que será analisada adiante, pode ser vista como uma postura ativa de requisição, de reivindicação de um olhar diferente do Outro. Para tanto, o ideal de mudança social ¹⁰⁷ elege a *exclusão social* como objeto de enfrentamento:

As iniciativas na área do vídeo estão ligadas a uma proposta maior, ao movimento da comunicação popular e alternativa, desenvolvida a partir da década de 70 no Brasil. (...) A produção desses discursos (estimulados pelo movimento) surge como um instrumento de contato com outros grupos sociais e como estratégia de participação na sociedade brasileira, marcada pela exclusão das classes populares e do poder político, econômico e também na produção de sentido, de compreensão sobre a realidade. ¹⁰⁸

A TV Pinel surgiu fundada na certeza de que a implementação de novas formas de se lidar com pessoas em sofrimento psíquico deve ser acompanhada de mudanças culturais na sociedade, que ainda tende a estigmatizar e excluir os usuários de serviços de Saúde Mental. ¹⁰⁹

¹⁰⁷ "Esses grupos de TV comunitária têm em comum um projeto político de mudança social para o Brasil, país marcado por profundas desigualdades sociais, onde grande parte da população não conhece seus direitos e deveres de cidadania" (EQUIPE TV PINEL. *TV Pinel: referências de uma prática*, Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 - inédito).

¹⁰⁸ EQUIPE TV PINEL. *TV Pinel: referências de uma prática*, Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 - inédito.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

A opção de trabalho da TV Pínel na tarefa de abrir espaço na malha social para os usuários de serviços de Saúde Mental está na desconstrução do significante "louco", na descristalização de um lugar de exclusão social do paciente psiquiátrico, com propostas cujo eixo principal é "mudar a imagem da loucura"¹¹⁰. Para entender que imagem é essa, sobre a qual se centrarão as ações do projeto dessa TV comunitária, faz-se necessário um breve histórico do movimento intitulado *Reforma Psiquiátrica*, em curso no Brasil nas duas últimas décadas.

As precárias condições da assistência psiquiátrica no país vêm sendo denunciadas de maciçamente pela imprensa¹¹¹, por pacientes psiquiátricos e seus familiares e pelos próprios profissionais da área¹¹², desde o final dos anos 70, com a passagem pelo Brasil do psiquiatra italiano Franco Basaglia, que se tornou mentor de um movimento mundial a favor da humanização do tratamento psiquiátrico após uma intervenção revolucionária contra o manicômio, realizada em Gorizia. Do mesmo modo, vem sendo apontada a desatualização da legislação, no que se refere aos direitos humanos e à cidadania dos pacientes psiquiátricos, e desse debate surgiu o Projeto de Lei Paulo Delgado, que regulamenta a internação psiquiátrica compulsória e propõe a substituição do manicômio por outras formas de tratamento, como hospital-dia, ambulatorios, centros de convivência, lares protegidos e leitos psiquiátricos em hospitais gerais. Com isso, o debate sobre a questão da loucura deixa os muros do manicômio e passa a envolver a sociedade como um todo, o que permite outras nuances na leitura do fenômeno.

¹¹⁰ Folder TV Pínel.

¹¹¹ O repórter Hiram Firmino é um expoente desse movimento na imprensa, com uma série de reportagens publicadas no jornal *Estado de Minas*, intitulada *Nos porões da loucura*, trabalho pelo qual recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo. Ver: FIRMINO, H. *Nos porões da loucura*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

¹¹² O marco do início da atuação organizada dos profissionais da área de Psiquiatria é o I Encontro Nacional de Trabalhadores de Saúde Mental, realizado em 1987, em Bauru.

No Brasil, na última década, começa a se esboçar uma territorialização dentro do campo da Saúde Mental, com toda uma definição de metas antimanicomiais, e com a implantação de novos serviços que visam ao desenvolvimento de formas de tratamento mais humanizadas, respeitando a individualidade do paciente, a sua história e seus valores. Saúde Mental passa a significar, nos organogramas do Ministério da Saúde e das Secretarias de Saúde, atenção aos egressos de hospitais psiquiátricos, num primeiro momento, e, posteriormente, combate aos mecanismos de exclusão social dos pacientes psiquiátricos. Uma política é implantada, elegendo prioridades e sustentando, no campo sem limites da Saúde Mental¹¹³, uma posição clara sobre onde investir o dinheiro público em tratamentos psiquiátricos. Além da criação de novos serviços dentro dessas diretrizes, alguns dos já existentes devem modificar-se para atender às portarias instituídas no sentido de garantir dignidade aos pacientes.

¹¹³ Utiliza-se o conceito de *Saúde Mental* na Saúde Pública, referido aos dispositivos da Organização Mundial de Saúde (OMS). Parte-se de uma certa concepção de *saúde* do corpo, que, por analogia, passa a ser estendida a seu equivalente subjetivo, nomeado *mental*. Para além da patologia mental, podemos dizer que o que se busca sob essa égide é, fundamentalmente, o *bem-estar dos homens*, e que, na raiz desse campo, encontra-se, desde sempre, a **miséria** humana, em suas várias formas (econômica, social, moral, ética, etc.). Em função disso, esse campo engloba uma ilimitada gama de programas, com as mais diversas concepções de seu objeto. Em outro texto (*Saúde Mental: do infinito de fora ao ínfimo de dentro*. Belo Horizonte: ESMIG, 1998 - inédito), trabalho o conceito de Saúde Mental nessa direção.

Com a organização de um movimento social pelos profissionais de Saúde Mental, pelos pacientes psiquiátricos e seus familiares _ o Movimento de Luta Antimanicomial ¹¹⁴_ em torno do qual passa a se disseminar a discussão acerca da loucura e do papel do psiquiatra, algo de novo e instigante se introduz num campo tradicionalmente científico, freqüentado pelo discurso jurídico: a militância política. Questionando a qualidade do que a Psiquiatria instituiu como *clínica*, e transcendendo o tema da assistência psiquiátrica de modo a delinear um outro lugar social para a loucura na nossa tradição cultural, a dimensão de uma *reabilitação psicossocial* se impõe como orientação terapêutica prioritária, por meio de parâmetros *políticos*: "inscrição no mundo da cidadania, no espaço da cidade, no mundo dos direitos"¹¹⁵.

A reabilitação psicossocial é definida como "um conjunto de atividades capazes de maximizar oportunidades de recuperação de indivíduos e minimizar os efeitos debilitantes da cronificação da doença, através do desenvolvimento de insumos individuais, familiares e comunitários" ¹¹⁶. Para atingir esses objetivos, o psiquiatra é desalojado de seu papel histórico de

¹¹⁴ Para um contato com os conceitos que norteiam este movimento, ver: LOBOSQUE, A.M. *Princípios para uma clínica antiantimanicomial*. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹¹⁵ EQUIPE TV PINEL. TV Pinel _ referências de uma prática. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 (inédito).

¹¹⁶ *Declaração de Caracas*, aprovada na Conferência sobre a Reestruturação da Atenção Psiquiátrica na América Latina dentro dos Sistemas Locais de Saúde, organizada pela Organização Mundial de Saúde e pela Organização Panamericana de Saúde, em 1990. Para um contato com as premissas da Reabilitação Psicossocial, ver: PITTA, A. (org.) *A Reabilitação Psicossocial no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.

único encarregado de "produzir a verdade da doença no espaço hospitalar"¹¹⁷, cedendo lugar a uma categoria mais ampla de agentes de Saúde _ "grupo de profissionais que tem como prioridade a abordagem ética do problema da saúde mental"¹¹⁸ _ envolvidos em um processo de reconstrução da condição de cidadania¹¹⁹ para os doentes mentais. A mudança de paradigma proposta pelos teóricos da reabilitação psicossocial pode ser evidenciada nesse trecho de Franco Rotelli acerca da desinstitucionalização:

*O problema não é a cura (a vida produtiva), mas a produção de vida, de sentido, de sociabilidade, a utilização das formas (dos espaços coletivos) de convivência dispersa. E, por isso, a festa, a comunidade difusa, a reconversão contínua dos recursos institucionais; e, por isso, solidariedade afetividade se tornarão momento e objetivo centrais na economia terapêutica (que é economia política), que está inevitavelmente na articulação entre materialidade do espaço institucional e potencialidade dos recursos subjetivos.*¹²⁰

A TV Pinel insere-se nesse projeto de transformação social, como esclarece o texto *TV*

Pinel: referências de uma prática, de 1997:

A TV Pinel (...) tem como um de seus objetivos principais contribuir para a mudança da imagem da loucura e de seu tratamento, ajudando a reduzir o preconceito e estimulando novas formas de relacionamento com as diferenças em nossa sociedade.(...) A proposta do projeto é explicitar para a sociedade novos valores com relação à loucura, visando incentivar a emergência de novas formas de sociabilidade e subjetividade para aqueles que necessitam de assistência psiquiátrica.

¹¹⁷ FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*, 1989(xerox - sem referências).

¹¹⁸ SARACENO, B. *Reabilitação psicossocial: uma estratégia para o próximo milênio* (xerox - sem referências).

¹¹⁹ É interessante registrar que a condição de cidadania do doente mental é marcada pelo paradoxo, sendo esse paradoxo constitutivo da figura da doença mental. Não se trata de um não reconhecimento da positividade dos seus legítimos direitos sociais, mas de uma negatividade da sua condição social, instituída na própria constituição histórica da figura da enfermidade mental. Para os objetivos do nossa pesquisa, não vimos necessidade de nos aprofundarmos nessa instigante problemática. Sobre as especificidades da questão da "cidadania dos loucos", ver: BIRMAN.,J. A cidadania tresloucada. IN: BEZERRA JR., B., AMARANTE, P. (org.) *Psiquiatria sem hospício_- contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

¹²⁰Citado em EQUIPE TV PINEL. *TV Pinel _ referências de uma prática*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 (inédito).

Além desses objetivos, a TV Pínel, identificando-se com as outras experiências de TV comunitária do país, alinha-se também ao movimento pela democratização dos meios de comunicação:

Podemos identificar dois eixos básicos que norteiam os objetivos, a organização e a práxis da TV Pínel: contribuir com a Reforma Psiquiátrica e contribuir com a democratização da informação. No contexto da Reforma Psiquiátrica, os conceitos de TV comunitária e das novas práticas em Saúde Mental fundem-se num mesmo ideário: democratizar; socializar; dar voz; integrar; transformar a cultura vigente; participar para produzir.¹²¹

Esses grupos de TV comunitária têm em comum um projeto político de mudança social para o Brasil, país marcado por profundas desigualdades sociais, onde grande parte da população não conhece seus direitos e deveres de cidadania ¹²²

Se, para quem não está diretamente ligado à produção dos programas (Entrevista a), ou para quem foi incorporado posteriormente (Entrevista b), não há dúvida da posição militante da TV Pínel, evidenciada nos textos produzidos por sua equipe, o mesmo não pode ser dito de quem está mais envolvido com o projeto (Entrevistas c e d), para quem a identificação com a figura do militante político parece ofensiva:

Entrev.a *Eu gosto muito quando o pessoal joga com o nome do Pínel, as entrevistas na rua...alguma coisa assim. Exatamente porque aí você vê as reações das mais diversas, mesmo. (...) Acho que isso é uma coisa extremamente boa, fundamental nessa campanha.(...) Eu acho que a militância é fundamental.*

Entrev.b *A TV Pínel está inserida neste projeto de reforma mais ampla, eu entendo isso, e ela é uma TV, que eu acho que é uma TV militante, e eu não sei se isso é problemático (...). Os programas que estavam sendo exibidos que foram na "Rota da Loucura", "De Doente a Cidadã", e "Camisa de Força" e "Loucura" e Povo fala (modalidade de enquete televisivo) sobre loucura, e eu olhei para aquilo e falei assim: "gente isso é uma TV militante, ela está querendo, tem uma bandeira", mas eu não sei se isso é problemático, né? Sei lá, eu acho que...eu vi o efeito que se deu, que causou naquela platéia, que eu achei que uma coisa interessante, "poxa, a gente tem esse lado militante, mesmo, né?" (...) Eu não gosto do discurso militante, apesar de eu perceber que a TV*

¹²¹ EQUIPE TV PINEL. TV Pínel _ referências de uma prática. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pínel, 1997 (inédito).

¹²² Ibidem.

Pinel, ela é uma TV militante, acho que ela não precisa ser militante através de um discurso militante que eu acho que às vezes aparece, e eu acho que esta é a militância. Ela é mais interessante, talvez, quando envolve, quando encanta pela competência, pela criatividade destas pessoas. (...) Acho que a TV Pinel estar na mídia é fundamental, é para...enquanto... a importância desta TV militante, da militância da TV, este lado militante da TV(...).

Entrev. c (...) A militância que eu entendo é uma coisa muito terrível, muito chata. Eu entendo... militância aquele que fica de plantão 24 horas por dia, tentando fazer com que determinados grupos... por exemplo, esta questão da luta antimanicomial: se você for olhar as pessoas mais chatas, as mais chatas estão envolvidas diretamente com a luta. Claro, eles estão com números, com dados, têm uma sensibilidade maior, porque estão envolvidos diretamente com a questão. Agora, ao nível dos resultados, eu acho que sem a gente ter um discurso militante, mas estar tratando da questão implicitamente, você mostra um cara que usa um personagem, um cara que não tem condições de contar a piada dele, ou ter a frase dele ¹²³... o ponto _ se você entendeu a mensagem dele _ ele falou um monte de troço sem respeitar esse momento da pessoa que coloca isso. Eu acho que é de uma aproximação com a sociedade muito maior do que o discurso de um que chegasse ali, “estamos aqui pela luta de não sei o quê”. (...) É, eu acho que a possibilidade das pessoas se expressarem, isto, em si, já é o encurtamento da distância da militância, que a medida que eu costumo sempre dizer assim: “a militância serve aqui, como chegar aqui, porque as pessoas precisam ser felizes” . No fim, quer que garanta isso, garanta aquilo, mas no fim de tudo, todo mundo quer ser feliz, e quando você proporciona ações ou proporciona momentos onde as pessoas podem ser felizes, (...) quando a gente trabalha com grupo destas pessoas, tem uma coisa que a gente começa a perceber, é que eles começam a criar um horizonte e é só isso, e começa a falar: “pô, estou dentro de um buraco, ali; aquilo ali é luz, ...com o ensino, dá para dar umas escadinhas”.

Entrev. d: Você acha que, pelo fato de o projeto estar ligado a uma militância, à Reforma Psiquiátrica, à Luta Antimanicomial, há risco de redução da criatividade ou de cerceamento de determinadas manifestações?¹²⁴ Não, de maneira nenhuma, não acho mesmo, não acho, porque não é uma postura minha, não é uma postura do grupo, quer dizer, da equipe técnica, não existe essa postura em momento nenhum! (...) Todo mundo tem na cabeça a questão da luta antimanicomial. No início, tinha inclusive no texto que escrevíamos, no espaço reservado para informes da luta antimanicomial, para esclarecimento da lei “Paulo Delgado”, para não sei o quê. Isso nem existe mais! (...) Inclusive, a gente está tentando, assim, quer dizer... no início, até pelas próprias condições, cada vez mais através de oficinas , tem oficinas que o pessoal está trabalhando, (...) estão aprendendo, se profissionalizando mais, mas, com os outros, o tempo inteiro, está se trabalhando a questão da imagem, está se fazendo a oficina de vídeo, e, que cada vez mais, eles participam de toda a etapa do programa. A gente se tocou, desta vez, que eles (os usuários) não estavam participando. Discutiam o copião, eles estavam participando da idealização da produção, só que, na hora, ficava com a gente; mas agora, passamos o copião para eles, está legal, não está legal? Muda a ordem .**A interatividade é a estratégia que vocês usam**

¹²³ O entrevistado refere-se a um quadro onde um personagem criado e interpretado por um paciente psiquiátrico mostra, por sua singularidade, uma forma de inserção social efetiva, para além das palavras de ordem do Movimento de Luta Antimanicomial. O que o autor do esquete _ que apresenta, do ponto de vista clínico, algumas limitações ao diálogo e à circulação pelo registro do simbólico na sua vida cotidiana _ chama de "piada" não se inscreve no que habitualmente se entende por esse termo, mas, sob a forma intrigante de um *non-sense*, acaba sendo uma maneira interessante e eficiente de buscar o laço social com os espectadores.

¹²⁴ Em negrito, as perguntas do entrevistador.

para não cair na forjação de uma coisa só pela vaidade, pelo interesse de uma pessoa, de um movimento político? Sim, sem dúvida!

Apesar da franca posição militante notada nos textos de apresentação do projeto, e das palavras de ordem presentes no material de divulgação, na abertura dos programas e no próprio slogan da TV Pinel ("*TV Pinel _ por Liberdade, Democracia, Saúde e Arte*"), o que é percebido como "discurso do militante" parece aproximar-se da descrição do desgastado "discurso dos políticos profissionais", sendo, por isso mesmo, descartado. Aquele, como esse, é qualificado como "chato", distante, como portador de uma palavra vazia. Há uma ênfase positiva colocada na dimensão da ação (trabalhar, aprender, participar, fazer oficina, proporcionar ações e momentos para que as pessoas sejam felizes, interagir, criar, envolver, encantar pela competência, etc.), em oposição a um discurso proselitista, de valor negativo, que poderia mais destacar o político que a sua luta.

São, no entanto, exatamente essa aglutinação em torno de uma luta e essa identificação com um ideal de ação transformadora (pessoal, social, institucional) que permitem nomear o fazer desse grupo de pessoas como uma militância ¹²⁵, já que *militar* é, em seu sentido político, "ter

¹²⁵ Mais que um exercício acadêmico de taxionomia, a afirmação do caráter militante do excelente trabalho da equipe da TV Pinel visa a ressaltar a importância política do pensamento crítico, do questionamento às instituições e, principalmente, do *fazer militante*. Citando Richard Rorty _ "quanto mais livre for nossa imaginação no presente, maior será a probabilidade de que as práticas sociais futuras sejam diferentes das passadas" _ complemento: a sociedade é devedora dos ativistas políticos, principalmente porque estes se lançam rumo às transformações sociais de forma física, concreta, aguerrida, sempre em primeira mão. Essa "performance" , que encena um ideal de mudança, costuma ser um dos elementos que permitem que os demais cidadãos possam, num segundo tempo, visualizar as propostas de remanejamento social e se posicionar politicamente.

atividade" em um movimento ou partido, propagando ativamente uma doutrina política ¹²⁶, e o *militante* é um "membro ativo", aquele que atua, que participa, que divulga, que circula, que luta, que defende, aquele, enfim, "que dá primazia à ação" ¹²⁷.

Hervé Huot, partindo do estudo freudiano ¹²⁸, vê a ação grupal como projeção individual dos sujeitos, e a psicologia das massas, como uma psicologia da ação, onde "o sujeito vê sua própria ação se desenhar na do outro"¹²⁹. Isso nos permite apontar a complexidade e a ambivalência de sentimentos dos membros de um grupo ativista na contemporaneidade _ onde não se acredita mais na revolução salvacionista das massas _ e sua tendência a deslocar para o outro tanto seus anseios de justiça e felicidade (localizados nos excluídos sociais), quanto seus aspectos menos altruístas (delegados aos "chatos militantes"), já que:

O sujeito não pode apreender diretamente sua ação; só pode percebê-la como ação do outro. Nesse sentido, a crítica só pode ser exercida pelo sujeito sobre a ação do outro (que ele percebe como sua própria, como aquela que anseia realizar, que já realizou pelo passado, como uma ação realizada por um outro que com ele se parece por algum traço). (...)O sujeito só se atinge no outro, lá onde se vê, para o amor, o desejo, assim como para a crítica, o julgamento ou o ódio: a voz da crítica é sempre a do sujeito e ela se dirige ao outro, genitor, educador, vizinho, estranho, que pode ter forma coletiva: família, estado, governo, categoria social, sexo, geração, potências estrangeiras..¹³⁰

¹²⁶ *Dicionário* 28. Rio de Janeiro: Ed. Codex, 1970.

¹²⁷ *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

¹²⁸ FREUD, S. Psicologia das massas e análise do eu. IN: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol. XVIII.

¹²⁹ Se Freud, em *Totem e tabu* (FREUD, S. Totem e tabu. IN: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976), ao descrever os homens primitivos como "desinibidos", já que seu pensamento transformava-se diretamente em ação, recorre a Goethe _ "no princípio foi o ato" _ Huot tem outra fórmula para essa questão na videosfera: "a ação está no espetáculo" (o espetáculo dos encontros esportivos, dos *shows*, das guerras, da ação dos chefes políticos, das "massas"). "Hoje em dia", explica ele, "este espetáculo é, além do mais, *televisado*; mas o sujeito não está na ação (exceto para o olhar de um outro), ele é *televisor*" (HUOT, Hervé. O outro no olho do sujeito. IN: *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991, p.211).

¹³⁰ *Ibidem*, p.201.

Por sua vez, a postura de uma "avaliação terapêutica", e não a de criar um espaço de terapia¹³¹, por parte da equipe de psicólogos agregada ao projeto, ligando-os aos paradigmas da reabilitação psicossocial, aproxima-os também, conseqüentemente, do lugar da militância, como já evidenciado no caso de outros membros da TV Pinel. Visando colocar-se "como referência para atuar em situações pontuais de relacionamento em grupo e dificuldades na rotina de trabalho", e trabalhando "questões específicas como, por exemplo, o uso do dinheiro e outros pontos relativos à possibilidade de inserção no mundo profissional e do trabalho", veiculam palavras de ordem da Luta Antimanicomial, como se percebe em seu texto de apresentação:

A TV Pinel não é uma terapia, ela constitui-se como um projeto de comunicação inserido no contexto de uma instituição de Saúde Mental. No entanto é um projeto terapêutico, quando entende-se terapêutico segundo os princípios contidos na Reforma Psiquiátrica, onde entende-se que a extensão da cidadania aos pacientes psiquiátricos tem importante função terapêutica. O resgate da cidadania, a recomposição dos laços sociais, através da possibilidade de garantir seu sustento, da profissionalização, como também do lazer são, hoje em dia, considerados a prioridade na abordagem da Saúde Mental. ¹³²

A tomada de posição diante do fenômeno da loucura, a partir do discurso da Luta Antimanicomial, destaca a dimensão trágica da solidão do louco, os impasses para o atendimento clínico tradicional e a pouca serventia prática de fazer caber seu descompasso em uma descrição fenomenológica ou dinâmica, e justificam a urgência de ações que visem "promover uma elasticidade no social para mediar o convívio deste com os familiares e a comunidade"¹³³. O discurso da clínica *psi*, tal como o dos políticos profissionais e o dos militantes partidários, revela-

¹³¹ A coordenação responsável pela avaliação terapêutica dentro do projeto TV Pinel mantém contato sistemático com os respectivos profissionais encarregados do acompanhamento psiquiátrico e/ou psicoterápico dos pacientes.

¹³² EQUIPE TV PINEL. TV Pinel _ referências de uma prática. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 (inédito).

¹³³ LOBOSQUE, A.M. Anotações de participação em mesa-redonda comemorativa dos cinco anos do CERSAM Barreiro, na Secretaria Municipal de Saúde de Belo Horizonte, em 1998.

se vazio e distante do drama que presenciam nas instituições psiquiátricas. O depoimento de Noale Toja, câmera e produtora contratada pela TV Pinel, é exemplar, nesse sentido:

Com todas as dificuldades, a TV Pinel, enquanto autonomia-trabalho-profissionalismo, é uma das experiências mais presente/viva e verdadeira que já vivi, em qualquer outro projeto, que dirá em Saúde Mental. A discussão entre "terapêutico" e "não terapêutico", se dá conta da doença ou não: sei lá! Eu não entendo muito de doença mental _ imagino que possa ser algo genético, algo biológico _ , mas penso que vai de encontro com uma doença maior, a doença social. Para mim são sinônimos: doença mental - doença social. As coisas que tenho lido a respeito de trabalho e terapia deixam isso cada vez mais claro para mim. Não que o trabalho seja uma terapia, mas que o seu resultado pode ser terapêutico. Porque tem um resultado, no caso da TV Pinel, que são os textos feitos por A., as imagens gravadas pelo B., os roteiros e direções feitas pelo C., entrevistas feitas pelo D., _ estão ali, nos programas - além dos trabalhos de ator, de produção, feitos pelos outros usuários que não são contratado, mas que se sentem produtivos, criativos (como o caso de E., F. e G.). Fora isso, no final do mês, tem um salário pagando esse trabalho. Esse resultado é terapêutico(...) Para mim, esse movimento é importante. Não é como "cronificar" o paciente em fazer cinzeirinhos ou pinturas(...). Ainda quando essa cronificação fica apenas fazendo parte de estudos, onde pessoas ficam uma vida inteira pintando verdadeiras obras de arte, para enfeitar as paredes do "ego" daqueles que se julgam facilitadores da emulsão criativa da loucura, comparando aos estilos artísticos. (...) Assim como deve ser difícil para o "ego" de alguns terapeutas liberar a obra de arte de um homem esquizofrênico, quando ele tem necessidade desse trabalho para sobreviver, como foi o caso do Fernando Diniz¹³⁴. Onde entra a cidadania? Qual o retorno que as pessoas têm disso tudo?¹³⁵

Aqui, uma definição de *clínica* pode nos orientar com relação à subversão promovida pela entrada da militância política no âmbito da assistência psiquiátrica. *Clinicar* é definido pelo psicanalista lacaniano Carlo Viganó (1997) como um trabalho de investigação do lugar do Outro nos sintomas ¹³⁶, buscando uma transformação de um sujeito implicado na tarefa de separação

¹³⁴ Paciente do Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, descoberto como artista por Nize da Silveira.

¹³⁵ TOJA, N. *Relatório_ TV Pinel e seus seis meses*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (inédito).

¹³⁶ O sintoma, uma formação do inconsciente, é definido, psicanaliticamente, como uma construção significativa com estrutura de mensagem, o que, no sentido das formações lingüísticas, corresponde à estrutura da metáfora. Trata-se de algo inerente ao discurso, que responde à estrutura significativa, estando portanto incluído no Outro, no inconsciente como discurso do Outro. Essa definição é válida para a estrutura do sintoma neurótico. Para nossa presente argumentação, teremos em mente as elaborações mais complexas de Lacan (Seminário 17), onde a concepção de sintoma se afasta do modelo da metáfora e se aproxima muito mais de um modelo de sintoma que podemos chamar de "psicótico". Introduzindo o conceito de Gozo e do Outro como aquele que se caracteriza por uma falta estrutural _ não ter o significante do Gozo _ Lacan lança outra ótica sobre o sintoma, que passa a ser visto como uma *substituição*, uma forma de *organização do Gozo* : a maneira que o sujeito (neurótico ou psicótico) tem para lidar

desse Outro, de destituição ou de remanejamento das suas identificações. A *atividade militante* envolvida no trabalho da reabilitação psicossocial, segundo o mesmo autor, seria, pelo contrário, um trabalho feito no próprio lugar do Outro : um trabalho de construção de uma metáfora do *Outro social*, uma representação, posta em relevo na intervenção, do Outro como "depositário da vontade e da capacidade de repor em circulação todo o Gozo¹³⁷, em detrimento de uma nomeação subjetiva" ¹³⁸.

Prova disso encontra-se na oferta de um discurso organizado nos clichês militantes que localiza com precisão um Outro opressor _ a instituição psiquiátrica e seus equivalentes _ e que, assim como a religião, a ciência e os movimentos de luta por direitos iguais de gênero e raça, propõe um referencial discursivo que "responde" à inquietação sobre o que o Outro afinal quer de nós. Entretanto, se essa certeza sobre a localização do opressor não levar em conta a dimensão pontual do sujeito, coloca-se o risco inerente a todo estabelecimento de uma "referência única a um grande Outro tirânico e unificador"¹³⁹: o autoritarismo da ideologia e suas armadilhas.

A análise de um texto ¹⁴⁰ da vice-presidente para as Américas da *World Association for Psychosocial Rehabilitation*, Ana Pitta, aponta o risco que queremos destacar (grifos nossos) :

com a falta de completude do significante. Ver: VIGANÓ, C. *Saúde Mental: Psiquiatria e Psicanálise*. Belo Horizonte: Associação Mineira de Psiquiatria, 1997, p.5-7.

¹³⁷ O objetivo da pulsão é o Gozo. Por exemplo, em relação à pulsão oral, o alvo é a comida, mas a pulsão pode ser satisfeita sem alimento, como ilustra a anorexia. O anoréxico come *nada*, e daí deriva seu Gozo oral, que é elevado até o nível da pulsão de morte.

¹³⁸ VIGANÓ, 1997.

¹³⁹ A referência aqui é Célio Garcia: "O pessoal da Saúde Mental em seu trabalho diuturno, ao lidar com alguém inapto à subjetivação, teria de sustentar até o último instante, em condições marcadas pela doença mental, a possibilidade de que algo acontecesse; ínfimo movimento, breve multiplicidade, o bastante que faça surgir o sujeito, raro, pontual, capaz de denunciar tentativas de referência única a um grande Outro tirânico e unificador" (GARCIA, C. Prefácio de LOBOSQUE, A.M. *Princípios para uma clínica antiantimanicomial*. São Paulo: Hucitec, 1997).

¹⁴⁰ PITTA, A. *Uma boa utopia!* IN: O Risco. Belo Horizonte: Associação Mineira de Psiquiatria, no.5, set/98, p.14-15. Neste texto, a autora afirma a posição militante necessária para bancar um projeto de Reabilitação Psicossocial (grifo nosso) : "O desafio que se coloca para os técnicos é o de romper com seus mandatos de meros mantenedores do

Como traços característicos dessas experiências (de serviços que trabalham na perspectiva da Reabilitação Psicossocial), se tem reservado aos usuários o direito de vir, de receber um cuidado clínico ajustado às suas necessidades, de reivindicar suporte psicossocial e econômico que atenda ao seu sustento e projetos, de almejar espaços de sociabilidade e lazer que construa e/ou amplie as suas redes de interesses e amizades, de pretender exercícios de cidadania plena para quem ainda se cerceia quase todos os direitos. No dia-a-dia, essa privação de direitos traz, muitas vezes, uma tirania às avessas. Acostumados a uma situação de difusa surdez para os seus reclamos, os "pacientes" exercem uma contratirania com os que os assistem e, impacientes, recusam qualquer limite para seus desejos, assumindo uma identificação com o opressor, tiranizando seu cuidador mais imediato, a equipe de cuidados, os colegas e a eles mesmos, numa louca recusa ao que poderia ajudá-los.

Percebemos com nitidez nesse texto como, em nome do direito de exercício de "cidadania plena" _ "reservado aos usuários" _ torna-se inadmissível considerar os eventuais gestos de resistência dos pacientes "ao que poderia ajudá-los", a não ser na perspectiva da mais completa desrazão: uma "louca recusa". Em outras palavras: só um louco recusaria a oferta de reabilitação psicossocial! Por sua vez, o diagnóstico dessa "loucura", na perspectiva da Luta Antimanicomial, não pode ser outro senão o efeito do opressor sobre o oprimido, uma "identificação com o opressor". Essa formulação de Pitta é reflexo de uma concepção basagliana¹⁴¹ de tratamento que, deslocando a atenção clínica do indivíduo para a relação e o processo, desconhece qualquer manifestação "negativa" como sendo própria do sujeito, atribuindo-a ao Outro, o tirano, e sua poderosa influência opressiva. Nesse sentido, diríamos que é a Reabilitação Psicossocial que

estabelecimento para assumir funções de animadores de projetos de vida e liberdade para os que se recusam a ter esperança. (...) Seria uma militância _incomum nos nossos tempos de fragmentações e individualismo _ numa ética da alegria e solidariedade de perseguir o projeto singular que poderá incluir um, uns, todos (...)"

¹⁴¹ Viganó afirma que a perspectiva da Antipsiquiatria de Franco Basaglia partiu "da hipótese sociológica de uma pseudo-comunidade paranóica", onde "os outros" reagem de maneira diferente com relação ao dito "louco", devendo a causa dos distúrbios psíquicos ser procurada no nível da organização social e não no do sujeito (VIGANÓ, C. *Saúde Mental: Psiquiatria e Psicanálise*. Belo Horizonte: Associação Mineira de Psiquiatria, 1997, p.5-7.).

pode estar "surda" à dimensão do sujeito ¹⁴², que os cuidadores, em seu afã reabilitador, podem estar "tiranizando" os pacientes com relação aos seus "direitos" e criando, de fato, um "dever" de

¹⁴² Viganó funcionaria aqui como interlocutor privilegiado de Pitta, ao sugerir que o reabilitador, em seu trabalho reeducativo, fosse uma *testemunha da existência subjetiva* do paciente, apostando em uma habilitação à ordem simbólica, que permita a um sujeito se comunicar com a realidade, com a condição de seguir o estilo que sugere sua estrutura subjetiva. Para Viganó, quando não se pode adaptar um psicótico, por exemplo, ao trabalho, é necessário reforçar as condições nas quais ele trabalha. Desse modo, caberia repensar as oficinas dos novos serviços de Saúde Mental, que, muitas vezes, funcionam na lógica do *trabalho*, do *emprego* ou da *linha de montagem*: "acaso o psicótico pede para trabalhar? Ou seria mais adequado traduzir seu pedido como o de ser patrão do seu próprio corpo?" (VIGANÓ, C. Anotações da conferência proferida na Associação Médica de Minas Gerais, em Belo Horizonte, em 1997).

cidadania que acaba passando por uma pedagogia que se esforça por ajudá-los a adquirir competências sociais. A "*contratirania com os que os assistem*" identificada pela autora pode ser tomada assim, na sua literalidade: como *oposição dos pacientes a uma tirania por parte de quem quer ajudá-los* ¹⁴³.

Se a militância _ qualquer militância _ tem como razão de existir a necessidade de promover ações de reconhecimento da legitimidade de determinadas mudanças de posição da sociedade em relação a determinada questão ideológica, ou, como afirmamos em linguagem psicanalítica, tem como propósito uma *retificação do Outro social*, é importante percorrermos os momentos de construção desse Outro.

No seu seminário das psicoses ¹⁴⁴, Lacan, perguntando o que é a fala, responde que "falar é, antes de mais nada, falar a outros", e que um sujeito que fala a um outro endereça sempre sua mensagem a esse outro¹⁴⁵ que ele toma necessariamente por um Outro, um Outro absoluto. O Outro é, portanto, isto diante do qual nos fazemos reconhecer. Da mesma forma, numa via de duas mãos, se o discurso constrói o Outro, esse Outro, de forma retroativa, é o que identifica o emissor do discurso, já que, segundo Lacan, "o emissor recebe do receptor sua própria mensagem de forma invertida". A fórmula "você é meu mestre", por exemplo, constitui uma mensagem que significa, na realidade, plenamente o contrário do que articula. O sujeito que interpela o Outro nessa fórmula, na verdade formula a ele, implicitamente: "eu sou seu discípulo". É porque o sujeito já se faz reconhecer como um discípulo para um Outro que ele pode reconhecer explicitamente, em sua fala, este Outro como seu mestre: "(...) você é meu mestre quer dizer : você é o que ainda está em minha fala, e isso é algo que só posso afirmar tomando a

¹⁴³ O prefixo *contra* significa "em oposição a", "em luta com", "em troca de".

¹⁴⁴ LACAN, J. *Seminário 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

palavra em seu lugar. Isso vem de você para encontrar aí a certeza daquilo em que me engajo. Essa palavra é uma fala que engaja você" ¹⁴⁶.

Qual é, afinal, o Outro que serve de referência à TV Pinel? Para quem se dirige sua fala? Que reconhecimento espera sua equipe? Essas questões já estão presentes na angústia dos membros da equipe da TV Pinel, como declara Noale Toja:

A missão da TV Pinel : ser uma TV comunitária. O que é uma TV comunitária? Qual a nossa ideologia? Para quem a gente fala? (...) TV comunitária dentro do Pinel significa ser um veículo de comunicação e expressão dos integrantes da comunidade do Instituto Philippe Pinel e estando atento para a missão que é contribuir para mudança da imagem da loucura. Diferente das TVs comerciais, sua ideologia é tratar do assunto com os diversos valores e idéias sem construir uma única verdade (verdade dos loucos ou dos sãos; dos médicos ou dos pacientes; diretor ou enfermeiros; guardas ou serviços gerais; técnicos em comunicação ou psicólogos), mas sim as "verdades" de todos, os sentimentos, os valores, as opiniões, com seus contrastes e contradições.(...) Nos últimos tempos, estamos questionando nossa linguagem, nossa ideologia. Parece-nos que fugimos do conflito, que temos uma postura "maniqueísta" na abordagem de nossos programas (os "doidos" são todos lindos e bonzinhos e o restante é mau). (...) Para quem falamos? É só ao público externo aos problemas psiquiátricos, ou aqueles que conhecem, mas que para nós estão fora de contexto no que diz respeito à sua forma de tratamento?(E talvez, por isso, não iremos ouvi-los?) Porque a nossa "verdade" é que os loucos são todos passíveis de uma forma de tratamento mais humanizada e são todos bonzinhos? (Estou exagerando). Mas esse discurso é o que a gente elabora e imprime no programa.¹⁴⁷

A construção de uma imagem onde os loucos são "todos lindos e bonzinhos e o restante é mau" aponta para uma concepção rígida do Outro. Há um preconceito em relação à sociedade, de tal forma traduzida como excludente e injusta com os doentes mentais que estes têm que se

¹⁴⁵ Lacan distingue o *outro* (semelhante) do *Outro* (bateria dos significantes), grafando-os, respectivamente, com as iniciais minúscula e maiúscula.

¹⁴⁶ LACAN, 1988.

¹⁴⁷ TOJA, N. *Relatório _ TV Pinel e seus seis meses*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (inédito).

apresentar mais "amáveis", para conquistar um olhar mais benevolente. Ocorre, no entanto, que *sociedade* não é uma entidade localizada fisicamente, personificada em uma única expressão. A TV Pinel parece saber o que o Outro (nomeado aqui como "A Sociedade"¹⁴⁸) quer, e responde ao possível temor que a loucura desperta com a fabricação de uma imagem de docilidade e adaptação. Sem desconhecer os dados históricos reais que sustentam essa instituição de um Outro intolerante, podemos afirmar que a TV Pinel está aprisionada a uma concepção do Outro que lhe reserva o lugar de um objeto que o completa, como na situação fantasmática ¹⁴⁹. O que está por trás de cada quadro da TV Pinel, o tempo todo, como uma representação recalcada, é algo da seguinte ordem: *o louco é diferente de nós, não tem condições de estar no meio de nós, é agressivo, seu lugar é fora*. Por isso, tal qual no sintoma, o recalcado retorna, e os programas, repetida e repetitivamente, afirmam o exato contrário. "Vocês acham que eu sou assim?" parecem perguntar. "Então eu vou te mostrar que não sou" (e não: "então vou te mostrar como sou"). O entrevistado abaixo nos dá notícia desse procedimento:

Então eu acho que a TV Pinel se chamando TV Pinel e podendo, no programa, poder dizer: "olha, eu sou maluco, sim. Mas ser maluco é uma outra coisa do que isso que vocês estão pensando. O Pinel não é isso que vocês estão achando que é", isso é muito legal.

Encontramos na fala e nos textos da equipe da TV Pinel o projeto de uma "desmistificação da imagem da loucura", partindo da idéia de que há um engano da sociedade em

¹⁴⁸ Exemplo dessa localização precisa do Outro como "A Sociedade" encontra-se na fala deste entrevistado: *Eu acho que (a TV Pinel) deu vontade de trabalho. Vontade de estar trabalhando, de estar realizando uma coisa boa para sociedade, entendeu? Eu acho que isso de repente faz com que a pessoa sinta preenchida de um estímulo, entendeu, e principalmente trabalhando na área de comunicação, que a gente tem uma responsabilidade para com as pessoas.(...) Como você está vendo, está repercutindo legal dentro da sociedade o nosso trabalho. Eu acho que o importante é isso. O importante é que as pessoas possam se conscientizar de que elas podem ter uma pessoa que sofre de doença mental em casa, entendeu? e podem dialogar com ela numa boa, podem ter afeto por essa pessoa também, entendeu? não desprezar essa pessoa a ponto extingui-la da sociedade. (...) Falei uma vez antes de começar a TV Pinel, que a sociedade só tem a ganhar com o usuário da Saúde Mental fazendo trabalho na TV.*

¹⁴⁹ Para a Psicanálise, o *fantasma* (ou *fantasia*) funciona como uma resposta do sujeito ao enigma do desejo do Outro.

relação ao dito louco que precisa ser mostrado, para que seja desfeito. No caso, os pacientes psiquiátricos demonstram sua possibilidade de inserção social, interagindo com o público em entrevistas, interpretando personagens, dando depoimentos acerca de seu processo de reabilitação, etc.

Historicamente, o louco tem uma tradição nesse circuito escópico. A exibição pública da loucura em carne e osso, em outro contexto e com outros objetivos, era quase uma instituição no século XVIII, configurada em espetáculos nos quais os loucos eram *monstros* _ não no sentido de algo temível, mas no de "seres ou coisas que merecem ser mostradas". Ausente total de razão, o louco, outro do humano, estava ali para entreter a visão razoada. Com a advento do asilo, no século seguinte, a exibição pública deu lugar ao olhar médico, perscrutador de fenômenos, e o louco ganhou o estatuto de documento vivo: através dele, de sua nudez moral, podia-se chegar a um conhecimento do homem ¹⁵⁰. Com a TV Pínel, temos uma recontextualização do louco como objeto de um olhar : trata-se agora de mostrá-lo *como um igual*. Nem monstro alienígena, nem pedra de Roseta. No lugar de um Outro, externo e estranho, um outro: semelhante; que possa encontrar no olhar do espectador um assentimento, um encontro de imagens que, como no espelho, produza uma identificação ¹⁵¹.

¹⁵⁰ Ver FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Ed. Escuta, 1995.

¹⁵¹ João Frayze-Pereira nota esse processo de identificação, ao estudar a reação do público de uma exposição de "arte dos loucos". O autor observa que, na imprensa, esses criadores são quase sempre tratados como "gênios", assemelhados às "crianças" e aos "ingênuos" ("o bom selvagem cede lugar ao bom louco"). Com relação aos visitantes da exposição, consegue distinguir três tipos de atitudes compartilhadas: 1) acolhimento positivo e generalizado, espanto, estranheza, possibilidade de reavaliar-se e ao mundo; 2) desperta a possibilidade inusitada de o homem comum ter no fundo de si um criador que, oprimido e atemorizado pela asfixia cultural, se envergonha de aparecer; 3) percebe-se a dobradiça invisível ou a linha imaginária, frágeis, que separam e ligam a não-loucura e a loucura, nós e eles. Atribui tais reações a uma "mentalidade romântica", que seria uma das nossas defesas contra o mal-estar perante a sociedade contemporânea : "o mistério e a universalidade da expressão/criação, visões de vida, de liberdade, de identidade/alteridade, o mito da criatividade difusa, da criação pura" , "vazada na nostalgia do primitivo e do elementar, no desejo utópico de reintegrar o todo numa grande síntese cósmica". No entanto, "esse desejo utópico e totalizador é passível de um outro tipo de leitura, crítico e dessacralizador, que transforma o

Essa formulação de Lúcia Pinto (A), pesquisadora que conviveu com a equipe e escreveu sobre a TV Pinel, bem como essa fala de um membro da comunidade hospitalar (B) apontam elementos da lógica que estamos tentando demonstrar (os grifos são nossos):

A: *A TV Pinel, definida como uma TV comunitária realizada por usuários e técnicos do Instituto Philippe Pinel, constitui-se em projeto comunitário e solidário, inserido no marco da Reforma Psiquiátrica. Sua função básica é desmistificar e disseminar uma nova imagem da loucura, mostrando a potencialidade, a criatividade, o profissionalismo e a capacidade dos usuários de serviços em Saúde Mental.(...) A visão tradicional sobre o usuário dos serviços de Saúde Mental, fundada em cima do preconceito e do medo, faz com que estas pessoas sejam discriminadas tanto no âmbito social quanto no familiar. Evidentemente que a partir dessa perspectiva legitimam-se tratamentos excludentes, discriminatórios e, em muitos casos, perversos.*

A TV PINEL surge neste contexto como uma possibilidade de expressão de usuários que lutam pelo reconhecimento de seus direitos básicos de cidadania. Ela proporciona também a possibilidade de mostrar para a sociedade a loucura de uma outra forma – criativa, produtiva e participativa.¹⁵²

B: *Eu, quando falei para você que eu participo da luta antimanicomial, para mim, eu acho que é importante você desestigmatizar a questão da loucura. E eu acho que a TV Pinel é um caminho para isso. Você está vendendo num meio de massa, que é a questão da televisão, essa idéia de que é preciso desmistificar isso. Desmarginalizar, porque o tempo todo é marginalizar, tanto que é muito pouco falado. Quando é falado, é uma forma de rechaço. E de brincadeira. Acho que a TV Pinel vem nesse caminho, e de alguma forma ela passa para os meios de comunicação, então, de alguma forma ela passa essa imagem, através de humor, através de brincadeira. E joga essa idéia com as pessoas.*

Mostrar, mudar a visão, desmistificar, disseminar uma nova imagem, obter reconhecimento de direitos, poder se expressar, desestigmatizar, desmarginalizar, combater o rechaço social. Todas essas ações inscrevem-se no âmbito da *visibilidade*, e apelam a um olhar mais "amoroso" sobre os ditos loucos, reivindicando "entendimento", "solidariedade", "aceitação", "empatia". Como demonstra, de forma ainda mais clara, esse outro trecho do trabalho de Lúcia Pinto:

universalismo da cultura ocidental numa 'ilusão aniquiladora', que nega a diferença no momento em que parece afirmá-la" (FRAYZE-PEREIRA, Ibidem.).

¹⁵² PINTO, L. *Coisa de doido!* Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (inédito).

O Vídeo mostra rostos brasileiros, uma realidade que não é virtual, mas é social. Cantam: "Eu te amo meu Brasil, eu te amo...". E o Brasil, ama estas pessoas? Pelo menos, nesse pedacinho de tape, o que aparece?

"Tem que ter mais humanidade. As pessoas têm que entender melhor os doentes. Senão, eles não conseguem nada."

"A família tem um problema difícil. O médico, o psicólogo sempre falam que a gente não vai ter capacidade de entender. Mas eu entendo. Antes minha filha era um farrapo humano, só tomava remédio. Agora, fala dela, do tratamento, da gente."

"Antes, eu era nervosa, não sabia enfrentar o caso. Agora, também quero participar da TV Pínel, dar opinião e falar que só precisamos de conforto e solidariedade da nossa comunidade".¹⁵³

No processo de construção do destinatário dessa demanda de amor, o projeto TV Pínel inicia por identificar *outros* palpáveis _ "os próprios usuários", "familiares de usuários", "pessoas da comunidade psiquiátrica", "usuários e técnicos da TV Pínel", "setores do hospital", "interessados em oficinas de vídeo do IPP e outras instituições da área" _ , para depois estender seu público-alvo, de forma inespecífica, a "outras entidades e grupos" e à "sociedade em geral". Mas o importante a se observar é que o Outro "intransigente" que surge daí, seja lá com que nome seja identificado _ afinal, esse Outro, tal como o demônio do Cristianismo, tem muitas caras, é "legião" _ está, desde o início da emissão da mensagem, colocado em cena como um Outro absoluto. Absoluto, identificado, amordaçante, autoritário e poderoso. Atingir sua sensibilidade, para que ele reverta sua posição e liberte o louco, seu objeto de gozo, de seu "desejo de exclusão", da sua "camisa-de-força" institucional _ ao custo de uma edulcoração da diferença radical que significa a loucura _ parece ser o intento maior da TV Pínel, como ilustra Noale Toja¹⁵⁴:

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ Os grifos são nossos.

Mas o fato é que temos um tambor de forte ressonância e de ritmo contagiante - prova disso foram os dois "Povo fala"¹⁵⁵ que fizemos na rua _ o primeiro da "Luta/Camisa-de-força", onde concretamente pudemos desmistificar a loucura e sua forma de tratamento, além de ouvir e debater questões ao vivo com as pessoas que participaram da gravação. Foi a melhor intervenção _ discutimos um tabu, ouvimos opiniões variadas e começamos experimentar a nossa imparcialidade (não ficar horrorizado quando alguém dissesse que a forma de tratamento apresentada era correta _ o Wilson amarrado na camisa-de-força e uma "enfermeira" medicando-o sem critérios) ou ficar induzindo para uma resposta "politicamente correta". Além de pôr as pessoas interagindo com os atores, como o rapaz que foi perguntar ao Wilson se ele era ator ou paciente: "sou paciente e sou um ator" _ essa foi a resposta que fez escapar um pensamento do rapaz: "Brincadeira!" (Com certeza ele não esperava por essa resposta, esperava ouvir apenas "um ator"). Como pode um paciente ser ator, um ator ser um paciente, principalmente psiquiátrico, já que na cabeça da maioria daquelas pessoas o maluco é improdutivo, não criativo e todos os ivos mais? (...) O resultado provou que o trabalho não tinha condições de pôr em risco a vida do projeto, ou ainda ridicularizar uma situação ou pessoas, pelo contrário conseguimos, no corpo a corpo, efetivamente falar. Mais que isso, mostrar/fazer a TV Pinel juntamente com pessoas que, apesar de estarem perto, se colocam cada vez mais distantes da loucura _ por medo, vergonha, sei lá. ¹⁵⁶

3.4 Publicidade, mudança de imagem, reposicionamento de marca

¹⁵⁵ "Povo fala" é uma modalidade de enquete televisivo. No caso que está sendo comentado por Noale Toja, montou-se um esquete com dois atores, representando um paciente contido por uma camisa-de-força e uma enfermeira que fazia o papel de seu "carrasco". A cena foi representada em praça pública e os passantes foram convidados a gravar depoimentos para a TV Pinel sobre suas impressões acerca daquela situação.

¹⁵⁶ TOJA, N. *Relatório _ TV Pinel e seus seis meses*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (inédito).

Para desenvolver sua militância pós-moderna, a TV Pínel, de forma consonante com sua inserção num mundo regido pela mídia, para, utiliza, ainda que não se dê conta disso e que o contexto seja diferente do comercial, os recursos do *marketing*, em pelo menos duas de suas funções¹⁵⁷: o *Merchandising* e a Publicidade. Para nosso objetivo de uma aproximação discursiva, não nos deteremos nas particularidades dessas duas modalidades, em termos de conceituação ou de inserção em organogramas de empresas. Guardando as devidas e intransponíveis distâncias de interesse no contexto das empresas _ comercialização do produto _ e no contexto da TV Pínel _ modificação de uma mentalidade, sem interesses pecuniários_ trataremos, de forma simplificada, o *merchandising* como o estudo e planejamento do produto (planejamento da natureza, embalagem, marca, preços, padronização e classificação do produto), e a Publicidade como um conjunto de técnicas para manter, conquistar ou aumentar o consumo de produtos, pela divulgação, em veículos de comunicação de massa, de mensagens que criem, estimulem e dirijam o interesse do público com relação ao produto oferecido, influenciando-o positivamente.

¹⁵⁷ Definição de *Marketing*: É a execução das atividades que conduzem o fluxo de mercadorias e serviços do produtor aos consumidores finais, industriais e comerciais. Envolve captação de recursos, pesquisas de mercado, *merchandising*, fixação de preços, publicidade, promoção de vendas, padrão de qualidade, relações públicas e controle das operações (ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papyrus, 1986.p.207; MANZO, José Maria Campos. *Marketing: uma ferramenta para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1971).

Para considerarmos a *publicização*¹⁵⁸ das questões que envolvem os pacientes psiquiátricos do Instituto Philippe Pinel dentro dos parâmetros da mensagem publicitária, é preciso tomar a publicidade (e, por contigüidade metafórica, o *merchandising*) num panorama trans-histórico. Deve-se, ainda, levar em conta que, embora tenha, no contexto da disputa de mercados do século XX, se sofisticado e hipertrofiado no panorama das funções administrativas, a "Publicidade", grosso modo, existe desde que se pleiteou a primeira troca de bens pelos nossos antepassados remotos¹⁵⁹. O discurso para acertar as regras da troca, ressaltando o valor de um bem em relação a outro, já era, estruturalmente, um discurso publicitário, assim como, no proselitismo dos profetas apresentados no Antigo Testamento (por exemplo) podem ser notadas a propaganda de idéias e valores e a orientação expansionista, características básicas da Publicidade. Esse discurso, de características persuasivas, passa, assim, menos pela informação do receptor do que pelo seu *convencimento* através de um consenso emotivo¹⁶⁰.

¹⁵⁸ A palavra *publicização*, apesar de não estar dicionarizada, impõe-se, aqui, tanto pelo uso corriqueiro que dela já fazem os profissionais e teóricos da Comunicação, quanto pela adequação ao sentido que pretendemos destacar nessa parte do texto: o de "tornar algo público por meio de uma ação midiática (publicitária, jornalística, etc.)".

¹⁵⁹ "O conceito moderno de propaganda remonta apenas ao fim do século XVIII, quando as técnicas de persuasão usadas pelos defensores da Revolução Francesa foram comparadas às técnicas cristãs de conversão". Se o termo "propaganda" for definido com suficiente amplitude, por exemplo, como "tentativa de transmitir valores sociais e políticos", é difícil objetar a seu uso com relação ao séc. XVII (BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1994, p.16)

¹⁶⁰ "A prática publicitária baseia-se num conjunto de técnicas que figuram como recursos da língua para a estruturação da mensagem na forma de discurso. Essa mensagem publicitária _ na intenção de vender um produto ou uma idéia _ é transmitida na forma básica de um *anúncio*, que comporta uma *techné* própria, sob o domínio da arte retórica. (...) Umberto Eco vê no discurso publicitário, alicerçado nessa *techné*, o desempenho das funções básicas do discurso apontadas por Jakobson: sobre a preponderância da função *emotiva* (que visa a suscitar reações emocionais), desenvolvem-se as funções *referencial* (buscando denotar coisas reais), *fática* (para confirmar o contato com o receptor), *metalingüística* (a mensagem elege para seu objeto outra mensagem), *estética* (pretende atrair a atenção para a forma da mensagem) e *imperativa* (representa uma ordem). No exercício dessas funções, pode-se fazer uso de determinadas figuras de linguagem: metáfora (relacionando dois objetos através de uma qualidade comum atribuída a ambos, agrega-se determinada qualidade ou conotação ao produto que se pretende divulgar, estendendo essa visão ao consumidor), metonímia, antonomásia (citação de um caso isolado assumindo valor de exemplo), hipérbole (exagero de expressão), apropriação de outros discursos com intuito de diminuir a distância entre o produto e o consumidor, uso de *slogans*, transmissão redundante da mensagem". CASTILHO, Cristina; LIMA, Rafaela. *Chega de ser peão, o negócio é ser gerente: uma análise de discursos na Igreja Universal do Reino de Deus*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 1994, pesquisa CNPq.

A presença dessa ação discursiva na prática da TV Pínel fica mais clara quando estabelecemos uma transposição do campo da Psiquiatria para o do *Marketing*, situando a primeira como determinante de uma "marca": a loucura, tal como a entendemos contemporaneamente. A Psiquiatria, a partir de uma abordagem científica e moral, circunscreveu, desde o século XIX, a "loucura" no campo da "doença mental", um conceito que, se não dá conta de muitos aspectos da loucura, serve _ de maneira impressionante, é bom acentuar, e com conseqüências poderosas _ , do ponto de vista social e jurídico, para legitimar o psiquiatra como aquele que determina quem é louco e quem é são. Podemos dizer, então, que o conceito contemporâneo de "doença mental" é produto da Psiquiatria, estando ligado, como tal, à sua "marca", tal como a concebe a Publicidade. A marca é aí entendida como o "elemento que identifica um produto, firma ou instituição e que pode constituir-se de palavras, do próprio nome falado ou escrito de uma organização e do que ela produz, ou de um logotipo ou marca registrada"¹⁶¹.

Há uma série de associações desfavoráveis ligadas historicamente aos doentes mentais, à instituição psiquiátrica e aos psiquiatras. A "imagem de marca"¹⁶² está, portanto, bastante desgastada, e a equipe da TV Pínel, dentro do seu processo militante/terapêutico, investe,

¹⁶¹ ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papyrus, 1986.p.206.

¹⁶² *Imagem de marca*: Conceito que o público faz de determinado produto, ligando-o à marca e à empresa, comprando-o com regularidade e a ele fazendo boas referências (ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papyrus, 1986.p.173).

intuitivamente, em um processo de "mudança de imagem". Se comparássemos essa equipe a um cliente que encomenda uma campanha publicitária, seu *briefing* ¹⁶³ viria com demandas de transformação da visão que se tem da Psiquiatria como um campo, em relação aos pontos básicos da Reforma Psiquiátrica e da Luta Antimanicomial; transformação, portanto, de:

- 1) política: da autocracia para a democracia
- 2) objeto: do "doente mental" para o "homem em sua existência-sofrimento"
- 3) ação: da exclusão social para uma reabilitação psicossocial
- 4) discurso: do silêncio para uma expressão pública
- 5) topologia: do manicômio para a "praça" (serviços abertos, circulação pela cidade, etc.)
- 6) ponto de vista da denúncia social: da idéia de "periculosidade do doente mental" para a de "seqüestro de cidadania dos pacientes psiquiátricos"
- 7) estereótipo: de "hospício / camisa-de-força / louco" para representações mais empáticas, que criem uma aproximação do "doente", do "diferente", com o "normal", como, por exemplo, a figura do "maluco beleza", do visionário, do homem verdadeiro, sem as máscaras hipócritas da sociedade, que assume ser uma "metamorfose ambulante", em vez de "ter aquela velha opinião formada sobre tudo"¹⁶⁴.

O *Marketing* trabalha a questão da mudança de imagem de uma marca, segundo David Aaker, dentro do conceito de uma *revitalização*. Para este autor, a revitalização de uma marca é, em geral, "substancialmente menos onerosa e menos arriscada que lançar uma nova marca" e

¹⁶³ *Briefing*: resumo, escrito, de diretrizes transmitidas aos que irão executar um trabalho de criação publicitária (ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papirus, 1986.p.64).

¹⁶⁴ Estamos citando, aqui, Raul Seixas, roqueiro brasileiro que encarnou o ideal do "profeta maluco beleza" na década de 70, cujas letras são hoje referência obrigatória em publicações e vídeos da Luta Antimanicomial, e cujos discos estão entre os mais tocados pelos pacientes de instituições psiquiátricas nos últimos 20 anos (essa é uma observação empírica deste autor, em seu percurso profissional por diversos hospitais psiquiátricos nesse período).

percorre caminhos tanto de aumento do uso do produto, da investigação de novos usos e a ampliação do seu mercado, quanto de reposicionamento da marca, de sua extensão a outros produtos/serviços e de desencadeamento do obsoletismo dos produtos da concorrência. Revitalizar uma marca é, portanto, "uma operação que freqüentemente envolve melhorias do conhecimento, aumento da qualidade percebida, mudança de associações, uma base de consumidores expandida, e/ou aumento de lealdade"¹⁶⁵.

Podemos destacar, a partir dessa orientação, algumas angulações observadas na TV Pínel que remetem a estratégias comumente usadas em Publicidade. As campanhas para aumento de consumo de xampus suaves, por exemplo, utilizam a estratégia de reduzir conseqüências indesejáveis do uso frequente ou em quantidade excessiva do produto, tornando sua aplicação mais fácil, sugerindo normas para uso em diferentes ocasiões, às quais se acrescentam , etc. No caso do convívio e da aceitação social do louco, a utilização do **bom humor** nos programas da TV Pínel é uma estratégia fundamental de criar associações leves e prazerosas em relação à figura do louco, que é mostrado como alguém capaz de algo novo (fazer TV, fazer rir, etc.). Assim, tal como o xampu infantil _ "se é suave para uma criança, se não arde nos olhos, imagine se vai fazer mal ao seu cabelo" _ um produto pode ser consumido de outra maneira ou por outro público (nos dois casos expostos: adultos que lavam cabelos com freqüência e pessoas que temem a agressividade dos loucos).

A "arte dos loucos", divulgada em exposições de arte e lançamentos de livros, pode, por outro lado, ser apreciada de modo mais fácil, pela introdução _ à guisa de legendas, como as que se usam para traduzir filmes estrangeiros _ de ícones da "genialidade artística da loucura" (Van Gogh, Artaud, Bispo, entre outros). Esses deslocam a loucura de seu aspecto hermético,

¹⁶⁵ AAKER, 1998.

revestindo-a de uma **aura romântica de liberdade**, à moda das propagandas de cigarros, que afastam a discussão pesada relativa à saúde/doença que envolve o produto, por meio de associações com virilidade, aventura, elegância, etc. Esse deslocamento, como se sabe, pode chegar ao ponto de se criar uma imagem publicitária incongruente, ou mesmo antagônica ao que observa de fato (as marcas de cigarro que utilizam associações com esportes radicais, por exemplo, denegam a exigência de uma boa capacidade respiratória para seu exercício, incompatível com o tabagismo; do mesmo modo, no que se refere à "imagem publicitária" dos doentes mentais, é o sofrimento insuportável inerente à singularidade de seu estar no mundo que é afastado, dando lugar a uma versão poética de sua alienação, muitas vezes apresentada como uma ruptura deliberada com os padrões sociais, como uma "consciência crítica" da noção de liberdade, como um libelo artístico, etc.).

Por sua vez, o eufemismo "**usuário**"¹⁶⁶, empregado no lugar de "paciente" ou "doente" na esteira do movimento do "politicamente correto", procura descartar as nomeações que remetem à antiga e indesejável imagem ligada à "marca". Essa aproximação com a idéia de uma "melhora da embalagem" também é oportuna, uma vez que o apelo contido nessa nova aparência é uma forma conhecida de oferecer um extra diferenciado para uma classe de produto desgastada. Alguns sucos, por exemplo, oferecem uma embalagem com tampa de atarraxar, que permite ao consumidor sacudir o conteúdo sem espirrá-lo. O reconhecimento de um sentimento desagradável do consumidor (nesse caso, a irritação com um suco que espirra nele; no caso do cigarro, o mal-estar em lembrar-se de que se usa para o prazer um produto tóxico; no caso da TV Pínel, a inquietante estranheza que causa o contato com a loucura, sua produção e seu estigma)

¹⁶⁶ *Usuário* tornou-se, entre os técnicos e pacientes dos novos serviços de atenção psiquiátrica, a designação do "usuário de serviços de Saúde Mental".

e a conseqüente substituição por situações mais cômodas podem proporcionar ao consumidor em potencial maior disponibilidade de aceitação e/ou "lealdade" em relação ao produto.

A idéia de um *reposicionamento de marca* ¹⁶⁷, por sua vez, pode ser percebida com clareza nas "estratégias publicitárias" da TV Pínel, que em seus programas tenta descolar as associações desfavoráveis ligadas à "marca" _ a periculosidade e a incapacidade do doente mental, o terror sinistro da instituição psiquiátrica, o furor contensivo do alienista, etc. _ , por meio do uso da **paródia** ¹⁶⁸ nos quadros cômicos e esquetes de ficção ("Nem Freud explica", "A Endoidada", "A reviravolta do Dr. Fritz", entre outros), e do freqüente intercalamento de edições de **making of** ¹⁶⁹ entre os quadros do programa.

Na TV Pínel, a paródia _ "imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo", segundo a definição de Hutcheon (1985) _ , tomando, confessadamente, de empréstimo um outro discurso ou formato de TV, expõe as convenções do modelo e põe a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem. Com isso, denuncia o aprisionamento da loucura a discursos autoritários, ao mesmo

¹⁶⁷ Um exemplo de estratégia de reposicionamento de marca citado por Aaker é a campanha do *Cheez Whiz*. O *Cheez Whiz* foi lançada como pasta para sanduíches em 1956, um produto voltado principalmente para crianças. Por volta de 1980, o negócio estava afundando, em parte por causa das associações: o produto era descrito como "equivalente culinário de uma pintura em veludo de Elvis Presley". Um crítico de cinema estabeleceu uma comparação, ao se referir ao filme "A Vingança dos Nerds": "o filme era tão burro que fazia a gente se sentir como se a cabeça tivesse sido esvaziada e enchida com *Cheez Whiz*". A marca foi então reposicionada como molho de queijo para forno microondas e deu um salto nas vendas.

¹⁶⁸ A paródia partilha com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. Para Susan Stewart (*Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1978, 1979), a paródia consiste em "substituir elementos dentro de uma dimensão de um dado texto, de maneira a que o texto resultante fique numa relação inversa ou incongruente com o texto que nele se inspira". Muitos teóricos consideram a paródia uma forma de sátira, por entenderem que ambas possam ter um objetivo aperfeiçoador (social, moral) de ridicularizar os vícios e loucuras da humanidade, visando a corrigi-los, ainda que a primeira faça uma representação de uma "realidade modelada" (texto literário ou outro objeto artístico), e a segunda, de uma "realidade original" (costumes, estruturas sociais, preconceitos, tipos, etc). Ver HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

¹⁶⁹ Termo usado para se referir ao documentário que registra como foi feito o vídeo ou o filme.

tempo em que capta a simpatia do público para a "causa dos loucos". O comentário de Noale Toja sobre o quadro "*Dá pra ser Normal?*" (paródia de programas jornalísticos do tipo "*Povo fala*", que trazem o tema das manchetes de jornal como provocação para a fala de transeuntes), que confronta a violência policial e a queima proposital de um homem que dormia na rua (um índio, com veio a se saber depois), em Brasília, por um grupo de vândalos com a "excentricidade" dos doentes psiquiátricos, esclarece as intenções da equipe de produção dos programas: "na verdade é falar quem é mais louco: os loucos ou os ditos normais. E se dá para viver na normalidade com tanta loucura acontecendo" ¹⁷⁰.

Já com relação à utilização do *making of*, percebe-se uma insistente procura da equipe por mostrar os bastidores do programa, os ensaios, as oficinas de treinamento, etc., como se fosse necessário expor ao público espectador, numa idéia de "transparência" e de "registro audiovisual do processo", esses momentos teoricamente "mais verdadeiros" dos pacientes. Esses *flashes* descontraídos sedimentam a imagem de leveza da "nova Psiquiatria", já que os pacientes e o ambiente do Instituto Philippe Pinel "sem maquilagem" são tão harmoniosos e produtivos quanto os personagens da TV Pinel, ao contrário da imagem de confusão e tristeza que habitualmente está ligada a esse ambiente.

A **modernidade** do formato, que faz com que seja repetidamente comparada ao irreverente "Casseta e Planeta" (programa humorístico da TV Globo)¹⁷¹, é outra das estratégias da

¹⁷⁰ TOJA, N. *Relatório _ TV Pinel e seus seis meses*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (inédito).

¹⁷¹ "César Maia não é louco. É um prefeito corajoso, que só vai ser compreendido no futuro. E o Rio de Janeiro não é o manicômio que parece. Avaliação dos pacientes não internos do Hospital Philippe Pinel, que quinta-feira lançaram a TV Pinel, nos moldes de uma televisão comunitária, porém voltada para o próprio hospital e outras entidades que trabalham com doença mental. Inteiramente feito pelos pacientes, o programa de estréia, que o público poderá ver hoje, a partir das 18h, na praça do Memorial Zumbi, em Volta Redonda, é puro bom humor, no melhor

TV Pinel para revitalização e reposicionamento de sua "marca". O *Marketing* preconiza que a indústria se revitalize produzindo "a obsolescência da base instalada existente e acelere o ciclo de substituição" ¹⁷², como aconteceu com a TV em cores e os CDs. Maria Thereza Fraga Rocco fala até de uma *ideologia do novo*, que marca definitivamente a gramática do gênero propagandístico ¹⁷³. A tecnologia que se torna obsoleta diante da apresentação da forma alegre e libertária de acolher a loucura mostrada na TV Pinel é a internação psiquiátrica tradicional, que exclui socialmente o paciente, característica que, por comparação, torna-se evidentemente desatualizada e injustificada.

Se estamos corretos em nossa análise, apesar da discordância enfática de alguns membros da TV Pinel quanto à nossa hipótese acerca da presença importante do **discurso publicitário** em seu material de divulgação e em seus programas ¹⁷⁴, estamos sustentando que a "loucura" que nos é apresentada, em versão *light*, como contraposição a visões que, injustificadamente, permitem a segregação do louco, é igualmente forjada. Há um remanejamento

estilo Casseta & Planeta Urgente." (MALUCOS DEFENDEM CÉSAR MAIA- internos da TV Pinel acham que Rio está mais calmo. *Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, 13/4/96, caderno D, p.1).

"Apresentado por Maycon Santos e Clóvis Leal, o programa começa com Clóvis chegando de outro centro psiquiátrico com barba crescida e ar derrotado. Quando é informado por Maycon que está no Pinel, diz: 'Melhorei'. É nesse tom **à la Casseta & Planeta** que rola boa parte do programa. (...) É bacana observar o humor da turma da Casseta no imaginário coletivo. (...) A TV Pinel tem a graça de ser feita pelos usuários que satirizam a própria situação." (TV PINEL PRODUZ NOVA IMAGEM DA LOUCURA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31/08/96, caderno B).

"Engana-se quem pensa que as duas cenas são esquetes do programa humorístico '**Casseta e Planeta Urgente**'. Nada disto. Esta é a TV Pinel. (...) São 45 minutos de loucuras no ar". (AS IMAGENS DO INCONSCIENTE NA TV - A TV Pinel, feita por pacientes, revoluciona o tratamento psiquiátrico. *Jornal da Família*. Rio de Janeiro, 17/11/96).

¹⁷² Aaker, David. *Marcas: Brand Equity, gerenciando o valor da marca*. São Paulo: Negócio Editora, 1998.

¹⁷³ ROCCO, M.T.F. As palavras na TV: um exercício autoritário? IN: NOVAES, A.(org.) *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.248.

¹⁷⁴ **Entrevista:** *Eu acho que é o seguinte: a primeira ação do projeto é aqui dentro, ela tem que se dar aqui dentro; agora, é claro que, quando a gente descobriu, quando a gente levantou um universo dos usuários que o que eles queriam era que a TV Pinel ajudasse a mudar a imagem da loucura, você não muda falando só aquilo, você tem que ter um nível de visibilidade para fora, através dessa mídia que possa trabalhar isso, no meio da sociedade. (...)Eu*

de imagens e de significantes, com fins explícitos de **fabricação de uma imagem** ("uma nova imagem da loucura", ou, como a define uma participante do projeto: "loucura viva, saudável, que pulsa no peito de cada um") que torne possível a aceitação pública de um segmento social estigmatizado. Tal como o *Guaraná Brahma*, unanimidade quanto ao fraco sabor, que retornou, pelas mãos da Publicidade, com outro gosto, com outra logomarca, com outra imagem, mas com o mesmo nome, a loucura mostrada na TV Pínel não coaduna com aquela que alguns profissionais da área de Saúde Mental enfrentam no exercício da clínica no Instituto Philippe Pínel:

A imagem deles (os pacientes) então está super idealizada por nós aqui na instituição, no trabalho que nós fazemos. (Funciona como) Propaganda fantástica! (...) Nesse ponto, nesses casos mais difíceis até dificulta, porque você vai trabalhar com a família e, às vezes, com o próprio cliente a imagem idealizada. (...) Não adianta você criar uma certa expectativa falsa na comunidade, se não tiver certeza do que foi exatamente pelo que nós (simpatizantes ou militantes do movimento antimanicomial) condenamos. (...). Por exemplo, o que a gente pode apresentar à real demanda de só aparecer na TV Pínel... dos velhos papéis, dos velhos clientes, dos antigos clientes, por que não universalizar isso? (...) Tem uma coisa que me ocorreu outro dia, que é a questão de você transar a loucura, quer dizer, apresentar a loucura de uma forma brincalhona e sem sofrimento, desprovida das dificuldade que implica isso, e de se criar um discurso nessa clientela, um discurso vicioso, falso..(...) (Pegar carona num discurso constituído) Tem algum aspecto positivo, mas também nós precisamos comparar com o discurso tradicional. Mas eu queria te dizer era que eu esperava - uma idealização minha, talvez -, eu esperava alguma coisa mais crítica, que se oferecesse a ele (o paciente psiquiátrico) um discurso mais político, pautado na experiência dele e não slogan, entendeu?(...) Ele tem outra singularidade. Mas ele padroniza, estabiliza, e com essa pobreza do psicótico _ existencial _, ele reproduz (...). Outro dia, teve um grupo aqui, que era curioso, uma pessoa fazia um terror, toda vida só se falou em eletrochoque, e a outra pessoa fez o discurso exatamente ao contrário, que tinha sido melhor, que tantos remédios, que coisa e tal, que viveram a experiência. Mas você vê que todos dois pareciam, sabe, pautados na própria experiência, pareciam assim, que "ouviu falar, está repetindo". Chavão. Eu acho que o pessoal do projeto tem que participar da clínica, entender da clínica, integrar exatamente os efeitos do projeto na comunidade que traz, e não abandonar a clínica. Ir para um lado mais especial... (...) Hoje em dia o Cais tem aí um grupo de pacientes, de 80 pacientes ou 70 pacientes que não saem dali há anos. (...) Se não fosse o Pínel, fosse a Colônia Juliano Moreira, teria 600, 800. (...) Então essa população que é bem cuidada, ela tem condições de participar do TV Pínel. E a população dos crônicos: estão indo

acho que "publicidade" não é o termo... fica meio complicado de se dizer, porque na verdade não é uma "publicidade"...é específica de mídia... Na verdade, são várias ações, tanto que a gente coloca no fundo que quer contribuir para mudar a imagem da loucura. Então existem várias ações de tornar público que o cara é outra coisa, não que você reembale o produto. Mas, sim, que mostre a verdadeira cara do produto.

para onde?(...) Nós rezamos quando tem leito nos manicômios, que nós temos 20 leitos aqui na enfermaria para mulheres e 20 para homens.(...)Então, você vê, tem 100 atendimentos na emergência quando você chega no leito e que tem 10 leitos lá para emergência, você não sabe para onde mandar, está tudo cheio.(...)Tem um lado (...)das pessoas que participam aqui da TV Pinel, como clientes, como técnicos, que participam do projeto, do programa. E tem um lado, que é o lado dos clínicos, que ficam recebendo o efeito dessa participação, dessa divulgação da comunidade e que ficam realmente sobrecarregados e alienados do processo todo da compreensão e até se sentindo injustiçados.

O êxito da mensagem publicitária está em atingir seu público-alvo. Para tanto, ela utilizará, dentre as técnicas de criação, o recurso da simplificação, apresentando mais imagens, fatos e emoções, e menos palavras, apelando para processos mnemônicos, oferecendo problemas e soluções, mostrando pedaços da vida real e testemunhos a respeito do produto ¹⁷⁵. O ressentimento desse entrevistado _ que deve ser escutado como representativo de um segmento dentro do Instituto Philippe Pinel _ aponta mais uma vez para a armadilha da teia imaginária, que enreda inexoravelmente quem se mete a fazer discurso com esse material de sonhos.

¹⁷⁵ ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papyrus, 1986.p.302.

4 A TV A SERVIÇO DO EU

Sou a criatura do que vejo.
Octavio Paz

*A noite em pleno dia,
a obscuridade que reina no próprio centro do que existe de excessivo no brilho da luz.*
Michel Foucault, descrevendo a loucura como *ofuscamento*

Sua Majestade o eu, o herói de todo devaneio e de todas as histórias.
Sigmund Freud

*Como as pessoas da mídia gostariam de possuir
todo o poder maligno que lhes é atribuído por seus críticos!*
Bruno Latour

4.1 A TV como possibilidade de constituição da própria (e singular) imagem

Refletindo sobre as transformações produzidas pela modernidade no plano da linguagem, Michel de Certeau¹⁷⁶ evidencia a desvalorização do enunciado e a concentração no ato de enunciar, a partir do século XVII. Esvaziado o lugar outrora fixado por uma língua cosmológica, por um Primeiro Locutor ("Deus fala no mundo"), resta ao indivíduo, "no oceano da linguagem progressivamente disseminado", em um "mundo sem margens e sem âncoras", "cortar para si um lugar por uma maneira própria de tratar um departamento da língua", ou seja, tornar-se *sujeito*¹⁷⁷.

Interessa-nos, aqui, a condição evanescente e pontual desse sujeito perdido na cortina da linguagem, deslocado da norma subjetiva do ideal. Descartes permite a depuração do sujeito, despojando-o de seus ouropéis psicológicos no *cogito*. Em Lacan, por sua vez, o sujeito dessa linguagem singular que é o inconsciente nasce do desalojamento do sujeito cartesiano da consciência, e não de um sujeito psicológico, também em oposição a qualquer "sujeito das profundidades". O inconsciente questiona o sujeito, colocando-o em questão com um discurso outro, um discurso além, que o surpreende, marcando uma impossibilidade de autonegação do sujeito como área completa.

¹⁷⁶ Citado por CASTRO, M.C.P.S. *Os elementos constitutivos da mídia na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, s.d., 10 p. (mimeogg.).

¹⁷⁷ CASTRO, M.C.S., *idem*.

O sujeito assim constituído nunca é presença imediata, mas, pelo contrário, é *representado por um significante para outro significante*. Pode aparecer, em razão da sua divisão pela linguagem, como um lugar vazio, indeterminado. A sua falta de unidade não impede, entretanto, alguma suplência dessa vacuidade pelas formas de *identificação subjetiva*.¹⁷⁸

Pierre Bruno vai afirmar, a partir disso, que “a *imagem* é o que vem para forjar o *eu*”, e esse *eu* seria, para a Psicanálise, um mascaramento da falta do sujeito. Ele graceja com esse desvanescimento do sujeito do inconsciente, nunca localizável, sempre suposto pelo significante que o representa junto a um Outro, dizendo que “se não possuímos o sujeito, não é inútil ter um *eu*”...¹⁷⁹ No caso, um **eu-que-vê**, e que, desconhecendo sua condição de imagem, busca suplência imaginária da falta do sujeito nas imagens das coisas visíveis, selecionando apenas aquelas em que se reconhece. Portanto, é também um **eu-que-prevê**, que espera aquilo que vai ver sem surpresas, salvo quando é cegado pela *fascinação*, um clarão que nem se vê, mas que o dissolve, instituindo o *olhar*¹⁸⁰: “na fascinação, o eu não vê mais; ao mesmo tempo, somos mais lúcidos que nunca no inconsciente”¹⁸¹.

¹⁷⁸ De acordo com Freud, a identificação é “a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Obras completas, E.S.B.Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.XVIII, p.133.) e situa-se na origem da constituição do sujeito, da formação do grupo e do laço que une seus membros. Trata-se sempre da *introjeção* de um traço único ou de um desejo comum, o que assinala seu caráter de *incorporação*, como assinala Freud: “a identificação não constitui uma simples imitação, mas uma assimilação à base de uma etiologia semelhante; expressa uma semelhança e se origina do elemento comum que permanece no Inconsciente” (FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Obras completas, E.S.B.Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.IV, p.160.). Com o conceito de identificação, a teoria psicanalítica busca explicar como o que está fora passa a estar dentro do indivíduo, como algo do exterior se torna interior.

¹⁷⁹ BRUNO, P. (s.d.).

¹⁸⁰ Ver é algo que vai “do *eu* para a coisa, para a imagem da coisa”, provocando o prazer de nos ajustarmos a essa forma imaginária que adquire sentido para o *eu*, enquanto que *olhar* é um ato provocado por uma imagem que vem da coisa até nós, “sem que ela seja a imagem desta ou daquela coisa visível”. O olhar não nasce do *eu*, mas o surpreende com o que Násio (1995) identifica como “*um foco de luz vibrante proveniente da tela refletora do Outro*”. Lacan esclarece o lugar desse objeto na teoria psicanalítica, no contexto desta dissertação: “talvez que traços que aparecem em nossos dias de maneira tão explosiva sob os aspectos do que se chama mais ou menos propriamente os *mass-media*, talvez que nossa relação mesma com a ciência que cada vez mais invade nosso campo, talvez que tudo isso se esclareça pela referência a esses dois objetos (...) : a voz, quase que planetarizada, senão

A questão da identificação subjetiva sugerida até aqui demanda uma diferenciação entre o que Lacan situa como *identificação simbólica* e *identificação imaginária*, antes de sublinharmos a importância do conceito, na segunda vertente, para nossas elaborações posteriores. Na primeira, o sujeito toma uma traço significativa do Outro, que o representa para outro significante, que assume a forma concreta de um nome ou uma missão. É o lugar de onde somos observados que rege essa forma de identificação, marcada pelo *ideal do eu*. Já na identificação imaginária, o sujeito se identifica com o outro imaginário, alienando-se e colocando sua identidade na imagem de seu duplo. Trata-se da imagem que gostaríamos de ter, ou seja, o *eu ideal* ¹⁸². Slavoj Žižek assim as define:

*A relação entre a identificação imaginária e a identificação simbólica, isto é, entre o eu ideal e o ideal do eu, é, para utilizarmos a distinção feita por J.A. Miller, a que existe entre a identificação constituída e a identificação constitutiva: a identificação imaginária é a identificação com a imagem na qual nos parecemos passíveis de ser amados, representando essa imagem "o que gostaríamos de ser", ao passo que a identificação simbólica se efetua em relação ao próprio lugar de onde somos observados, de onde nos olhamos de modo a parecermos amáveis a nós mesmos, merecedores de amor.*¹⁸³

estratosferizada por nossos aparelhos, e o olhar, cujo caráter invasor não é menos sugestivo, pois por tantos espetáculos, tantas fantasias, não é tanto nossa visão que é solicitada, mas o olhar que é suscitado" (LACAN, J. O Seminário - Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990, p.259).

¹⁸¹ NASIO, J.-D. (1995)

¹⁸² Žižek ilustra essas variações, recorrendo à análise dos filmes de Chaplin feita por Eisenstein, para mostrar, como traço fundamental de sua comichidade, sua atitude sádica para com as crianças. De que ponto de vista devemos olhar as crianças para que elas nos pareçam objetos de implicância? O das próprias crianças, evidentemente. Logo: identificação simbólica com o olhar das crianças. Em Dickens, por outro lado, encontramos uma admiração pela "gente do povo", a identificação imaginária com seu mundo pobre, mas feliz, fechado, virgem, livre de qualquer combate cruel pelo dinheiro ou pelo poder. Mas de onde, pergunta Žižek, a não ser do ponto de vista de um mundo corrompido pelo dinheiro e pelo poder podemos apreender esse ponto de vista? (ŽIŽEK, S. *Eles não sabem o que fazem- o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1992. P.104-106: Imagem e olhar. P.70-73: O "narcisismo patológico").

¹⁸³ ŽIŽEK, S. (1992).

A identificação imaginária é, como podemos perceber, uma identificação para *um certo olhar do Outro*. Assim, a propósito de todas as imitações de uma imagem-modelo, a propósito de qualquer desempenho de papéis, a pergunta a formular, com Žizek, é: "para quem o sujeito desempenha esse papel? Que olhar é considerado quando o sujeito se identifica com uma certa imagem?"¹⁸⁴. O seu "ser para o outro" é seu "ser para si", porque ele próprio já está identificado com o olhar para o qual desempenha esse papel.

O procedimento publicitário por excelência consiste em exhibir-se e fazer-se desejar e, com isso, introduzir um *tipo ideal* na cultura midiática. Wilson Gomes¹⁸⁵ considera, com razão, que essa abordagem da solicitação do desejo do consumidor na Publicidade é algo da ordem de um convite à identificação imaginária. Na Publicidade, segundo ele, "não comparece apenas o *homem que se vê*, mas sobretudo o **homem que se quer**"¹⁸⁶, o homem adequado a um certo modo de produção".

¹⁸⁴ Ao fazer essas perguntas, Žizek lembra a cena do teatro da histórica, onde ela se oferece ao Outro como objeto de seu desejo (fazendo uma figura imaginária "feminina", por exemplo, para um olhar paterno, ao qual se identifica, no anseio de amor), ou o obsessivo, preso numa lógica masoquista, que se humilha e fracassa, para um olhar superegóico perversivo (ŽIZEK, S. Idem).

¹⁸⁵ GOMES, W. (1995).

¹⁸⁶ Grifo nosso.

Referindo-se à comunicação midiática de forma geral, mas acentuando a importância da Publicidade na determinação da *cultura das mídias de massa* em seus aspectos mais essenciais, Wilson Gomes reconhece uma *lógica da ruptura* regendo a competição de marcas, que concorda com as premissas psicanalíticas expostas anteriormente. Ele parte do princípio de que o ser humano, guiado por um “conjunto de hábitos inferenciais e um conjunto de expectativas a respeito da realidade e do seu funcionamento”, *sabe* o que esperar da realidade e orienta os próprios comportamentos e as próprias decisões em torno dessas expectativas. Diante de alguma coisa que supera a medida, que extrapola a ordem, que burla alguma regra _ a comunicação de massas se sustenta no espetáculo, na novidade, no choque _ “a atenção e a memória são acionadas” e colocam o consumidor em condições de permeabilidade a uma “solicitação planejada de desejos”¹⁸⁷.

Podemos deduzir daí o mesmo *homem que prevê* descrito a propósito da instituição imaginária de um *eu* como oferta de prótese à vacuidade do sujeito, e perceber como a comunicação de massas se aproveita desta ilusão inerente à própria constituição do *eu*, para, num ataque insistente de imagens imprevisíveis e tecnologicamente sedutoras, construir, no ritmo intermitente de contração e dilatação da própria pupila excitada, necessidades não-naturais de consumo dos objetos. Recorrendo à *fascinação*, a mídia pode dissolver o *eu* imaginário que somos e mostrar/propor um *eu* “melhor”, “sob medida” para o sistema produtivo contemporâneo.

¹⁸⁷ GOMES, W. (1995).

Aqui nos deparamos com uma encruzilhada para o sujeito. G. Sartori ¹⁸⁸ tem insistido que o *homo sapiens* se transformou em ***homo videns*** em decorrência do poder da televisão. Seu argumento quanto ao segundo ponto sustenta-se na afirmativa de que a TV nos tornou insensíveis ao texto escrito e falado e fez-nos desenvolver um senso de intimidade com pessoas e fatos distantes, que nos leva a responder a pessoas e eventos em termos predominantemente emocionais e identificatórios. Esse *homo videns* da videosfera, tal como o *eu-que-(pre)vê* identificado pela Psicanálise ou o *homem-que-se-quer-ver* da Publicidade, remete à dimensão imaginária e enganosa do *eu* , que só percebe imagens às quais pode se ajustar, por se reconhecer nelas. Quer se identifique, ou seja siderado, esse **eu vidente**, diante da tela do mundo, quer o que se lhe oferece ao olhar ou à visão, porque a imagem oferecida está entalhada num certo lugar do seu psiquismo. Há, segundo Násio (1995), “um acordo sonoro, táctil, luminoso, de ritmos” : algo se encaixa em sua matriz psíquica.

Se ao ser falante está facultado, como estamos descrevendo, o refúgio na sua "falta de titularidade" ¹⁸⁹, no enganchamento graças à identificação, no uso da gramática para desconhecer que ao falar “eu” não está assegurando a "propriedade" do sujeito, também lhe assiste a

¹⁸⁸ Citado por Venício Lima (1995).

¹⁸⁹ BRUNO, s.d.

possibilidade de sua implicação em algo de seu¹⁹⁰. Lá onde a gramática faz esquecer, a angústia vem lembrar, revelando a estranheza do sujeito em relação ao ser. Contudo não nos cabe assegurar se essa angústia, no cotidiano da cultura das mídias de massa, levará à eventual irrupção do *sujeito político* de Badiou _ ou *sujeito da transformação política* _ produzido na invenção da política e comprometido com sua singularidade na prova continuada de sua inscrição em um *sujeito de um processo de comunicação* ¹⁹¹...

Se até aqui, no entanto, destacamos o aspecto ilusório da identificação imaginária e o interesse da Indústria Cultural e da Publicidade em sua utilização, encontramos, no caso específico da TV Pinel, uma outra conotação do apelo a essa modalidade identificatória: a identificação imaginária favorecida pela metodologia das TVs comunitárias, que valoriza sobretudo o processo interativo de construção de um universo de imagens próprias e de um discurso expressivo a respeito delas, podendo ser exatamente o elemento que permite a sujeitos excluídos da cultura (por razões estruturais ¹⁹²), uma estabilização na ordem simbólica.

¹⁹⁰ Para Lacan, esse "algo de seu" seria a "coisa do seu desejo". A complexidade do conceito de *desejo*, principalmente no que se refere à psicose, tema que perpassa nosso objeto de investigação, exigiria uma elaboração extensa e afastada de nossos objetivos.

¹⁹¹ A possibilidade contemporânea dessa transposição encontra-se no que Badiou chama de *acontecimento*, termo que tenta dar conta de uma singularidade irreduzível, "fora-da-lei" das *situações* _ onde a verdade não está em questão, apenas as opiniões _ definido pelo próprio filósofo como "alguma coisa diferente de *aquilo que há*". O acontecimento, na sua dimensão de "produto de uma interpretação", de algo que "no regime do Um deixa um resto", permite a articulação do sujeito a partir da sua incapacidade decisória, obrigando-o "a decidir uma nova maneira de ser" (BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994).

¹⁹² Pensamos aqui nos indivíduos de estrutura psicótica, para quem a inscrição significativa que permitiria o acesso ao simbólico está forcluída. Todo o raciocínio subsequente privilegiará, de alguma forma, esse universo de excluídos", uma vez que entendemos que a novidade da TV Pinel (e o que a torna interessante para a pesquisa científica), em comparação com outras experiências de TV comunitária e mesmo em relação à TV *broadcast*, reside no fato de ela introduzir uma dimensão política e terapêutica para um segmento muito específico (do ponto de vista do *estar-no-mundo*) de produtores e usuários. Apesar de não termos trabalhado com a perspectiva do diagnóstico em nossas entrevistas, nem termos desenvolvido uma metodologia que o rigor clínico requereria para afirmarmos este ou aquele diagnóstico, deixamos indicada a dimensão de uma *perturbação especular* que nos interessa, e que Waelhens resume:

"O mundo do paranóico é um mundo visto como imagem, no qual o sujeito vê a si mesmo como um objeto imaginário. O sujeito não organiza seu discurso para se exprimir e para expressar a si mesmo através do que diz. Ele

Para alguns membros da TV Pínel, o acesso ao social pela via de um discurso instituído encontra-se dificultado por uma circunstância, ao nível do significante, que determina uma posição petrificada do sujeito em relação ao simbólico. A TV funcionaria para eles como uma espécie de "prótese simbólica"?

Em sentido lato, todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão é uma prótese. Umberto Eco considera os espelhos como próteses, assim "como os óculos e os binóculos, os megafones e as pernas de pau" ¹⁹³. Por analogia, o vídeo, "espelho eletrônico", assim como a TV, podem ser aí incluídos. Uma prótese, ainda segundo Eco, é também um canal ou *medium* (singular de *media* _ ou *mídia*, em português¹⁹⁴), o que nos permite considerar a TV Pínel, no estatuto de uma prótese, como um instrumento de mediação entre o sujeito e o mundo das representações, um artefato que faz a passagem da imagem ao símbolo de forma amortecida, um filtro de construção da realidade.

Talvez o conceito de **interface**, em Pierre Lévy possa nos ajudar a situar a TV Pínel nessa perspectiva protética. Para Lévy, "ao invés de confinar a noção de interface ao domínio da informática, podemos fazê-la trabalhar na análise de todas as tecnologias intelectuais" (dessa forma, um livro, por exemplo, é uma rede de interfaces). A noção de interface pode estender-se para além do domínio dos artefatos, o que parece ser sua vocação, já que interface é uma

traduz, reflete e fotografa para nosso uso, de nós, os cegos, o mundo acabado e fechado que lhe é próprio, tal como se oferece a seu olhar, imutavelmente. (...) A paranóia se situa e se estrutura no nível do estádio do espelho, isto é, num sujeito para quem a unidade e a identidade do corpo, bem como a existência de um outrem, ou de um outrem enraizado num mundo comum, já adquire algum sentido e alguma importância. (...) O esquizofrênico não dispõe de uma percepção verdadeira de sua imagem especular, e portanto não acede _ ou só o faz de maneira truncada _ a experiências que lhe são correlatas" (WAELENS, A. *A psicose: ensaio de interpretação analítica e existencial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982, p.107-124).

¹⁹³ ECO, U. (1989).

¹⁹⁴ Em latim, *medium*= meio; *media*= meios. O Brasil importou a palavra no plural diretamente da **pronúncia** americana para *media*, o que resultou no nosso "mídia", no singular.

superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano... "Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface" : uma porta, um aeroporto, uma cidade, o momento de um processo, um fragmento da atividade humana,... "Essas entidades pertencem, sem dúvida, a reinos ou estratos ontológicos distintos, mas de um ponto de vista pragmático todas são condutores deformantes em um coletivo heterogêneo, cosmopolita". Sendo um dispositivo de *captura* (somos captado pela tela, a página, o fone...), de enganchamento a módulos sensoriais e cognitivos, a interface abre, fecha e orienta os domínios de significação, de utilizações possíveis de um elemento da mídia (por exemplo: o videocassete transforma nossa relação com a televisão). Interfacear é, portanto: "articular, transportar, difratar, interpretar, desviar, transpor, traduzir, trair, amortecer, amplificar, filtrar, inscrever, conservar, conduzir, transmitir ou parasitar"¹⁹⁵.

¹⁹⁵ LÉVY, P., 1996. p.179-197.

Em relação a uma época em que "a troca de formas simbólicas não está mais restrita primariamente a contextos de interação face-a-face, mas é mediada, de maneira sempre mais ampla e crescente, pelas instituições e mecanismos da comunicação de massa"¹⁹⁶; em se tratando de uma população para quem o diálogo é dificultado até pela confusão do lugar de emissão da fala (no fenômeno da alucinação verbal, por exemplo, é uma voz "externa" que emite o saber que o sujeito emite), e para quem o reconhecimento da própria imagem é fragmentado e disperso, a introdução da TV é uma estratégia brilhante de investimento na comunicação. Promovendo um desencontro protetor do referente com um duplo especular intrincado, por meio de uma não coincidência com o *outro* _ tanto temporal (com a própria imagem "refletida" na tela, em posição de *outro*), quanto espacial (com o espectador em posição de *outro*) _ a TV pode estar funcionando como um exercício *in alter* de "simbolização".

Uma comparação com o cinema _ mais especificamente com a relação do espectador com a imagem cinematográfica, tal como o pensa Christian Metz _ pode vir em auxílio à sustentação dessa nossa hipótese. O autor trabalha a dimensão do *eu* do espectador, partindo do pressuposto de que ele "não é uma criança que estivesse no estúdio do espelho, mas alguém que já conhece a experiência do espelho", ou seja, de um *eu* que já está formado:

¹⁹⁶ THOMPSON, J.(1990).

O filme é como que um espelho. Porém, num ponto essencial, é diferente do espelho primordial: se bem que, tal como neste, tudo possa vir a projectar-se ¹⁹⁷, uma coisa existe, e uma só, que nunca nele se reflecte _ o corpo do espectador. (...) Com o que é que se identifica o espectador durante a projecção de um filme? Com o personagem, com o ator...(...) Mas a identificação com a forma humana que surge no écran, no momento preciso em que se efectua, não nos diz ainda nada quanto ao lugar do Eu ¹⁹⁸ espectatorial na instauração do significante. (...) Porém, uma vez que (esse Eu) existe, temos razão em perguntar onde é que ele está durante a projecção do filme (e não na vida social em geral). (...) O cinema encontra-se do lado do simbólico. (...) A identificação verdadeiramente primária, a do espelho, forma o Eu, mas todas as outras pressupõem, pelo contrário, que ele esteja formado e possa "trocar-se" pelo objecto ou pelo semelhante. (...) O espectador está ausente da tela, (...) não pode identificar-se consigo mesmo como objecto, mas apenas com objectos que existem sem ele. (...) O espectador, em conclusão, identifica-se consigo mesmo, consigo mesmo como puro acto de percepção (como despertar, como alerta): como condição de possibilidade do percebido e, portanto, como que com uma espécie de sujeito transcendental, anterior a qualquer há. (...) Somos presa do imaginário, do duplo, e somo-lo, paradoxalmente, através de uma percepção real. (...) Esse espelho nos reenvia tudo salvo nós mesmos, porque estamos muito simplesmente fora dele (diferentemente da criança diante do e no espelho). (...) O espectador é onipercepcionante. (...) Percebo o imaginário, sei que sou eu a percebê-lo, e mais: sei que sou eu que percebo tudo isso, que esse material percebido/imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo écran, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa continuidade, e que eu próprio sou, portanto, o lugar em que esse imaginário realmente percebido acede ao simbólico, instaurando-se como significante de um certo tipo de actividade social institucionalizada, dita "cinema". (...) Quando digo que "vejo" o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projecção; ao recebê-lo, sou o écran. (...) Assim, a constituição do significante no cinema baseia-se numa série de efeitos-de-espelhos organizados em cadeia, e não numa reduplicação única. (...) A utensilhagem técnica, que comporta também uma série de espelhos através dos quais se encaminha o feixe iluminante, se transforma na metáfora do processo mental instituído.¹⁹⁹

Para a maioria dos participantes da TV Pinel, o limite entre o eu e o outro não está bem constituído, e os tempos da instituição do significante devem ser outros que os daqueles que, por terem um ponto de referência no Outro, passaram pelo estádio do espelho de maneira efetiva. Para esses últimos, segundo Metz, basta "perceber o objeto fotografado como ausente, a sua fotografia como presente e a presença desta ausência como significante". Além disso, na

¹⁹⁷ O autor usa *projectar-se*, com "c", no original, como usará *projecção*, *efectua*, *objecto* e *acto*, a seguir. O texto segue a grafia de Portugal.

¹⁹⁸ Grafado com inicial maiúscula no original.

¹⁹⁹ METZ, C. (1980).

experiência da TV comunitária, ao contrário daquela do cinema descrito por Metz, o espectador pode ser roteirista, produtor, diretor e ator, estando, assim, em posição de se identificar consigo mesmo como objeto. Essas duas características criam uma condição muito peculiar de subjetividade, pensada como algo que se sustenta de forma concreta na "utensilhagem" técnica, e não na perspectiva metafórica descrita por Metz.

Refiro-me ao distanciamento da própria imagem promovido pela gravação em vídeo e à manipulação na ilha de edição das imagens produzidas, a partir de um roteiro elaborado a várias mãos, que dão um caráter de "materialidade" ao ensaio subjetivo de "trocar-se" pelo objeto ou pelo semelhante. Essa troca constitui a identificação, mecanismo psíquico estruturante da formação do *eu*. Mas aqui o acesso do imaginário ao simbólico se dá "do lado de fora" dos sujeitos: as imagens editadas é que se encarregam de representá-los. A operação de representação de uma presença ausente é atuada passo a passo, num processo "amortizado", metonímico, de construção de uma "metáfora" desses sujeitos. O **eu espectral**, identificado com o próprio olhar ²⁰⁰, acaba sendo, portanto, uma chance considerável de se ter um *eu*.

²⁰⁰ "Em cada instante eu estou no filme através da carícia do meu olhar" (METZ, Christian. Identificação, espelho. IN: *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980).

4.2 TV Pínel: os eus na ilha de edição

4.2.1 Uma mulher no espelho: eco da própria imagem

As coisas que eu percebo é que eu passei a ter uma posição, um jeito melhor, porque eu passei a perceber melhor como eu devia ficar assim se eu não estivesse fazendo tratamento. Passei a me auto-analisar melhor.

(No curso de teatro) A gente pediu pra ser filmado. Eu, porque eu queria ver a minha imagem e queria que os meus colegas observassem melhor a imagem deles. Às vezes o pessoal dizia assim "não, não estou fazendo tal coisa", e está fazendo daquele jeito. Para ele mesmo perceber o que ele estava fazendo, e poder se auto-analisar melhor.(...) Marchando, por exemplo. Ou então, está com o corpo duro. Para a gente perceber como a gente devia ser e como a gente estava no momento.

Eu não tenho...uma postura bonita, mas no vídeo eu sempre me apresento com um postura melhor do que a que eu costumo ficar no dia-a-dia.

(O fato de ver uma imagem sua no vídeo "melhor" que na vida real) Um pouco (me) modifica, porque eu tento melhorar a postura de vez em quando...

A coordenadora da TV Pínel diz que eu sou uma atriz nata.

Acho (que fica melhor no vídeo do que pessoalmente), se bem que a minha irmã já disse que é melhor me ver e falar comigo do que me ver ²⁰¹ na televisão, porque ela fala que na televisão não posso ...não posso me comunicar com as outras pessoas como eu estou acostumada a me comunicar com elas. Mas nem sempre foi assim. Eu, tinha épocas que eu não conseguia conversar com as pessoas porque eu não entendia simplesmente o que elas estavam falando.

(Em que um vídeo pode ser melhor que um espelho para se auto-analisar?) Porque no espelho é uma coisa de momento, e o vídeo, não, é uma coisa...no vídeo do meu irmão estava escrito assim, dos 21 anos dele: "essas imagens...o tempo...o tempo...o tempo pode se apagar, mas essas imagens vão ficar gravadas em sua memória durante todo o tempo". Então, no vídeo, o vídeo é mais dinâmico, porque (no espelho) apesar de você se mover, depois você não pode parar para ver o movimento que você fez, e no vídeo não, você pode estar comendo pipoca e olhando as besteiras que você fez.

²⁰¹ Durante a transcrição desse ponto da entrevista, encontramos dificuldade em discernir se a entrevistada dizia "me ver" ou "viver", apesar de não haver dúvidas quanto à primeira opção (que foi a que mantivemos) na seqüência da frase (*melhor me ver e falar comigo do que me ver na televisão*). Entretanto, a análise do material feita posteriormente terminou dando sentido à confusão do momento da escuta: para esta mulher, podemos dizer que ser vista é o que lhe garante que está viva.

A entrevistada apresenta-se diferente dos seus habituais personagens cômicos e desinibidos interpretados na TV Pinel. Mostra-se algo resguardada, evitando responder a perguntas mais pessoais, como, por exemplo, sobre o quadro de crise, *quando "não entendia simplesmente o que as pessoas estavam falando"*, ou aparentando um desconcerto quando a pergunta exige uma opinião mais comprometida. Limita-se a tecer considerações sobre a TV Pinel em termos de uma *"terapia"*, de um canal para a *"auto-análise"*. Nesse sentido, a TV Pinel é para ela um espelho.

Ela parece necessitar de um espelho, onde encontre seu reflexo e possa nele se apoiar (*"eu queria ver a minha imagem"; "para a gente perceber como devia ser"; "eu tento melhorar a postura"; "me aprimorar"*). O espelho pode estar nos olhos da professora de teatro, na opinião da coordenadora da TV Pinel, em um vídeo *"para se observar melhor"*. Qual é o problema com sua auto-imagem? É que ela acha que não tem *"uma boa postura"*, que anda *"marchando"*, que *tem "o corpo duro"*, mas quer ficar *"como devia ficar assim se não estivesse fazendo tratamento"*. Sua *"auto-análise"* _ que parece ser uma espécie de mimetismo _ é uma busca de um *eu* melhor, ou, mais especificamente, de confundir-se com seu *eu ideal*. Mas, para isso, ela não pode dispensar um olhar prenhe, que grave de maneira indubitável seus movimentos (*"essas imagens...o tempo...o tempo...o tempo pode se apagar, mas essas imagens vão ficar gravadas em sua memória durante todo o tempo"*), para que ela possa depois conferir as falhas de seu corpo _ ou de seu *eu*, como queiramos _ na perspectiva de um Outro ideal, de alguém "normal". Contudo, o espelho de vidro é uma tecnologia insuficiente para essa função. Ela se dá conta do potencial da espelho eletrônico: *"o vídeo é mais dinâmico, porque (no espelho) apesar de você se mover, depois você não pode parar para ver o movimento que você fez, e no vídeo não, você pode estar comendo pipoca e olhando as besteiras que você fez"*.

Sem fazer inferências sobre sua posição clínica (no caso, se haveria um *ideal de eu* comandando sua busca do *eu ideal*), já que a abordagem da entrevista não visava ao diagnóstico, podemos apontar essa relação muito particular com o real do seu corpo, que ela reveste com imagens virtuais. Sua imagem no vídeo funciona como "modelo", e seu encontro com ela tem um efeito estimulante, justamente porque ela e a sua imagem videográfica registrada em outro tempo podem coexistir simultaneamente. Com isso, ela pode ter _ ilusoriamente que seja _ algum controle sobre sua aparição para os outros, vendo, a distância, um corpo (seu) que se comporta "bem" para o olhar do mundo. Sua "auto-análise" é, nessa direção, mais uma "alter-análise", já que os movimentos e gestos que são minuciosamente reparados são os de um outro (seu) corpo, que "vive" na televisão.

Parece-me, neste ponto , ser importante não esquecer a relação imaginária do sujeito com seu corpo, para indicar certos desdobramentos da idéia do virtual como uma dimensão do real, que caracteriza nossos tempos e que é valorizada por alguns como agenciadora de subjetividade, já que é o corpo humano que anima as novas realidades artificiais. O eu e o corpo são contemporâneos na sua constituição, no estádio do espelho. A imagem, do ponto de vista psicanalítico, encontrando-se na base de toda identificação, é, ao mesmo tempo, o ponto de convergência que serve à subjetivação e também o ponto de fixação entre o eu e o corpo próprio. O ser humano, segundo Lacan (Seminário 1), "não vê sua forma total realizada, a miragem dele mesmo, a não ser fora de si mesmo" , ou seja, a regulação imaginária depende de algo situado de modo transcendente, a saber: a ligação simbólica entre os homens.

As novas tecnologias da imagem, com as modificações significativas que trazem no nosso modo de ver, com a mobilidade de seus centros perceptivos, com a variabilidade de seus enquadramentos, apresentam-nos a possibilidade de se constituírem como um olho inumano, com

um papel importante na produção de um novo pensamento e de uma nova subjetividade, justamente por poder desqualificar ou destituir a percepção natural, a percepção habitual. Afinal, se é correto afirmar, a partir das características imaginárias da nossa constituição subjetiva, que o Olhar do Outro é a baliza das nossas identificações, é lógico deduzir que o “terceiro olho” representado pelo vídeo pode afastar radicalmente a percepção natural, tirando o sujeito de seu próprio eixo e podendo colocá-lo frente a novas aventuras perceptivas.

O composto real/virtual da nossa era de simulações, diante das diversas modalidades de interação que vai criando, coloca questões relativas ao corpo próprio de maneira ainda mais evidente ²⁰². “O virtual se comporta como modelo ideal do objeto real” _ diz Weissberg²⁰³ _ , tornando-se uma de suas formas de percepção, ajudando a dar-lhe sentido, contaminando-o e se deixando contaminar por ele, transfundindo-o e deixando-se animar por homologia, criando “realidades artificiais”, etc.

A partir daí, podemos resgatar o vínculo interessante entre imagem/corpo/pensamento ²⁰⁴ que estabelece Deleuze²⁰⁵, quando profere a fórmula da reversão filosófica “dê-me portanto um corpo”, e completa que isso é, antes de mais nada, “montar a câmera sobre um corpo cotidiano”.

²⁰² Weissberg, por exemplo, se pergunta sobre o corpo próprio nos seguintes termos: " Quando nos damos conta de que, com isso, a tela de visualização das máquinas de visão sofreu 'mutações'_ a tela não é mais superfície de projeção (cinema), nem de recepção (televisão), mas *órgão de visão* _ num mundo em que a telepresença já modificou as noções de tempo e espaço do senso comum, temos que nos perguntar, um tanto esquizofrenicamente _ se queremos alguma lucidez _ com que corpo ficamos" (WEISSBERG, *J.Real e virtual*.IN: PARENTE, A.(org) *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993).

Liotard, por sua vez, manifesta assim sua inquietação com relação ao corpo próprio na videosfera: “O que é um corpo (corpo próprio, corpo social) na cultura tele-gráfica(tele-grafia: escrita de longe)?” (...) “A questão de uma telecultura hegemônica em escala planetária já se coloca” e “para a maior parte dos humanos, os acessos correspondentes a esta cultura continuam largamente por efetuar”(LYOTARD, *J.O inumano: considerações sobre o tempo*. Trd. Ana Cristina e Elisabeth Seabra.Lisboa: Ed. Estampa, 1989).

²⁰³ WEISSBERG, op.cit.

²⁰⁴ Esse vínculo é analisado por Deleuze a partir do cinema, mas entendo que possamos transpô-lo para a televisão.

²⁰⁵ DELEUZE, G. (1990).

Dar um corpo é, para ele, “fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também que extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível”, já que “todos os componentes da imagem reagrupam-se por sobre o corpo”. Deleuze destaca, nesse sentido, o papel do cinema _ ou, pelo menos, de um certo cinema (Godard, *nouvelle vague*) _ em fazer uma política da imagem que visa “restituir a imagem às atitudes e posturas do corpo” ou “restituir as imagens aos corpos dos quais foram tomadas”. Em última instância, dessa vez partindo de uma formulação de Metz ²⁰⁶, o filme _ e o próprio cinema _ pelo arranjo significativo que o constitui como espelho segundo, como aparelho simbólico, assentado no reflexo e na carência, “não é o fantasma, é um corpo”.

Essa confluência do corpo com a imagem filmada mostra-se em tudo compatível com o dilema narcísico da mulher no espelho que ora analisamos. Nossa entrevistada, como Narciso, debruça-se sobre o espelho para se ver em uma imagem apaixonante, para em seguida, como Eco, conformar-se em ser sombra devotada de seu *eu* de “*atriz nata*”, sempre um tanto pior e mais “*dura*” que seu simulacro videográfico. Reverberando o que há do Outro em si, como Eco, ela pode sonhar com a fusão ideal com seu outro de si, como Narciso.

O risco de sustentar-se no mundo apenas pela imagem do espelho é que o reflexo especular, como as miragens, não tem consistência. Pode desaparecer, dissolver-se, desfocar-se. Assim como no cinema um movimento brusco da câmera pode borrar a imagem, o olhar embevecido consigo mesmo tem poucas garantias de não sofrer também essa *flicagem*, como ilustra o mito de Narciso, quando este se decepciona por não poder abraçar a imagem que o cativa:

²⁰⁶ METZ, C., 1980. p.52-69.

*No reflexo desta face, Narciso se rejubila, se vê inteiro, pleno e é ela que suporta sua ilusão de completude. Entretanto, se a superfície da água se turvar ou se plissar, mesmo que seja pelo gotejar das lágrimas de quem a contempla, a imagem se revela fugidia, incapturável.*²⁰⁷

4.2.2 A câmera como parceiro: identificação imaginária na suplência

simbólica

Desde quando eu era criança eu tive uma inclinação para a televisão, essas coisas...não é uma inclinação para a televisão...é que eu gostava de comunicação...(...)Quando eu estava em crise, eu via muita imagem de uma, uma imagem assim de uma mulher, entendeu? E essa mulher também, idealizando ela, eu acabei me...dando, dando uma forma e um nome para ela...que seria M. (nome de uma famosa estrela de TV). Porque ela tem o mesmo sobrenome meu, aí eu achava que tinha alguma coisa a ver com ela. É uma coisa assim bem restrita, uma coisa pessoal, né? (...) Eu falava com a terapeuta: "Olha, a M. disse pra mim que eu vou estar na televisão", sabe? Já falava isso anos antes de acontecer esse projeto (TV Pinel). (...) Então eu via a imagem da M. - e ela era a minha ídola, minha ídala - eu gostava dela, dos trabalhos dela, então, (...), então quando eu vi um filme com ela, eu achei que ela era popular, mais popular _ eu não sei explicar bem _ então eu comecei a sonhar com isso... e ela me dizia...e eu antes de acontecer as coisas e elas saírem no jornal, tudo eu já sabia _ não sei se pode ser paranóia minha _ mas eu tinha essa relação... (...) Toda vez que ela aparecia, que eu lia as notícias sobre ela, parecia que ela já tinha me dito aquilo alguma vez. Antes de dormir, eu ficava conversando com ela. Era uma coisa de louco, telepatia, essas coisas mesmo, mas é coisa que já passou, graças a Deus passou. Toda vez que eu ia ter um problema, ela...aparecia a imagem dela: "olha, toma cuidado". Isso, eu sofria muito com isso, acabei... me desvirtuando da realidade, fiquei num mundo muito meu... meu e dela, uma coisa assim...

²⁰⁷ SILVIANO BRANDÃO, R., 1989. p.18.

Algumas pessoas me abordaram e me disseram que o meu trabalho é muito legal. Não a respeito a tratamento psiquiátrico, mas em relação ao trabalho que eu estou desenvolvendo. Eles me acham, eles me acham uma pessoa normal. Então...eu não sei...(...) Eles vêem, dizem que é um trabalho muito importante, eles brincam: "Pô, você está coordenando uns maluco lá, gostei de você está coordenando uns maluco lá", entendeu? Não, gente _ eu falo_ é uma equipe, são todos usuários, eu sou um usuário também, eu trabalho numa equipe...Eu acho que a minha imagem, a imagem da loucura, ou seja dos doentes, etc., eu estou passando essa imagem para os colegas de outra forma. (Antes) Eles brincavam comigo: "te deixaram sair hoje?" Eu trabalhava a semana inteira, aí sábado e domingo eu aparecia e aí o pessoal falava: "Ó o 22, te deixaram sair hoje?",

brincava assim...!"- 22 no Rio é maluco, doido (...)Sempre me viram como uma pessoa super inteligente, um camarada super-legal e tudo mais, mas depois que fiquei doente, eu sofri um preconceito.(...) Depois que eu passei para a TV Pinel: "Ó meu repórter" e tal...(...) Tem uma mulher lá, uma garota lá, amiga dos meus amigos de infância, que às vezes fala assim para mim:

"qualé, pinel?", "qualé, pinel?"...mas não é de um jeito agressivo não...(...) Recebo de uma forma legal, sei das minhas limitações e até onde posso alcançar e onde não posso. Quando me falam alguma coisa a respeito assim "você é maluco" e tal ,é uma forma de brincadeira. "Qualé, pinel?", "Tu é pinel" e tal, porque pinel virou sinônimo de louco, né? O pessoal brinca assim comigo, mas algumas pessoas têm o preconceito sim, algumas pessoas...(...) Eu acho que sim, eu acho que a palavra pinel ganhou outro significado sim. Agora todo mundo quer ser pinel (risos). Tenho visto isto: as pessoas querem ser, têm prazer de dizer que são pinéis...(...) Tirou aquela negativa, isso sem dúvida nenhuma.(...) Me sinto feliz (em aparecer na mídia) , muito feliz, porque eu acho que estou realizando um trabalho maravilhoso. Aparecem muitas reportagens sobre a Colônia Juliano Moreira. A Colônia Juliano Moreira é uma vergonha, é uma vergonha para a Psiquiatria..._ mas é o que aparece na mídia sobre Psiquiatria. É a Colônia Juliano Moreira ! Não o Pinel! Não o Pinel! (...) As pessoas acham que o louco anda jogado numa colônia lá, sendo maltratado...mas aqui nesse instituto (Pinel), você tem de tudo, você tem assistência a todo minuto...

A vida é um teatro, nós estamos encenando o tempo todo, nós estamos aí representando o nosso papel. Eu estou representando o meu papel com muita humildade, porque nós fomos premiados no Festival Mundial do Minuto, nós passamos numa TV de Nova York e tudo mais, quer dizer, poderia ter mudado, não sei, mas...(...) Meu papel no teatro do mundo melhorou bastante. Meus amigos adoraram, só falam nisso quando me vêem, eles adoraram mesmo: "Olha, cara, gostei de ver, gostei de ver", uns falavam assim: "Você passa pela gente, de cabeça baixa, não fala com ninguém". Porque eu sofri muito, esse negócio de Psiquiatria...eu sofri muito...até amigos íntimos que...que...até...não vou dizer que não são legais não: são muito legais, são amigos de infância...só que ninguém pode cuidar da sua vida, é para isso que tem o hospital para cuidar de você...eu estava muito assim, querendo exigir dos meus colegas uma posição, uma ajuda, não é? Estava cobrando dos meus colegas...teve um momento que eu estava sem pai nem mãe e tive que me virar. Trabalhar, me virar, passei muitas dificuldades. Passei muitas dificuldades, mas agora, com a TV Pinel, tudo melhorou...

Eu queria ser psiquiatra, eu queria estudar psiquiatria, meu pai deixou eu estudar, mas eu fiquei doente, (...)aí não pude continuar meus estudos...(...) mas eu convivo com aquelas pessoas (da instituição psiquiátrica) diariamente, das 6 da manhã às 6 da tarde e acredito que o projeto TV Pinel pode mudar a imagem da loucura (...)As pessoas às vezes querem saber como é o Pinel,

(...), "O que vocês fazem lá?", Fazemos artesanato, terapia...quer dizer, as pessoas, algumas pessoas se interessam em saber disso. E quando vêem o cara lá, não conseguem distinguir quem é louco e quem é normal, a pessoa pega e fala "Todo mundo é normal", "Quem é louco?" O pessoal da Maxambomba foi apresentar um vídeo e perguntaram: "Perái, quem ali é louco e quem não é?". Quer dizer então...as pessoas...aos poucos eu tenho certeza...então muda...a imagem da loucura.

A identificação imaginária com a estrela de cinema é muito claramente observada quando o entrevistado diz: "essa mulher também, idealizando ela, eu acabei me...dando, dando uma forma e um nome para ela...que seria M. Porque ela tem o mesmo sobrenome meu, aí eu achava que tinha alguma coisa a ver com ela". Como Madame de Bovary e Flaubert²⁰⁸, M., a atriz popular, é o nosso entrevistado. A partir de uma imagem que o fascina (o brilho da estrela) e da aproximação pelo sobrenome, o sujeito imita o outro no nível da semelhança _ eixo imaginário que une o eu ao seu outro __, identificando-se com sua imagem de maneira a ser como ele (artista de TV). M. é seu *eu ideal*, sua "ídola" ou "ídala" a guiá-lo em sonhos e alucinações, a fasciná-lo e envolvê-lo com sua imagem.

"22" é outra vestimenta imaginária da qual o entrevistado dá notícias. "22" é uma denominação que vem do Outro, do Código Penal (refere-se a um artigo de lei que trata da questão dos loucos), e é o que o identifica. É a brincadeira que permite que seja aceito no grupo, apesar - e ao custo - do seu estigma. A partir da experiência na TV Pinel, ele passa a ser o "repórter", mais ainda, o repórter afetivamente identificado pelo seu grupo de vizinhos como "meu repórter". Essas roupagens imaginárias - "artista de TV", "22", "repórter" -, retiradas do "guarda-roupas" do Outro, denotam as tentativas de inserção social desse sujeito, sempre pela busca de um significante que faça laço social com o outro.

Por outro lado, o mecanismo de transmutação de significado que o significante "pinel" sofre, em sua avaliação _ de um valor pejorativo para um um sentido positivo socialmente ²⁰⁹ __, permite sua aderência, em termos identificatórios, a uma imagem idealizada ("agora todo mundo quer ser pinel"), que apazigua o Gozo a que está submetido ("porque eu sofri muito, esse negócio de

²⁰⁸ "Madame de Bovary c'est moi!", teria dito Flaubert

²⁰⁹ Sendo o significado um *acordo imaginário*, a mudança de imagem do "pinel" impõe um outro laço social.

Psiquiatria...eu sofri muito.."), pela construção de um eu mais valorizado socialmente ("meus amigos adoraram, só falam nisso quando me vêem, eles adoraram mesmo"; "não conseguem distinguir quem é louco e quem é normal, a pessoa pega e fala 'todo mundo é normal', 'quem é louco?' ...quer dizer então...as pessoas...aos poucos eu tenho certeza...então muda...a imagem da loucura"). Poderíamos pensar aqui em uma saída bem sucedida do sujeito, que se aproxima do seu ideal ("desde quando eu era criança eu tinha uma inclinação para a televisão"; "eu queria ser psiquiatra, eu queria estudar psiquiatria, meu pai deixou eu estudar, mas eu fiquei doente,...aí não pude continuar meus estudos...mas eu convivo com aquelas pessoas _ da instituição psiquiátrica _ diariamente, das 6 da manhã às 6 da tarde, e acredito que o projeto TV Pinel pode mudar a imagem da loucura"), mas que encontra maneiras de regrar os "efeitos colaterais" dessa aproximação ("eu estou representando o meu papel com muita humildade, porque nós fomos premiados no Festival Mundial do Minuto, nós passamos numa TV de Nova York e tudo mais, quer dizer, poderia ter mudado, não sei, mas..."; "sei das minhas limitações e até onde posso alcançar e onde não posso")²¹⁰. Com isso, uma armação mínima do sujeito se esboça, sob a forma de um discurso que, apesar de estereotipado, cumpre uma função de agregação significativa_ com possibilidade de enlaçamento social para alguém um tanto

²¹⁰ Edvaldo Nabuco, um dos "usuários" que participam da produção da TV Pinel, em seu *Relatório de experiência de trabalho de março a maio de 97*, faz um relato mais pormenorizado do fenômeno que destacamos no percurso do entrevistado que ora analisamos, que complementa nossa observação: *Aos poucos, o bloqueio foi sendo superado. Quando saí pela primeira vez à rua para fazer um ensaio do "Povo fala", decidi me colocar em uma posição que me deu uma certa segurança: sou igual a todo mundo; nem mais, nem menos. (...) O resultado não foi dos piores. Percebi que minha voz não saía direito, fruto talvez dos problemas psiquiátricos nos quais me vi envolvido. A ansiedade, a preocupação e o medo sem dúvida afetam quando você percebe que sua imagem está sendo filmada. (...) Nunca tinha passado por experiência semelhante e pude me perceber melhor na tela. A vaidade, que eu acredito ser natural, fez com que eu passasse a notar mais a minha pessoa. Experiência esta que devagar fui controlando, para não me achar o senhor do mundo. Na verdade, ainda estou controlando, só que agora esta vaidade chega a ser mínima.* Edvaldo Nabuco, nesse relatório, descreve ainda seus progressos técnicos, sua experiência na direção e como professor do curso de produção ministrado para funcionários do Pinel. Citando o seu momento na terapia, diz perceber que tem *"que trabalhar o presente para poder preparar o futuro"* e que falta entender o que teve ("o surto"). Sente falta de especializar-se em uma determinada função, já que como assistente de produção circulou indistintamente por todos os setores. O fato de ter trabalhado numa produtora de vídeos populares, por indicação da

desamparado pela mestria significativa.

É natural, portanto, que o entrevistado perceba um *upgrade* da sua inserção social (*"meu papel no teatro do mundo melhorou bastante"*). A idéia de um "teatro do mundo" _ *theatrum mundi*_ remete à própria noção de social, de mundo, de um simbólico compartilhado. Reconhecer a participação no teatro do mundo (*"A vida é um teatro, nós estamos encenando o tempo todo, nós estamos aí representando o nosso papel"*), nesse caso, já demonstra, por parte do sujeito, um acesso ao espaço público em oposição ao trágico mundo privado dos pacientes psiquiátricos (*"As pessoas acham que o louco anda jogado numa colônia lá, sendo maltratado..."*). Esse espaço público, que é a mídia, permite-lhe, de maneira atuante (*"Eu acho que estou realizando um trabalho maravilhoso"*), reposicionar sua imagem social (*"A Colônia Juliano Moreira é uma vergonha, é uma vergonha para a Psiquiatria..._ mas é o que aparece na mídia sobre Psiquiatria. É a Colônia Juliano Moreira ! Não o Pinel! Não o Pinel!"*), a partir da divulgação de outro discurso acerca da instituição psiquiátrica _ o Pinel _ e do paciente psiquiátrico _ o "pinel" (*"tirou aquela negativa; isso sem dúvida nenhuma"*)²¹¹.

Podemos perceber na fala desse entrevistado que a TV Pinel, em sua tarefa de "mudar a imagem da loucura", efetua, em relação às possibilidades de comunicação com a realidade para

coordenação da TV Pinel, fez com que se lembrasse de um tempo em que as suas palavras *"eram ouvidas sem a estigmatização de usuário"*. Isso o fez pensar se está preparado para o mercado de trabalho: *"Não sei se é isso que quero. Sinto, no entanto, que um período de minha vida já foi vivido e posso estar entrando em uma nova fase"*.

²¹¹ Outro entrevistado corrobora essas afirmações de reposicionamento diante do mundo: ***Mas as pessoas do seu meio próximo, sua família, vizinhança, amigos, modificaram a relação com você depois dessa experiência com a TV Pinel?*** *Aos poucos tem sido modificada, importante é que eu mesmo me modifiquei, eu me modifiquei e explico o porquê, não é exatamente explicar, porque eu quero é realçar, é que eu não me preocupei mais em esconder que tinha um problema de saúde mental. Eu tenho e está acabado. Eu assumo esse problema na frente de qualquer um, eu não tenho mais nada que esconder. Ser doente mental não é motivo de vergonha. Isto é fazer TV Pinel. **Você sentia vergonha antes? Não revelava para qualquer pessoa?**(...) Não, eu não revelava, eu tinha muito medo do preconceito, da maneira pela qual as pessoas me encarariam, da maneira de como eu seria tratado, mesmo porque as experiências anteriores, e em instituições psiquiátricas anteriores, foram extremamente desfavoráveis e até mesmo tristes, para ser bem preciso nas minhas palavras.*

os seus participantes em tratamento psiquiátrico, um trabalho de peso em termos do trabalho significante que envolve as imagens. Pelo menos para nosso entrevistado, é inegável que o projeto de TV segue o "estilo" sugerido pela sua estrutura subjetiva, e sustenta uma forma de suplência simbólica.

As câmeras e o discurso da TV Pinel parecem ter se tornado seus parceiros imaginários na circulação pelo mundo dos símbolos, pela sociedade das palavras, pelo campo do Outro.

4.2.3- "Eu se vejo" : o outro de mim me vê da TV

E a TV? A que você assiste na TV? De que você gosta na TV? *Eu gosto de me ver. (risos) A que programas você já assistiu da TV Pinel? E de que quadros você se lembra desses programas?* *É... (há um longo período de silêncio) Eu já vi, como se fosse cenas de um filme, por causa do movimento da câmera, né? rápido, é "Na Rádio Patrulha", né? "Na Rota da Loucura". Esse ! Aí, o maior tesão, mesmo esse programa, o maior tesão, porque tem... foi um filme da TV Pinel, agora tô lembrando do outro filme, assisti outro filme, "Força Aérea 1", que o presidente dos Estados Unidos é caçado pela Infantaria Militar das Agulhas Negras, entendeu? **Mas como a TV Pinel vai fazer isso?** Porque eu pertencço à "quadrilha" militar das Agulhas Negras. **Voltando à TV Pinel. De que outros quadros você se lembra da TV Pinel?** Ah, é...do cabeleireiro que eu conheço, a Cristiane, encontrei com ela hoje, e fomos juntos ao jogo Vasco e Palmeiras, inclusive, no campeonato, os times, os clubes do Rio, é a primeira vez, que toda vez os paulistas por coincidência engraçaram comigo, que aumentou a temperatura, de 21 graus quando saí de casa, quando cheguei lá de baixo do gato estava 24 graus, ele escutando o... até o final do jogo do Vasco e Palmeiras, foi o mesmo dia que o Flamengo ganhou de dois a zero, Botafogo também, e Fluminense também, foi um. **Voltando para TV ... Tabu que foi quebrado. (...) O que é a TV Pinel?** Quero ver a Cristiane. Aquele papel gostei que a...fica melhor de máscara (risos). **Está certo. E o que mais? Você se lembra de algo mais que tenha te marcado quando você assistiu...você falou da "Rota da Loucura" e do cabelereiro, não é? Que outro programa que você tenha gostado assim te marcou na TV Pinel?** *É... aquele que foi exibido no caso ciência... Qual foi?* O Guarda Machado no dia da...como é? Antimanicomial. **Da luta antimanicomial.** Foi esse programa que eu participei também, é...eu falo polícia, polícia igual aquela Abreu, entendeu? *Eu sou namorado da Fernanda Abreu, tenho um caso, é isso aí. **E a TV Pinel?(risos) Olha só, heim ? Olha, só, está me confundindo à beça! E como é que você vê sua participação na TV Pinel? O que você acha dessa participação?** Eu acho essa participação muito boa. **Por quê?** Porque é proveitosa. **Por quê?** Porque é gostosa. *É... Eu tenho mania de rimar, entendeu? Mesmo conversando poeticamente, como poeta, a minha conversa, muitas vezes vira poesia. Porque eu faço uma mistura de canais. Desgraçado mesmo, eu sou assim, viu?* **"E porque que a gente é assim, mais uma dose é claro que eu tô a fim, a noite nunca tem fim..."E como é que a TV Pinel entra nessa história? O que ele tem de importante para você?** A TV Pinel é libertária, no sentido que é...que vê que nem todos os loucos são loucos, nem todos os malucos são doentes, que "na verdade, na verdade eu vos digo" que sou Jesus Cristo Super Star da nova era,**

pressinto “todos os ares, todos os lugares”. Estou...**Mas de que você gostou da “Rota da Loucura”?**

Porque que você acha que a “Rota da Loucura” parece cinema e os outros não parecem?

câmera rápido e essa luz, porque cinema, é importante esses detalhes são federais, porque o movimento de câmera rápido, o movimento da câmera, e a iluminação não tem segredo, porque é mais escuro, e mais escuro é mais assim, cores, como foi aquele caso, que nós fizemos, “Loucotidiano”, da fogueira, né? Então eu vi que ficou muito bom, inclusive estou com o vídeo lá em casa para negociar com o Chacal, que ele não tem dinheiro ainda para negociar, que vale muito, que vai me dar minha independência financeira de uma vez por todas, entendeu? **As sua participações aqui na TV Pínel?** Exato, exato. Eu estou com a cópia lá em casa esperando, está esperando, “esperando a eternidade”, como diz Leila Diniz. “Fumei um cigarro e meio e ela ainda não veio”, entendeu? **Agora, eu queria saber o que você acha da sua imagem projetada no telão aqui, o que você acha disso? O que você sente quando você vê a sua imagem projetada?** Ah...eu sinto o meu outro lado, que com o vídeo, participar de uma verdade, porque a própria vertente da nova era é que o vídeo é muito mais rápido do que o longa metragem. **Que outro lado que você vê projetado?** Eu vejo o meu lado, é que ele precisa se olhar no espelho, que eu “se vejo” no vídeo aí, porque eu tenho uma coincidência com a faculdade, cidade, (...), o que eu vi é pessoal, não tem grana para comprar o VHF que eu consegui, uma coisa que eu consegui, porque o pessoal que gravou o outro vídeo comigo, sinopse total “desaparte”. **E a TV Pínel?** E a cópia da TV Pínel, então eu tenho que fazer, que conseguir esse vídeo, (...), eu completo a minha coleção de vídeos. **O que você acha da importância de ter essa coleção de vídeos? O que você sente quando você...estas imagens todas?** É que tem uma coleção de mulheres do Martinho da Vila, tem mulheres, mulheres assim, mulheres assado... **O que tem a ver isto com sua imagem, ali? Com os programas que você fez? Com a imagem que aparece na tela?** É... tenho amigos também, como o Lou Reed, entendeu? Que você não tira, tem esperança, caminhão de esperança. **Olha só, eu acho que você está voando muito...** (risos) Pode voltar, pode voltar. **Talvez... você não quer fazer um outro dia? Você não acha que está voando muito?** Não. Não tô, não, não. **Então eu quero saber o que...qual é a impressão que te dá quando você vê a sua imagem projetada na tela?** Bem, eu acho que... dá a impressão que eu viajei porque é o próprio espírito que (risos) ... **Que espírito? O que tem a ver isso?** É...o próprio espelho. **Espelho? É. E o que você vê nesse espelho, este espelho é diferente do espelho que você tem em casa?** Muito. É muito. **Por quê? Em que ele se diferencia do espelho que você tem em casa?** Eu posso explicar, viu? **Então explica, se não eu não entendo.** É, quando nós fizemos o vídeo, eu falando: “não precisa se olhar no espelho porque a própria é... verdade”, é verdade da mentira, porque existe, por exemplo, o vídeo: ele diz que o espelho existe, não é uma... e que é uma verdade ou mentira. É que é as duas coisas, porque elas são comparadas, como se fala, como “eu se vejo”; você faz a pergunta, se vê num vídeo, caso um vídeo, como se vê num vídeo. **Quando você vê a sua imagem...** Pois é, exatamente isso. Eu “se” vejo, é...assim firmemente, consciente, médico subconsciente da poesia do... da união das coisas contrárias,entendeu? Que é um livrão, sabe, que é o maior tesão, tem até poesia, isso é problema, é problema sexual. **E a imagem, esse espelho é igual, é igual ao espelho que você tem em casa?** Eu não tenho medo de “se” olhar, nem “se” ver no vídeo, agora o que dá uma... o que sente a própria evolução da... trama do Shakespeare, Romeu e Julieta, que existe, e não tem nada a ver comigo,eu tenho garotas lindas, pobres, assim, então parece que é o contrário de Romeu e Julieta, porque o Romeu era plebeu, a Julieta era... (???) Sobre o Maycon é...o Válter, o Maycon, o Clóvis porque é exatamente a diferença do horóscopo, os signos de aquário, eu como aquariano, com o capricórnio, com peixes da trilogia existente da TV Pínel. **A imagem projetada dos seus colegas do Cais, afetou a sua relação com eles de alguma forma, a imagem que você tinha deles?** Não, não época até que dividiu os poderes, as forças... **Você acha que aquele vídeo está**

sendo um espelho deles ou está mostrando um lado diferente que você não conhecia? A imagem é diferente. Não, claro que é. **Por quê?** É sempre no caso eu fiz a minha visão mesmo, porque o... eu sei a fórmula... 1 ²¹², moto cross.

Este não é um entrevistado usual, devido principalmente ao que ele chama de "mistura de canais". Fornece para-respostas, deixa seguir a cadeia de significantes de forma descarrilada, demandando do entrevistador que estanque suas associações por assonância e contigüidade, que levam a entrevista a lugares fora do roteiro previsto. Ao entrevistador, dividido pelo inusitado e fascinante "arrastão significante", custa manter-se na posição de condutor da conversa. Um dos desafios do contato com indivíduos que operam no campo da linguagem como nosso entrevistado _ sem "embreagem" _ é justamente a instituição do diálogo, que parece condenado ao fracasso completo e evidente. No dizer de Marcel Czermak, o diálogo aqui é "sempre esperado, mas jamais realizado, diálogo cujas fórmulas não têm como convicção senão a de identificar a lógica de uma condenação, de uma danação em comum"²¹³. Longe de ser uma exclusividade de determinadas estruturas clínicas, essa "danação" pode ser considerada inerente a todo ser falante, que tem como obstáculo à comunicação exatamente a palavra. Para Lacan, com efeito, "falar a um outro equivale inevitavelmente a manter um diálogo de surdo com ele" ²¹⁴, ou seja, tomar os *eu* imaginários dos semelhantes por coisas não simplesmente ex-sistentes²¹⁵, mas reais

²¹² O entrevistado, ao fazer uma pequena pausa após a palavra "fórmula", permite-nos transcrevê-la com a inicial minúscula, apesar da seqüência ("1") dar à expressão um significado inequívoco: Fórmula 1 (o campeonato automobilístico). Nossa opção, na transcrição, favorece a manutenção do duplo sentido, sendo, por isso, mais fiel ao que pudemos escutar do entrevistado .

²¹³ CZERMAK, 1991.p.78.

²¹⁴ Citado por Joel Dor (1989).

²¹⁵ *Ex-sistente*: neologismo lacaniano que indica a posição do sujeito no discurso, a de estar fora de.

²¹⁶. O fato de se debater entre as vagas do sentido sem mediação das regras discursivas, no entanto, não impede nosso entrevistado de enunciar sua visão do projeto TV Pínel e fazer- nos pensar.

²¹⁶ LACAN, J. O Seminário: livro 2 - O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Sua própria maneira de se apresentar na TV Pinel merece uma observação à parte. Sua presença serve para dar um tom desagregado e "sábio" que causa algum estranhamento aos programas. As falas não são roteirizadas, mas a edição respeita a seqüência da fala, interrompendo-a antes que se pulverize em desagregação, numa escansão que valoriza a "verdade" de seu discurso. Apesar de esse procedimento quebrar os formatos habituais da linguagem televisiva, não há uma *intenção* de desformatação por parte de quem produz os quadros, uma vez que é o próprio protagonista que é "desformatado". Em razão disso, inclusive, nosso entrevistado _ e isso já foi detectado e criticado pela própria equipe da TV Pinel _ começou a se tornar um quase emblema do projeto, onipresente nos programas ²¹⁷, o que é compreensível. Ele representa, como nenhum outro personagem da TV Pinel, a estranheza do louco, seu aspecto romântico de sabedoria, de liberdade, de transgressão, por utilizar palavras de ordem contra o autoritarismo e vários outros clichês militantes de forma designativa, sempre moduladas por uma dicção segura, que acentua as palavras, num tom panfletário-desagregado único e envolvente. Além disso, traz no corpo as marcas de um estar-no-mundo desviante dos padrões burgueses, um "visual de doidão" em tudo consonante com uma TV que pretende criar uma empatia com o público, para reverter um olhar desfavorável sobre a instituição psiquiátrica. Nosso entrevistado é uma espécie de "embaixador da alteridade": é "estrangeiro", mas permite alguma identificação _ romântica e imaginária que seja _ com o que julgamos ser "o outro de nós".

Podemos aproximar sua presença na TV Pinel ao que foi a aparição de Glauber Rocha na televisão. Glauber foi o precursor da dessacralização de um formato televisivo tradicionalmente

²¹⁷ Foi feita uma série jornalística sobre um incidente que o envolveu; uma performance artística sua teve cobertura inusitada para uma produção individual; ele já participou como comentarista destacado em diversos programas, onde suas falas libertárias e contundentes são inseridas em vários quadros (às vezes, com participação em mais de um quadro no mesmo programa), etc.

rígido (com sua pretensão de dar uma aparência de controle sobre a realidade) no programa "Abertura" de Fernando Barbosa Lima, que foi ao ar em 1979-80. Era, como descreve Inácio Araújo ²¹⁸, "um quadro anárquico, tempestuoso, não desprovido de humor, mas de um humor tenso, de fricção, de contenda". Glauber usava e até abusava da grandiloquência, "mas não uma grandiloquência de doutor, e sim de visionário, de demente"²¹⁹. Não era claro, como seus filmes também não eram claros. Para "dar voz ao povo", colocou no ar personagens da vida real brasileira, como o malandro carioca e o retirante nordestino, até então completos ausentes da cena televisiva, com os conseqüentes efeitos de estranheza/familiaridade que um "retorno do recalcado"²²⁰, como esse, costuma produzir. Regina Motta comenta os traços mais marcantes de sua performance:

Sempre mal-arrumado, mal-barbeado e com uma atitude completamente fora de qualquer padrão televisual, Glauber criou o novo quadro da TV, com câmeras agitadas, super closes, num estilo ao vivo sem controle. A interatividade de Glauber Rocha com os seus tipos brasileiros, os ausentes da TV, era impressionante e quase de intimidação, mas, como tudo que fez, profundamente poético. ²²¹

Quanto às questões da verdade e da mentira em relação aos espelhos ("*quando nós fizemos o vídeo, eu falando: 'não precisa se olhar no espelho porque a própria é... verdade', é verdade da mentira, porque existe, por exemplo, o vídeo: ele diz que o espelho existe, não é*

²¹⁸ "Glauber foi um dos grandes subversivos da linguagem. Distorcia o espaço conforme sua conveniência. (...) *Um óvni filmico, nem mais, nem menos*, diria o crítico francês Serge Denay sobre ele.(...) Não estamos em tempo de utopias ou profetas. Glauber é hoje um cadáver incômodo, que nos lembra continuamente que o mundo não é uma bela imagem publicitária" (Inácio Araújo. *TV não compreende o cinema de Glauber*.TVfolha, Folha de São Paulo, 14/3/99, p.8).

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ No sentido freudiano, o *retorno do recalcado* consiste no fato de que a representação afastada da consciência acaba por regressar a esta, numa forma disfarçada _ emvirtude de condensações e deslocamentos_ e tomar parte nos processos de formação dos sonhos, lapsos e sintomas. Aqui, usamos o termo de forma alegórica, sem pretender explorar os desdobramentos dessa metáfora.

²²¹ MOTA, R (1995).

uma... e que é uma verdade ou mentira. É que é as duas coisas, porque elas são comparadas, como se fala, como 'eu se vejo'; você faz a pergunta, se vê num vídeo, caso um vídeo, como se vê num vídeo"), o entrevistado encontraria em Umberto Eco, talvez, um interessante interlocutor. Eco se apóia nessa distinção entre verdadeiro e falso para diferenciar as imagens refletidas dos espelhos e as imagens fotossensíveis. Ele constata que a imagem especular é prisioneira do original e, portanto, sempre portadora de verdade: "o espelho não traduz" e, assim, "diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem, diante do espelho, perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude". Por conseguinte, "confiamos nos espelhos assim como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptivos". Com relação ao vídeo e à televisão, a semelhança com a imagem no espelho (onde a relação entre imagem e referente é de absoluta congruência) fica comprometida. A questão da veracidade das imagens é colocada, já que, na edição, ela pode sofrer interferências, apresentando uma coisa como sendo outra.

Se, porém, o interlocutor do entrevistado fosse Lacan, para quem as imagens especulares também podem enganar, a dimensão da verdade ganharia outro contorno e o "*eu se vejo*" de seu comentário poderia ganhar algum sentido, que não o de um mero erro sintático. Pensemos na situação do sujeito frente ao espelho. Se, no espelho _ de vidro ou eletrônico _ o que vejo é meu duplo, uma imagem de mim, é natural que eu dele desconfie, porque, apesar de se assemelhar rigorosamente a mim, ele é um outro. Assim, à moda de Rimbaud _ com seu famoso "*eu é um outro*" _ podemos dizer que, se vejo minha imagem no vídeo ou no espelho, *eu vejo um outro*, cujo referente sou eu. O uso da partícula reflexiva "se" na 3ª. pessoa é gramaticalmente incorreto (a pessoa gramatical requerida seria o "me", referente à 1ª. pessoa), mas para quem se trata como objeto, como uma terceira pessoa de quem se fala (na maioria das vezes, mal), essa pode ser a forma "gramatical" mais fidedigna. Nessas circunstâncias, o

compromisso estrutural com a exatidão na linguagem pode obrigar alguém a criar o neologismo, ou, no caso, um uso neológico dos pronomes. Podemos inferir, portanto, em relação à posição de nosso entrevistado diante do Outro da Linguagem, que não haja lugar para um castiço "eu te vejo" ou "eu o vejo", mas exatamente para uma apresentação literal do fenômeno que ele tenta descrever: a reflexão do seu eu, diante do seu eu. Ou, como ele muito bem expressa, talvez a verdade esteja na *"união das coisas contrárias"*.

Se ele se vê, poderia dizer a si mesmo, no espelho, "você se vê". Ele vê o outro, que é um *eu* e um não *eu*, simultaneamente. Onde está o olhar? Onde está o sujeito desse olhar? O que pode acontecer nesse encontro mortal com o duplo? O entrevistado nos responde pela negação do medo e pela anulação da trama, e essa pode ser uma saída linguageira do temor que inspira essa "sinuca especular" : *"eu não tenho medo de 'se' olhar, nem 'se' ver no vídeo, agora o que dá uma... o que sente a própria evolução da... trama do Shakespeare, Romeu e Julieta, que existe, e não tem nada a ver comigo"*. Perdendo-se em sua imagem, desconstruindo-se de seu par como na trama shakespeariana, a ele só resta o recurso de esquivar-se na linguagem, criando uma lógica própria de travessia por esse emaranhado de visões: *"eu fiz a minha visão mesmo, porque o...eu sei a fórmula ...1, moto cross"*.

4.2.4 Afogar-se no lago de Narciso

Entrev. a: (...) Partindo do caso, a gente pode ver um caso nosso, que acompanhamos. Essa paciente já não está mais conosco. Era uma pessoa que hoje em dia a gente pode diagnosticar transtornos afetivos, e que participava ativamente do programa de TV. Certo dia ela desceu de programa e eu notava já que essas participações dela... na imagem... faziam com que ela reforçasse a defesa maníaca, se pode chamar isso, né?(...),a busca de cobrar direitos autorais, fantasias de que podia ser uma grande artista, uma grande escritora, de que estava saindo sua imagem na TV. Isso, esse aumento de toda essa defesa, todo esse ego... de uma forma assustadora, nesse caso específico.(...)Num caso com uma pessoa específica como ela,

determinou esse efeito que eu pude observar de perto. Isso trabalhava, quer dizer, a imagem... se ela não tivesse a televisão, poderia se desenvolver essas mesmas defesas com outros aspectos, com outras questões. (...) Mas não é uma coisa qualquer, e nem é essa população que participa da produção do vídeo. (...) É uma população crônica, uma população da instituição já quase que secular, eu diria assim, o antigo crônico. O antigo crônico passa a ser esses personagens. Passam a formar um grupo teatral (...)Então percebemos o seguinte: essa população da TV Pinel é uma população que tem estrutura psicótica, (...)a base é que não pode se ajustar à sociedade, e fica naquela coisa crônica. Antigamente ia ficar confinado, viver no hospício. Hoje, fica na TV muito bem, e alguns se engajam, de uma certa forma, tem suas peculiaridade, e eu acho que é uma ajuda, nesse aspecto, que a pessoa participa mais, se torna mais... menos crônico o motivo e mais um sujeito, um cidadão, mais próximo do cidadão(...). Nesse caso podemos apreciar as partes positivas e negativas, como essa defesa que se potencializou de tal forma que levou à exaustão a pessoa, um dia abriu quase um surto. Desceu lá no consultório subindo pelas paredes porque não agüentava aquela ação toda. E aí em determinadas fases, esse mesmo caso passou a ser beneficiado, a ver isso não com uma conotação tão maniaca, mas até como apoio uma maneira de passar os dias aqui no Pinel... sem... independente da consulta ou de vir para...vinha para o programa... (...)Eu acho que é um aspecto positivo, na medida que a pessoa ao invés de estar na rua, estar bebendo, está numa comunidade... (...). Isso dá um efeito positivo para nós, profissionais de Saúde Mental, de super idealização do que nós temos aqui,... (...) Aquela coisa... é outro... a imagem deles então está super idealizada por nós aqui na instituição, no trabalho que nós fazemos.

Entrev. b: Você acha que a militância antimanicomial pode prejudicar o projeto? A militância pode cair para a condescendência... Eu acho que a militância é fundamental. Só que eu acho que isso envolve todas as atividades que envolvem o paciente para uso externo. Se você compra um quadro de um paciente, porque ele é paciente, você está prejudicando. Se você compra porque você gostou do quadro, você está fazendo uma coisa importante por ele. Então poder fazer alguma coisa pelos doente mentais, mas sem esse lado de condescendência. "Ah, vou comprar o quadro do doidinho, porque, coitado, ele está precisando".(...) **Você vê algum risco disso aqui, no projeto?** Olha, eu acho que no TV Pinel não está passando isso muito, não. O que aconteceu é que foi uma questão minha... Você vai assistir hoje? Uma paciente fez uma música sobre a TV Pinel. Foi pedido para o maestro do coral fazer um arranjo, para a gente cantar essa música da TV Pinel na apresentação do terceiro programa. E nós vamos cantar hoje de novo. Essa música é ruim. A gente se diverte cantando porque é gostoso, mas é ruim. Então, essa paciente, no dia da apresentação da música dela, no terceiro programa, ela se internou antes da apresentação. Ela não assistiu. Não sei se hoje ela vai conseguir assistir. Eu fiquei muito preocupada porque essa paciente não agüentou. O maestro do coral dos funcionários e alguns terapeutas dela²²²fizeram um arranjo para uma música dela, para o coral dos funcionários e os terapeutas dela cantarem. Eu acho que foi demais para ela suportar, e ela se internou e ficou no leito-diagnóstico, trancada, porque se ela tivesse ficado na enfermaria ela poderia ter saído e ido lá assistir, porque a apresentação foi aqui. Mas ela ficou trancada na emergência. Quer dizer, ela ficou num estado tal, que ela não suportou assistir. Eu acho que o mérito dessa música foi ter sido feita por uma paciente, e não pelo mérito da música. Coisa que não acontece com outros. Tem paciente aí que tem músicas ótimas, tem pacientes que têm quadros ótimos, tem paciente que tem criatividade das mais diversas. Mas isso é uma coisa que me preocupou muito: ela ter se internado naquele dia, na hora do almoço, quando a apresentação ia ser às 3 horas da tarde.

²²² Os grifos têm a função de acentuar uma inflexão do entrevistado.

Entrev.c: (...) A equipe achava mais...que tinha mais que ir para a mídia mesmo. A importância disso para a luta antimanicomial, etc. Depois nós liberamos as entrevistas no jornal, televisão...
 No jornal após o lançamento. E depois as TVs. (...) Agora, isso para eles num primeiro momento teve...foi assim, teve uma certa piração geral. Porque foi... uma usuária... achou que, como tinha aparecido na Globo _ é sempre a Globo que é o grande problema! Impressionante o poder da Globo! _ (...) o poder da Globo... então ela achou que ia virar artista, que ia trabalhar na Globo depois disso... uma reunião muito difícil, muito pesada a reunião porque eles estavam assim "viajando" que... achavam que iam entrar no setor de comerciais, que iam conseguir emprego na Globo, que iam conseguir isso, fui acusada de estar impedindo o sucesso deles e etc., etc. ...E a gente tentou passar muito... quer dizer, a idéia da gente não era essa, era construir uma TV, um trabalho específico, não sabia se depois... a gente ficou muito preocupado de não saber se o segundo programa alguém ia se interessar (...) Eles foram entendendo mais e eu acho que tem um lado muito positivo, que é a questão, dentro da luta que a gente está, a questão da reforma psiquiátrica estar tendo uma penetração na mídia, que é essa proposta mesmo de mudar a imagem da loucura, isso eu acho super positivo. Quer dizer, a questão que não adianta só mudar o serviço, de intervir culturalmente, de poder estar mostrando outras formas de lidar com a loucura, etc., etc. ...

Estamos diante de três versões para o mesmo fato: uma paciente do Instituto Philippe Pinel que participava ativamente da produção dos programas da TV Pinel, como redatora, diretora e atriz, entrou em um quadro de crise, ao que parece desencadeado por algo que tem a ver com a maneira como se inseriu nesse projeto.

Podemos distinguir na fala dos entrevistados, quando se referem à crise dessa paciente, pelo menos duas noções interessantes para nortear a análise do fenômeno que observam : a correlação *narcisismo/agressividade*, e o conceito de *idealização*.

Lacan, em seu seminário sobre as psicoses, resume o primeiro ponto:

Consideramos a relação do narcisismo como a relação imaginária central para a relação inter-humana.(...) A partir do momento em que a noção do narcisismo entrou na teoria psicanalítica, a nota da agressividade foi posta cada vez mais no centro das preocupações técnicas. (...) É exatamente para isso que serve o estádio do espelho. Ele põe em evidência a natureza dessa relação agressiva e o que ela significa. Se a relação agressiva intervém nesta formação chamada o eu, é que ela a constitui, é que o eu é desde já por si mesmo um outro que ele instaura numa dualidade interna ao sujeito. O eu é esse mestre que o sujeito encontra no outro, e que se instaura em sua função de domínio no cerne de si mesmo. Se em toda relação, mesmo erótica, com o outro, há algum eco dessa relação de exclusão, é ele ou eu, é que, no plano imaginário, o sujeito humano é assim constituído de forma que o outro está sempre prestes a retomar seu lugar de

domínio em relação a ele, que nele há um eu que sempre é estranho a ele, senhor implantado acima do conjunto de suas tendências, de seus comportamentos, de seus instintos, de suas pulsões.(...) E esse senhor, onde está ele? No interior, no exterior? Ele está sempre ao mesmo tempo no interior e no exterior, é por isso que todo equilíbrio puramente imaginário com o outro está sempre condenado por uma instabilidade fundamental.²²³

Com o narcisismo, considera-se que o corpo e o sujeito se constituem a partir do outro.

Sem o outro não existe o um. No capítulo inicial do ensaio sobre o narcisismo, Freud enuncia que o *eu* não é originário, isto é, que no início não existe a *unidade* denominada *eu*, mas apenas a dispersão e o pluralismo das pulsões auto-eróticas. Seria o outro, pela sua *antecipação*, que tornaria possível a emergência do *eu* ²²⁴. Não obstante a sua origem no outro e a impossibilidade de um *eu* monadológico que se abre para o mundo num momento posterior, o *eu* constituído acredita-se na condição de instituir suas próprias origens e de estabelecer-se como o seu próprio ideal. A essa instância do *eu*, Freud denominou *eu ideal*²²⁵.

Supondo, pela descrição dos entrevistados, que a "usuária" em crise seja uma pessoa com um comprometimento narcísico acentuado, tornam-se compreensíveis, a partir da teoria psicanalítica, as reações agressivas que ela apresentou, com acusações de boicote à sua "carreira artística", bem como as suas idéias megalômanas de empregar-se na TV Globo. O fato de ela ter participado de programas televisivos e de a TV Pínel ter tido uma repercussão significativa na mídia ²²⁶ contribuem, de uma maneira contundente, para ampliar a sua sensação de onipotência e dar um brilho extra à sua imagem na tela: o brilho do olhar interessado do Outro.

²²³ LACAN, J. O Seminário: livro 3, As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p.110-111.

²²⁴ Freud, Introdução ao narcisismo, cap.II, apud BIRMAN.

²²⁵ *Ibidem*, cap.I. Um longo processo histórico e psíquico será necessário para que o eu ideal se transforme no *ideal do eu*, isto é, para que o eu não se estabeleça como a sua própria origem, reconhecendo as suas *insuficiências* e *finitude* face a um ideal colocado como alvo a ser atingido.

²²⁶ Uma matéria no *Le Monde*, em fevereiro de 1997, dá o exemplo do alcance da fala dessa paciente (optamos por preservar a identidade da paciente e de seu médico, apesar de, no jornal, aparecerem seus nomes): "M. a tenu le coup. Le docteur D. se faisait quelques soucis à son propos. *Ces derniers jours, on sentait chez elle, explique-t-il, une montée d'euphorie qui pouvait devenir incontrôlable sous les feux des projecteurs.* L'intéressée, elle, avait la conscience tranquille. M. une ancienne enseignante d'anglais fréquente régulièrement depuis six ans l'Institut Pínel.

Mais que uma exposição à crítica, o interesse manifesto do Outro por algo que se encontra no ideal de um sujeito coloca esse sujeito _ sempre duplicado em seu processo de nascimento: um *eu* que permanece desigual ao lugar mítico em que foi esperado _ em complicada posição simbólica: como unir-se a si mesmo sem desaparecer? Esse *eu ideal* é a imagem de nossa completude, e toda ação visa a igualá-la. Mas aceder a ela é algo próximo à morte, donde se pode compreender o "surto" da paciente como uma espécie de fuga²²⁷, como uma declaração de perda de anteparo imaginário diante do real. Nessa perspectiva, sem tela, o olhar do mundo pode vir a presentificar-se, e ao *eu* só resta liquefazer-se.

Aux yeux de son médecin traitant, elle incarne *la créativité exubérante des malades de l'affectif*. M. écrit en effet des sketches pour TV Pinel, (...), et travaille sur un roman autobiographique dont elle a déjà trouvé le titre forcément révélateur: *Entre rires et pleurs. Ma mère, confiera-t-elle spontanément avant une ultime répétition sur le Sambodrome, est un monstre alcoolique, qui décharge ses problèmes sur moi. Pour elle, je personnifie la maladie, la folie...*(SÉVILLA, J-J. *Les patients d'un hôpital psychiatrique défilent pour la première fois au Carnaval de Rio*. Paris: Le Monde, 2/97).

²²⁷ Essa idéia de "fuga" pode ser lida nas entrelinhas da entrevista *b*. Para esse entrevistado, a paciente não teria suportado o confronto com um coral e um público "condescendentes" com sua produção de baixa qualidade estética. Sem descartar essa hipótese, preferimos considerar essa fuga, nesse ponto do texto, como uma insuficiência simbólica para dar conta da concretização do seu ideal "ao vivo", sem a intermediação das câmeras de TV.

Nesse caso, especificamente, o fato da eclosão da crise dar-se no contexto da TV Pínel e seus desdobramentos também merece uma observação detida. Para além de um inevitável desamparo que aguarda o homem adulto diante de uma realidade que não se comporta ao gosto da onipotência infantil, e não só para aqueles indivíduos já desamparados por razões de estrutura clínica, a videosfera, por si, já coloca impedimentos à manutenção dessa ilusão narcísica. Virílio, por exemplo, detecta, na contemporaneidade, “o valor estratégico do *não-lugar* da velocidade”, que “suplantou definitivamente o do lugar”. Diante de uma *teletopologia* que se tornou habitual num mundo de ubiqüidade instantânea e de contato visual com todas as localidades, “o essencial do que vejo já não está, com efeito, por princípio, a meu alcance e, inclusive, se se encontra ao alcance do meu olhar, não se inscreve já forçosamente na tarjeta do *eu posso*”²²⁸. A logística da percepção destrói, segundo ele, o que os antigos modos de representação conservavam desse “gozo original idealmente humano”, desse *eu posso* do olhar. Com a teletopologia, termina a “larga errância do olhar”, ou seja, o olhar não escolhe mais onde se deter, já que pode se deter não importa onde, em todos os lugares ou em nenhum lugar²²⁹. Essa perda de referência evidencia, com brutalidade, a impotência do sujeito para fazer a distinção entre o real e as imagens que dele produzimos, o que pode levá-lo à uma paixão desenfreada, descarrilhada e voraz pela aparência.

²²⁸ MERLEAU-PONTY citado por VIRILIO, 1989. A identificação narcísica que faz o *eu*, pelo olhar, estar no outro, propicia também um sentimento de onipotência. É essa onipotência relacionada ao olhar que dá ao simbolismo do pensamento humano seu suporte, como indica Merleau-Ponty na relação que estabelece entre *ver* e *poder*: “tudo o que vejo, por princípio, encontra-se ao meu alcance (ao menos ao alcance do meu olhar), sobressaindo na tarjeta do *eu posso*”.

²²⁹VIRILIO, P.(1989).

O entrevistado a , com a autoridade de profissional da área de Saúde Mental, nos fornece para o caso, por outro lado, os diagnósticos de "transtorno afetivo" e de "defesa maníaca", que podemos explorar como continuação da nossa análise ²³⁰. Se o primeiro diagnóstico se alinha ao procedimento psiquiátrico meramente descritivo dos fenômenos, o segundo remete às formulações de Melanie Klein, que considera a mania como "negação da realidade psíquica"²³¹. Em razão disso, preferimos buscar a vertente lacaniana da Psicanálise, que, por meio das noções de "paixão da alma" _ no sentido de padecer da incidência do significante _ e de "pecado mortal" _ a falta perante o dever de bem-dizer _ localiza na mania um "afeto fronteiriço" que surge para um sujeito "reduzido a seu vazio pelo desatamento das identificações e reabsorção da idealização" ²³². Outro aspecto da mania que é destacado pela escola lacaniana_ e que pode nos interessar na investigação da crise dessa participante da TV Pinel_ é o da raiva maníaca desencadeada pelo encontro com o Outro enganador, ou simplesmente com a falta de garantia no Outro.

Nossos entrevistados localizam duas situações conflituosas para a paciente: o limite colocado pela coordenação da TV Pinel a uma exposição descontrolada na mídia, e a apresentação musical na comunidade hospitalar. Nas duas circunstâncias, não é exatamente uma queda da "máscara" do Outro que pode ser o elemento desencadeador do episódio maníaco? Se

²³⁰ Não é nossa intenção _ e, ainda que fosse, não estaríamos equipados para tal empreitada apenas com esse material do qual dispomos _ estabelecer um diagnóstico clínico da pessoa citada pelos nossos entrevistados. Julgamos interessante seguir a indicação desse entrevistado quanto à *mania*, por percebermos, nessa descrição fenomenológica, sua sensibilidade para a provável questão da relação dessa "usuária" com o Outro, evidenciada pelo surgimento do sintoma caracterizado por um afeto levado a seu paroxismo. "Se o afeto pode ser chamado de paixão da alma, paixão da imagem do corpo", comenta Serge André, "isso se dá na medida em que esta pode *trair*, mais do que *traduzir*, o fato de o sujeito padecer do desejo do Outro" (ANDRÉ, 1995, p.203-204).

²³¹ Negação, para Klein, não deve ser vista no plano do recalque ou da forclusão, mas como "onipotência" (fazer como se isso não existisse), ou como "fuga" (evitar). Em última instância, a mania seria para ela a "negação da depressão".

²³² SOLER, C. s.d.

considerarmos que a TV Pinel existe num contexto psiquiátrico e político; que o coral do Instituto Philippe Pinel é uma estratégia de sociabilização de funcionários e pacientes da instituição; que a TV Pinel não é uma sucursal da TV Globo e não está a serviço da promoção de talentos para a Indústria Cultural, podemos, também, considerar que, em razão dessa crua desglamourização, a presentificação do projeto militante/terapêutico revela que o Outro não quer o sujeito pelo que ele não é, como ele gostaria, mas exatamente pelo que ele é. No caso, a crise maníaca pode ser vista como uma recusa da paciente de ser desiludida²³³.

²³³ ANDRÉ, op.cit., p.193-243.

Apesar de não dispormos de material para investigação com a fala da própria "usuária", podemos "escutar" dos três entrevistados um alerta para as possíveis condições, dentro do projeto TV Pínel, que favoreceram esse "surto". O entrevistado *a* localiza a *idealização* como atitude a ser regradada no trato com a clientela psiquiátrica (*Isso dá um efeito positivo para nós, profissionais de Saúde Mental, de super idealização do que nós temos aqui (...). A imagem deles, então, está super idealizada por nós aqui na instituição, no trabalho que nós fazemos.*). O entrevistado *b* incomoda-se com uma possível condescendência com os pacientes psiquiátricos (*Se você compra um quadro de um paciente, porque ele é paciente, você está prejudicando. Se você compra porque você gostou do quadro, você está fazendo uma coisa importante por ele. Então poder fazer alguma coisa pelos doente mentais, mas sem esse lado de condescendência*). Já o entrevistado *c*, ao privilegiar, em sua declaração acerca da intervenção realizada junto ao grupo "amotinado" de pacientes psiquiátricos deslumbrados com a *Vênus Platinada*²³⁴, a dimensão política _ e não o viés da clínica _ (*Eles foram entendendo mais e eu acho que tem um lado muito positivo, que é a questão, dentro da luta que a gente está, a questão da reforma psiquiátrica estar tendo uma penetração na mídia, que é essa proposta mesmo de mudar a imagem da loucura, isso eu acho super positivo. Quer dizer, a questão que não adianta só mudar o serviço, de intervir culturalmente, de poder estar mostrando outras formas de lidar com a loucura, etc., etc. ...*), adverte-nos quanto à delicadeza de um projeto como esse, que conta com o dito "louco" _ em posição totalmente distinta da que tradicionalmente ocupa: a de "interno", a de "tutelado" pela Psiquiatria _ na tarefa de "mudar a imagem da loucura" na mídia. Por um lado, não há como demonstrar a capacidade do paciente psiquiátrico no âmbito da cidadania sem que ele exerça seu direito de expressão pública e de criatividade, abandonando seu *status* de excluído

²³⁴ *Vênus Platinada* é um termo usado pela mídia para se referir à Rede Globo de Televisão.

social. Entretanto, a fragilidade em termos da auto-imagem coloca esse candidato a cidadão em situações de risco, quando intimado a circular pelos labirintos especulares da mídia. No fio dessa navalha, caminham os condutores da TV Pinel, sem desconhecer que tanto o sucesso quanto a desilusão podem levar ao naufrágio psíquico, que a palavra que cura também mata, que o mesmo imaginário que sustenta uma identidade pode liquidá-la...

Ainda que o propósito da TV Pinel não seja, *stricto sensu*, clínico, os comentários e a análise da situação dessa pessoa "afogada" em seu narcisismo talvez se prestem a um reforço da importância de se introduzir a dimensão do *sujeito* como estratégia de balizamento dos efeitos das palavras e das imagens sobre os participantes de qualquer projeto que envolva a clientela psiquiátrica. Além de acolher essa clientela, orientá-la e colocar-lhe limites, os projetos de reabilitação psicossocial podem ter uma faixa maior de segurança quando escutam as histórias de vida de cada "usuário", conseguindo determinar sua posição em relação ao Outro e conhecendo seus ideais, para se precaver contra as irrupções desatinadas das paixões d'alma²³⁵.

²³⁵ Ao abordar o discurso produzido em torno da crise dessa paciente do Instituto Philippe Pinel, pretendemos **unicamente** apontar os riscos inerentes ao trabalho com a clientela psiquiátrica, principalmente quando envolve a exposição pública da imagem dos pacientes. Por razões óbvias (não conhecemos a história clínica da paciente; não ocupamos posição de supervisão clínica do caso; as entrevistas não visaram a construção de um caso clínico, etc), não estamos em condições de avaliar a condução do caso da paciente M. pela equipe do Instituto, nem, tampouco, de questionar qualquer procedimento dos técnicos da TV Pinel em relação ao monitoramento dessa paciente em seu percurso por esse projeto. Na fase de análise do material da pesquisa, a incidência da mesma história em três entrevistas chamou-nos a atenção e convocou-nos ao exercício de teorização de um aspecto relevante no estudo dos efeitos da imagem videográfica sobre o *eu* dos pacientes psiquiátricos ligados a um projeto de TV comunitária, além dos já comentados *efeitos estabilizadores*: a possibilidade da **dissolução imaginária do eu**.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu: uma multidão de alteridades.
Felix Guattari

*Santa Clara , padroeira da televisão
 que a televisão não seja o inferno,
 interno ermo
 um ver no excesso o eterno quase nada
 (quase nada)
 que a televisão não seja sempre vista
 como a montra condenada, a fenestra
 sinistra
 mas tomada pelo que ela é
 de poesia.
 Caetano Veloso*

O EU SOB OS OLHOS DE DIONÍSIO ²³⁶

Se podemos deduzir do estádio do espelho de Lacan que comunicar é algo que faz rir ²³⁷, estamos certos em reconhecer na TV Pínel um instrumento comunicacional empático e eficiente. Os risos compartilhados pelos produtores da TV Pínel e pelos seus espectadores indicam que os eventuais limites da representação presentes na estrutura clínica de alguns indivíduos do primeiro grupo não implicam necessariamente na sua impossibilidade de comunicação. Quem ri assente. O assentimento aqui é ao devir de um semelhante, alguém com quem podemos nos identificar.

Partindo dessa observação, reconhecemos na TV Pínel uma ação fortemente voltada para a construção imaginária de identidade para seus usuários mais imediatos _ os pacientes da

²³⁶ Deus estranho à religião da família, bem como à da *pólis*, Dionísio é o deus da *metamórphosis*, transformação operada pela êxtas (ékstasis) e e pelo entusiasmo (*enthusiasmós*), que leva o homem a romper com todos os interditos, a ultrapassar a medida (*métron*), o que se configura como *hýbris*: um descomedimento que provoca, por ciúme divino, a até, cegueira da razão. Julgamos, por isso, oportuno invocar o deus da "loucura sagrada" (*manía*), que retrata as forças de dissolução do *eu*, para presidir o capítulo final da dissertação. Sobre o mito de Dionísio, ver: BRANDÃO, J.S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, vol.2, p.113-140.

²³⁷ Encontramos esta perspectiva trabalhada em VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Trad. Mariano Antolin Rato. Madrid: Cátedra, 1989.

instituição psiquiátrica que abriga o projeto _ e para a intervenção no lugar que estes ocupam no imaginário social. Essa ação só é possível graças à posição de militância do grupo que coordena o projeto, que, sem ser clínica, produz efeitos terapêuticos evidentes, e, sem ser panfletária, conquista para os ditos loucos um lugar diferenciado na mídia, espaço público por excelência na contemporaneidade.

Os efeitos são tão mais terapêuticos quão mais a estrutura clínica dos participantes solicita uma "utensilhagem" mediadora entre eles e suas imagens, de modo a favorecer uma comunicação, de outro modo irrealizável. Para esses, as câmeras, microfones e edições da TV Pinel podem funcionar como próteses que lhes permitem circular no registro simbólico com mais recursos de interação, com um intervalo fundamental entre a emissão e a recepção de suas falas e de suas imagens. Não pudemos avaliar os efeitos terapêuticos sobre quem já possui em sua estrutura psíquica esse intervalo, mas temos reservas quanto às conseqüências do incremento das fantasias desses indivíduos, quando expostos ao potencial de amor que a câmera promete e quase nunca cumpre. A clínica registra uma grande dificuldade de manejo da proliferação imaginária desenvolvida sob transferência, que podemos transpor, sem maiores problemas, para a situação da TV Pinel, uma vez que esta não é apenas uma "produtora" ou "transmissora" de vídeos, mas, fundamentalmente, um recurso dentro das propostas de tratamento na instituição.

Essa dimensão basicamente imaginária que encontramos na TV Pínel descartou nossa hipótese inicial de uma "TV a serviço do sujeito" , em oposição à "TV à serviço do eu", localizada na TV comercial²³⁸. Ou de uma "alter TV" _ com ênfase na dimensão da alteridade _ confrontada a uma "ego TV" (ou "TV do Mesmo"), mero espelho das identificações consumistas. O que constatamos é que, tanto a TV comunitária quanto a TV *broadcast*, apesar de objetivos opostos, operam com a perspectiva imaginária do eu.

Se o capitalismo aposta num consumidor previsível _ que quer se ver no mundo, e se ver de acordo com seu ideal _ e se o próprio *eu* já é, por si, uma imagem que se oferece como prótese à uma vacuidade constitucional do sujeito _ vácuo do qual este não quer saber _ em nossos tempos, o encontro de alguém com uma imagem produzida para seduzir tem todas as chances de resultar numa identificação imaginária. Isso é claro quando pensamos na Publicidade, por exemplo. Mas a TV comunitária também "vende" seu produto _ geralmente uma idéia de mudança social, com a valorização de segmentos estigmatizados _ e, para isso, apela para os mesmos mecanismos publicitários da TV comercial, ou seja, para uma lógica de persuasão por meio de rearranjos de imagens, produzidas tecnicamente para afetar o imaginário do espectador.

Essa observação, no entanto, não parece condenar-nos a um alinhamento com uma visão pessimista da nossa relação com a televisão e com a própria videosfera, como encontramos em Virilio (1989), por exemplo. Para este autor, vivemos um estado de *impotência e inércia*, marcado por um *analfabetismo da imagem* , por uma *visão disléxica* e por uma *cegueira* diante das "máquinas de visão":

²³⁸ Cf. GRECO, M. *Plano de trabalho para o Mestrado em Psicologia*. Belo Horizonte: Departamento de Psicologia da Fafich/UFMG, 1995 (mimeogr); GRECO, M. *Projeto de dissertação para o Mestrado em Psicologia*. Belo Horizonte: Departamento de Psicologia da Fafich/UFMG, 1997 (mimeogr).

Faz tempo que as últimas gerações compreendem com dificuldade o que lêem, porque são incapazes de representá-lo. (...) Para elas, as palavras terminaram por não formar imagens, já que, segundo os fotógrafos, os cineastas do cinema mudo, os propagandistas e publicitários do princípio do século, as imagens ao serem percebidas com grande rapidez deviam substituir as palavras: hoje, já não têm nada o que substituir e os analfabetos e disléxicos do olhar não deixam de multiplicar-se.

Fim do antigo motor de imagens enquanto testemunha indiscutível do movimento do mundo e superação de nossos limites visuais, em benefício dessa força de penetração cegante das ondas eletromagnéticas que apenas "trariam ao mundo" a própria essência da violência midiática _ essa estética terrorista do impacto óptico que, de agora em diante, aparece com uma insistência cada vez maior tanto nas telas de controle quanto nas das televisões populares, com o objetivo declarado de transformar o observador ou espectador, como na guerra, em agente ou vítima potencial.²³⁹

Pelo contrário, não vemos como a proliferação imaginária, por si, pudesse fazer do mundo "uma solitária para zumbis prisioneiros", como se refere André Parente ²⁴⁰ a esse mundo desencantado de Virilio e outros catastrofistas. A atividade comunicacional não tem, na concepção de Antonio Negri ²⁴¹, por exemplo, "outro limite senão a finitude de nossos desejos".

Se

²³⁹ VIRILIO, 1989, op.cit.

²⁴⁰ PARENTE, A., 1993.

²⁴¹ Citado por PARENTE, op.cit.

a modernidade nasce da crise da representação, “é precisamente porque surge com ela, em primeiro plano, a questão da produção do novo²⁴². O novo é o que escapa à representação do mundo, como dado, como cópia. O novo significa a emergência da imaginação no mundo da razão”²⁴³. Essa observação de Negri nos permite questionar a inevitabilidade de um desencantamento do mundo, ao diferenciar as imagens óbvias e instantâneas produzidas e difundidas pela TV (apenas para prolongar “tecnicamente a banalidade cotidiana”, fazendo circular mais velozmente os clichês, como assinala Ivana Bentes²⁴⁴), daquelas que inventam novas aventuras perceptivas para os olhos.

A pesquisa sobre a TV Pínel colocou-nos, portanto, em posição diferente da mera polarização entre uma TV portadora de “uma espécie de um *continuum* de difusão que achata tudo, empastela, desdramatiza o mundo” ²⁴⁵, e outra que se preocupa com a produção de subjetividade, com a atuação singular de cada um de seus personagens no teatro do mundo. Preferimos tomar a TV como um paradoxo: na reprodução e difusão de todas as imagens (pintura, escultura, vídeo, cinema, esportes, natureza, desenhos animados, geografia, comportamento...), o que deveria ser o lugar de uma máxima diferenciação pode acabar engolindo tudo numa “indiferenciação máxima, provocando uma certa apatia, uma espécie de grau zero das imagens, onde tudo se equivale”²⁴⁶. Como as coisas só têm limites claros no real, a virtualização é algo que necessariamente põe em causa a identidade clássica e os preceitos comunicativos mais

²⁴² Grifo nosso.

²⁴³ NEGRI *apud* PARENTE, *op.cit.*

²⁴⁴ BENTES, I., sem referências.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

estanques. Santaella (1992/1993) vai dizer, a esse respeito, que o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, “mas em suas interfaces, sobreposições e intercursos”²⁴⁷. O fato de nos faltarem palavras para designar essa situação bordejante_ em que a imagem não é mais representação, mas simplesmente *apresentação*, em que ela não é mais figurativa, mas é também funcional, “em que ela tem como lastro um coeficiente de realidade, reencontrando por novos caminhos sua eficácia primeira”²⁴⁸_ lembramos com Pierre Lévy, que a virtualização é “sempre heterogênesse, devir outro”²⁴⁹, o que recomenda mudanças de posição subjetiva para dar conta desse processo de acolhimento da alteridade.

Enquanto os olhos pastam pela relva eletrônica²⁵⁰, pode-se produzir *efeitos de sujeito*, mesmo que estes não tenham sido programados. Porque o sujeito é isso que responde à surpresa do significante, ao engatamento com seu objeto-causa-de-desejo (ou causa-de-delírio). Se a imagem reina, quem governa é o significante²⁵¹. A imagem veste de ideais aquilo que falta, reinando no corpo, no *eu*, nas relações entre indivíduos, nos sonhos e nos devaneios, mas é o significante que estrutura a forma da imagem que escamoteia e envolve o real para cada sujeito.

²⁴⁷ SANTAELLA, L. (1992/1993).

²⁴⁸ WEISSBERG, J.(1993), op.cit.

²⁴⁹ LÉVY, P.(1993), op.cit.

²⁵⁰ Virilio trabalha a narcose, a inércia, a sujeição diante da imagem eletrônica. Lacan refere-se a um *pasto para os olhos* quando aborda a esquizo do olho e do olhar na pintura. Forjar, a partir daí, uma idéia de “pastagem eletrônica”, como faz Sérgio Laia em *A visão de longe: a televisão* (IN:ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. *Imagem-Rainha: as formas do imaginário nas estruturas clínicas e na prática psicanalítica*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1995, p.407-416), parece-nos bastante pertinente.

²⁵¹ A frase “a imagem reina, mas não governa; o mestre é o significante” está presente na contra-capa da publicação *A Imagem-Rainha - as formas do imaginário nas estruturas clínicas e na prática psicanalítica*, ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE, op. cit.

Talvez pudéssemos escapar da armadilha da dicotomia sujeito/imagem, recorrendo aos mitos _ os espelhos de Narciso e de Dionísio, apresentados por Jean-Pierre Vernant ²⁵²_ para evidenciar a imbricação de uma instância na outra. Vernant estabelece uma relação de correspondência entre o tema de Narciso e o Espelho de Dionísio. A expressão *Espelho de Dionísio*, em Plotino ²⁵³, é utilizada a propósito das almas que, fascinadas pelo seu reflexo, se deixam desviar do Todo, vendo-se, tal como Narciso mirando-se nas águas, apanhadas pela sombra que elas próprias projetam na superfície da matéria. Por sua vez, o mito de Narciso é quase sempre apresentado, nos primeiros séculos de nossa era, em pinturas e textos, num contexto dionisiaco. A história de Narciso corresponde apenas a um dos aspectos que exprime o Espelho de Dionísio, no mito e no ritual. Tanto o reflexo de Narciso quanto o Espelho de Dionísio figuram "na tragédia da descoberta impossível do indivíduo em si próprio: a aspiração a encontrarmo-nos pressupõe automaticamente afastarmo-nos de nós, desdobrarmo-nos, alienarmo-nos" ²⁵⁴. Narciso, em sua paixão auto-erótica, ilustra o desvio pelo outro para tentar chegar a si que termina na queda mortal no espelho, no afogamento na própria e incapturável imagem. Já Dionísio introduz uma intermediação, uma possibilidade de transfiguração no outro graças a uma visão em que o espelho devolve não o reflexo de quem o mira, mas a figura do deus pelo qual deve ser iluminado para encontrar-se. Fragmentando o espelho, Dionísio oferece sua máscara, para que quem a olhe se veja com ela, perdendo-se para se encontrar. O que caracteriza o Espelho de Dionísio é, portanto, a presença de dois pólos opostos: a reciprocidade e a alternância da dispersão e da reunificação:

²⁵² VERNANT, J-P. *Figuras, ídolos, máscaras* (sem referências-mimeog.).

²⁵³ Plotino, apesar de alinhar-se à erótica platonista, rompe com Platão _ e com todo o classicismo grego _ no que respeita ao estatuto da imagem, marcando o início da viragem pela qual a imagem, em vez de ser definida como imitação da *aparência*, será interpretada filosoficamente e tratada plasticamente como expressão da *essência*. Não

Ao reflectir-se ²⁵⁵ no espelho, Dionísio vota-se à multiplicidade; preside à criação do diverso e do mutável, à gênese dos particulares, mas, ao mesmo tempo, mantém-se uno pelo coração afortunadamente preservado. Todas as almas individuais, todos os seres particulares aspiram a encontrar, através do reflexo de Dionísio refractado ²⁵⁶ no múltiplo, a unidade de onde provêm. O Espelho de Dionísio (...) exprime simultaneamente e solidariamente a dispersão e a união. A reunificação exige que (...) regressemos a Dionísio como a uma fonte única, nos percamos nele para nos encontrarmos a nós próprios, em vez de nos procurarmos numa das imagens fragmentárias em que ele está refractado. (...) No espelho iniciático, o nosso reflexo perfila-se como uma figura estranha, uma máscara que nos olha, na nossa frente, em vez de nós. Essa máscara diz-nos que não estamos onde estamos, que temos que nos procurar alhures para nos juntarmos a nós. (...) Nessa experiência de se tornar outro, o sonho de Narciso recebe provimento: tornar-se outro continuando a ser ele próprio. Se nossa análise é exacta ²⁵⁷, no fundo duplo do Espelho de Dionísio não há apenas a figura de Narciso. Para quem sabe ver, para o iniciado, há também a promessa da realização do seu sonho. ²⁵⁸

O espelho, tanto na mitologia quanto na Psicanálise, é o meio de alguém se tomar por si mesmo pelo olhar, na condição de se dividir, de se pôr a distância de si próprio. Tal como a máscara _ ou a *persona* _ permite, na reduplicação do que é um e na alteridade do mesmo, a objetivação do sujeito. Tanto é o revelador do verdadeiro, autenticador, pedra de toque para distinguir o que é real do que é falacioso, quanto o representante de um contrafacto, ilusão desprovida de realidade própria, simples eco ou reflexo de outra coisa. Autofascinação ou ameaça, jogo do semelhante e do diferente, do mesmo e do outro, do uno e do dual. Conjunção dos opostos, superfície onde se unem o autêntico e o ilusório, o cenário oco da aparência e a potência do sobrenatural, a claridade e a escuridão. Em sua complexidade, o jogo do espelho _ e,

trataremos aqui, por razões óbvias, dessa questão, reservando aos espelhos mitológicos o lugar de metáfora, de imagem que nos ajuda a compreender a dinâmica do *eu espectadorial* em relação à TV.

²⁵⁴ VERNANT, J-P. *Idem*

²⁵⁵ *Reflectir-se*, com "c" no original.

²⁵⁶ *Refractado*, com "c" no original

²⁵⁷ *Exacta*, com "c" no original

²⁵⁸ VERNANT, J-P. *Idem*

por contigüidade, o da máscara _ não significa apenas o preenchimento de uma falta constituinte do ser falante, mas, principalmente, o artifício de *ver-se dando-se a ver*.

Nesse sentido, a televisão é uma imitação do espelho²⁵⁹, com as vantagens e desvantagens da imagem especular: ao mesmo tempo que a imagem na tela apazigua a distância entre o real e nós, essa distância mesma nos causa estranhamento. Se, por um lado, ela humaniza "o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser", viver um evento em imagem pode também nos despojar do evento e da imagem, mantendo-nos de fora, fazendo desse exterior "uma presença em que o *eu* não se reconhece"²⁶⁰. Como reservatório de imagens especulares _ que podem ser obtidas de todos os ângulos e manipuladas ao limite da inventividade dos editores _ a televisão não escapa do domínio do significativo, e não dispensa um discurso que possa manter enfocada a imagem, já que:

É a relação simbólica que define a posição do sujeito como aquele que vê. É a palavra, a função simbólica que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude, de aproximação do imaginário. ²⁶¹

Tendo em vista, na experiência particular da TV Pinel, as características psíquicas de seus usuários mais imediatos _ na maioria psicóticos, ou seja, não conformados ao Ideal de eu, que advém no momento do declínio do Complexo de Édipo ²⁶² _ e o evidente sucesso do projeto

²⁵⁹ Umberto Eco desenvolve interessantes considerações sobre os espelhos a partir da Semiótica em seu *Sobre os espelhos* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.11-37). Partindo do modelo de uma série de espelhos enfileirados em intervalos regulares, e aplicando a ele outros aparatos, que transformam os raios luminosos provenientes do objeto inicial em sinais elétricos que um aparelho final retransforma em sinais ópticos, ele consegue aproximar a transmissão televisiva do espelho, principalmente se a emissão for ao vivo. Para nossa discussão, no entanto, não interessa essa homologação. Nossa aproximação da TV ao espelho tem por objetivo ressaltar **a importância do olhar na construção da identidade**.

²⁶⁰ São de Blanchot essas duas concepções ou funções da imagem (BLANCHOT, 1987. p.255-265).

²⁶¹ LACAN, J. *O Seminário - livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p.165.

²⁶² Segundo a teoria psicanalítica, o que caracterizaria a psicose seria o mecanismo da *verwerfung* (forclusão), que faz malograr o recalque originário, comprometendo gravemente a acesso do indivíduo ao simbólico. No

em termos de uma valorização da auto-imagem dos pacientes, de uma facilitação da circulação social destes e de suas produções, e de um reconhecimento pela comunidade de sua capacidade criativa e de seus direitos mais prosaicos de cidadania, poderíamos perguntar o que garante uma margem de segurança para grande parte desse grupo de pessoas envolvidas na produção de imagens televisivas, em relação à captura imaginária.

Referimo-nos à necessidade de todo ser falante de um ponto simbólico de ancoragem, que proteja o sujeito de se afogar nas águas narcísicas, e que sustente a estabilidade de suas identificações imaginárias, inclusive a permanência da ilusão do *eu*. No caso da TV Pinel, há fortes indícios de que o ideal, em sua versão simbólica e enlaçadora, não esteja impresso do lado dos pacientes, mas que esteja sendo sustentado pelos coordenadores e pela equipe técnica do projeto. Assim como a maquinaria televisiva funciona como prótese óptica, o desejo de mudança francamente assumido e as palavras de ordem bem ditas da Luta Antimanicomial podem fazer as vezes de um "*Ideal de eu emprestado*", que nodula a psicose.

O ideal requer o laço social, que se mostra comprometido num grupamento de sujeitos psicóticos, mas que é o que anima um movimento social, um projeto de remodelação institucional ou uma TV que pretende "mudar a imagem da loucura". Um ideal, para estar à altura de sua pretensão, deve unir, motivar, envolver a massa em torno de uma universalidade, de uma totalidade consonante, de uma quimera. É aí, que se constitui ou se reconstitui o *eu*. Com um alerta importante: a projeção desse ideal para o futuro do sujeito pode ser a condição para que esse *eu* não se pulverize, como as imagens que se dissolvem na chuva de linhas de varredura da TV.

RESUMO

Partindo da noção de Estádio do Espelho em Lacan, este trabalho de investigação sobre a TV Pinel _ TV comunitária realizada no Instituto Phillippe Pinel, do Rio de Janeiro _ tem como objetivo demonstrar os efeitos da imagem videográfica sobre a constituição do *eu* em pacientes psiquiátricos, na sua maioria psicóticos. Situamos nosso tempo como uma era de imagens _ a *videosfera* _ e destacamos a ocupação do espaço público na contemporaneidade pela mídia, apontando a importância da televisão, atualmente, na construção da realidade e mesmo da auto-imagem dos espectadores, a fim de descrever o papel da TV comunitária no processo identificatório de indivíduos para quem o acesso ao simbólico e à comunicação é extremamente dificultado. Ressaltamos o papel da militância política como instância de sustentação de um ideal organizador (ao nível do simbólico) das imagens realizadas no processo de produção e veiculação da TV Pinel e formalizamos os elementos do discurso publicitário identificáveis em suas produções, que têm como objetivo a "mudar a imagem da loucura", indicando os efeitos terapêuticos conseguidos em um projeto, que, sem ser clínico, oferece possibilidades, pela via do imaginário, de alguma forma de suplência simbólica. Nesse percurso, chamamos a atenção, também, para os riscos de dissolução intrapsíquica inerente ao manejo do imaginário, com todo o seu cortejo de miragens narcísicas e dionisiacas.

uma identificação com o Ideal do eu, da perfeição onipotente narcísica à acumulação de funções e papéis simbólicos.

ABSTRACT

Our time is an age of images – “videosphere” – where the public space is occupied by the media with TV playing a pivotal role in the construction of reality and even in the self image of the viewers. The aim of the present work, based on Lacan’s concept of Stage of Mirror, is to investigate the effect of video image on the constitution of the self in psychiatric patients, most of them psychotic. The study was undertaken in the Instituto Phillipe Pinel, Rio de Janeiro, where there is the production of a community television, TV Pinel. We describe the part played by this TV in the identifying process of patients who usually have difficulties in the access to the symbolic category and the establishment of communication. We emphasize the role of political militance as a tool to support at the symbolic level an ideal that organizes the images generated by the production and airing of TV Pinel. Furthermore, we dissect the publicity strategies unconsciously employed by the producers “to change the image of the madness”. We also identify the therapeutic effects achieved by a non-clinical project which nevertheless offers possibilities to yield a symbolic supply via the imaginary. Finally, we also draw attention to the risk of intrapsychic dissolution during the management of the imaginary with its content of narcissistic and dyonisistic illusions.

BIBLIOGRAFIA

- AAKER, David. *Marcas: Brand Equity , gerenciando o valor da marca*. São Paulo: Negócio Editora, 1998.
- ABVP, Coordenação da. *TV e sociedade civil: sobre a implantação das TVs de acesso público no Brasil* - Documento apresentado na VI Plenária do Fórum Nacional pela Democratização das Comunicações, junho/95 .
- ANDRÉ, S. *A impostura perversa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.193-243.
- ARAÚJO, D. *TV Pinel : relato da experiência e algumas questões para reflexão*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (mimeogr).
- _____. *TV Pinel: construindo uma nova imagem da loucura*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (mimeogr).
- _____. *TV Pinel: novos limites, novos confrontos*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (mimeogr).
- _____. *Projeto TV Pinel*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (mimeogr).
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária: 1991.
- BACZKO, B. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi, vol 5 .Lisboa: Impensa Nacional, 1985.
- apud LIMA, V. A hipótese do cenário de representação da política. In: *Comunicação e política*. Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, ago-nov. 1994.
- BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Peut-on penser la politique?* Paris: Editions du Seuil, 1989.
- BECKER, H. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*. 2ª. edição. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BENTES, I. *De Bergson ao barroco eletrônico* (sem referências - mimeogr.).
- BERGER, P. Para uma compreensão sociológica da Psicanálise. IN: FIGUEIRA, S. A.(org.) *Psicanálise e Ciências Sociais*, organizado por , Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1980.

- BEZERRA JÚNIOR, B., AMARANTE, P.(org.) *Psiquiatria sem hospício: contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.255-265: As duas versões do imaginário.
- BRETAS, M.B.A.S. *Um olhar sobre a TV: para ver e para pensar*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 1996(mimeogr.).
- _____. *TV Sala de Espera: uma nova perspectiva de interação*. Belo Horizonte:UFMG, 1994 (mimeogr.).
- BIRMAN, J. *Estilo e modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- BRUNO, P. *Satisfação e gozo*. Belo Horizonte: Editora Tahl, s.d.
- BRUYNE, P. *Dinâmica de pesquisa em Ciências Sociais*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1994.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CASTRO, M. C. P. S. *Os elementos constitutivos da mídia na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fafich, UFMG, s.d.. 10p.(mimeogr.).
- _____. *Longe é um lugar que não existe mais*. Campinas, 1994 (Tese de Doutorado).
- _____. *Muito além da Serra do Curral*. IN: Geraes Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte: Fafich, n.47, 1995.
- CHANNIAL, P. *Espaces publics et démocratie*. IN: *Dossier: les espaces publics*. Quaderni. Paris, n. 18, 1992.
- CZERMAK, M. *Paixões do objeto*. Trad. de Ana Izabel Paraguay e Claudete Novaes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- COSTA, J. F. *Psicanálise e Contexto Cultural: imaginário psicanalítico, grupos e psicoterapia*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1989.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema II: A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Sobre os espelhos*. Rio, Nova Fronteira, 1986.
- ERBOLATO, Mário. *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papirus, 1986.p.302.
- FINK, B. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FRANÇA, J.L. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FRANÇA, M.I. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FRASER, N. *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. IN: *Habermas and the public sphere*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Ed. Escuta, 1995.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Obras completas, E.S.B., Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.IV.
- _____. *Psicologia das massas e análise do eu*. Obras completas, E.S.B., Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.XVIII.
- GARCIA, C. *Psicanálise, Política e Lógica*. SP: Editora Escuta, 1993.
- _____. *Democracia radical*. IN: Fleury, Sônia. *Saúde: Coletiva? Questionando a onipotência do social*, Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1992.
- GARNHAM, N. *The media and the public sphere*. IN: *Habermas and the public sphere*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- GIL, A.C. *A entrevista (cap10)* .IN: GIL, A.C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 1991.
- GODINO CABAS, A. *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. São Paulo: Moraes, 1982.
- GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação de identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975 .
- _____. *A elaboração da face*. IN: FIGUEIRA, S.A.(org) *Psicanálise e Ciências Sociais*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1980.
- GOMES, W. *Estratégia, retórica e ética da argumentação na propaganda política*. In: FAUSTO NETO, A.; BRAGA, J. L.; PORTO, S.D. (orgs.). *Brasil, Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

- _____. *Theatrum politicum: a encenação política na sociedade dos mass media*. In: FAUSTO NETO, A.; BRAGA, J. L.; PORTO, S.D. (orgs.). *A encenação dos sentidos*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- _____. *Duas premissas para a compreensão da política espetáculo*. Trabalho apresentado na IV COMPÓS, Brasília, 1995 (mimeogr.).
- GOMÉZ, R. O vídeo como prática: para além do vídeo-processo e do vídeo-produto. *Revista Proposta*, #58, set/93.
- GRECO, M. - *Plano de trabalho para o Mestrado em Psicologia*. Belo Horizonte: Departamento de Psicologia da Fafich/UFMG, 1995 (mimeogr.).
- _____. *Projeto de dissertação para o Mestrado em Psicologia*. Belo Horizonte: Departamento de Psicologia da Fafich/UFMG, 1997 (mimeogr.).
- _____. *Espaço Público, Realidade, Comunicação*. Cadernos de Psicologia, Belo Horizonte: UFMG, v.6, no.1, 1996.
- GUATTARI, F. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia C. Leão. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.
- GUTIERREZ, M. Cultura da informação: entre o global e o local. *Boletim da ABVP*, #21, set/out/93.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- _____. "O espaço público, 30 anos depois": prefácio da 17a. edição de *Mudança estrutural da esfera pública*, 1990.
- _____. *Further reflections on the public sphere*. IN: *Habermas and the public sphere*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- HAGUETTE, T.M.F. A entrevista (cap 8) IN: *Metodologias qualitativas na sociologia*. 2a. edição. Petrópolis: Vozes, 1990.
- HAMBURGUER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. IN: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.439-487.
- HARTMANN, H. *Psicologia do ego e o problema da adaptação*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1968.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- ISSA, M.G.V.N. *Identificação e enlaçamento social em Freud: a identificação como categoria de análise do indivíduo e do coletivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997 (dissertação de Mestrado).
- KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. IN: *Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais*. SP: Ed. Brasiliense, 1986.
- LACAN, J. Escritos. Madrid: Siglo Veinteuno editores, 1989.
- LACAN, J. *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979
- _____. *O Seminário. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O Seminário. Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O Seminário. Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. *O Seminário. Livro 17: O avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. *O estádio do espelho como formador da função do Eu*. IN: ZIZEK, S. (org.) *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.97-103.
- LAIA, S. *A visão de longe: a televisão* IN: *A imagem rainha*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- LEITE, N. *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio de Janeiro: Campo Matemático, 1994.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.
- LIMA, R.P. *Produção televisiva de acesso público*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, 1995 (mimeogr.).
- _____. *Teledifusão segmentada: experiências piloto*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, 1996 (mimeogr.).
- LIMA, V. A hipótese do cenário de representação da política. IN: *Comunicação e política*. Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, ago-nov. 1994.
- _____. CR-P: novos aspectos teóricos e implicações para a análise política. IN: *Comunicação e política*. Rio de Janeiro, v. 1, nº 3, abr-jul/1995.

- LYOTARD, J.O. *Inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina e Elisabeth Seabra. Lisboa: Ed. Estampa, 1989.
- MACHADO, A. *O vídeo e sua linguagem*. In: Revista USP, #16, dez/jan/fev 92/93.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1993.
- MANZO, José Maria Campos. *Marketing: uma ferramenta para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1971.
- MATA MACHADO, M.N. *Entrevista de pesquisa: a interação pesquisador-entrevistado*. Belo Horizonte: Fafich (mimeogr.), 1991.
- _____. *Análise de uma entrevista de pesquisa*. IN: Psicologia e Sociedade, Rev. da Assoc. Brasil. de Psicologia Social/Abrapso. Ano VI, no.9, nov/90-mar/91.
- MEJIA, A. L. *Periferia parabólica*. Boletim da ABVP, #20, jul/ago/93.
- METZ, Christian. Identificação, espelho. IN: *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MINAYO, M.C.S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo, Rio de Janeiro: Hucitec/Abrasco, 1994, 3a. edição.
- MOTA, R. *Reflexões sobre o Projeto Sala de Espera*. IN: Geraes Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte: Fafich, n.47, 1995.
- NÁSIO, J.D. *O olhar em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- NOVAES, A.(org.) *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.248.
- OGILVIE, B. O estúdio do espelho. IN: *Lacan - a formação do conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988, p.101-124.
- PARENTE, A.(org) *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.
- PINTO, L. L. - *TV Pínel: uma coisa de doido*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pínel, 1996 (Mimeogr).
- PINTO, J.M. *Por que os ratos não falam?*. IN: Cadernos de Psicologia, v.7, no. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.32.
- REIS, V.H.S. *Um novo olhar sobre a loucura: a TV Pínel em foco*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pínel, 1998 (Mimeogr).

- RUBIM, A. A.C. - *Comunicação, Sociabilidade e mal estar na modernidade ou dos poderes da comunicação: anotações primeiras para uma reflexão teórica. Paper* apresentado no Seminário sobre Comunicação e Sociabilidade promovido pelo Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, Belo Horizonte, setembro de 1993.p.3.
- _____. *Sociabilidade, Comunicação e Política Contemporâneas - subsídios para uma alternativa teórica*.Brasília: Textos de Comunicação e Cultura, no.27, UFBA.
- SANTAELLA, L.*Palavra, imagem e enigmas*.Revista USP-Dossiê Palavra/Imagem, dez.jan.fev. 1992/1993. n.16. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVIANO BRANDÃO, R. *A mulher escrita*.Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.
- SOLER, C. *La mania: pecado mortal*.IN: Estudios dela psicosis. Buenos Aires: Manantial, s.d. (mimeog.).
- TELLES, V.S.*Espaço público e espaço privado na constituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt. Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 2(1) : 23-48, 1990.*
- THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TOJA, N. *Relatório – TV Pinel e seus seis meses*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (mimeogr).
- TV PINEL - *Projeto de implantação de uma TV comunitária no Instituto Philippe Pinel*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (Mimeogr).
- _____. *Relatório de atividade Cais/TV Pinel*. Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1996 (Mimeogr).
- _____. *TV Pinel - Referências de uma prática* - Rio de Janeiro: Instituto Philippe Pinel, 1997 (Mimeogr).
- TV SALA DE ESPERA - *Anteprojeto*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, 1993 (relatório).
- _____. *Relatório de atividades - 1995*.Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, 1995 (relatório).

- _____. *Relatório de atividades - 1996*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Fafich/UFMG, 1996 (relatório).
- THIOLLENT, M. O processo de entrevista (cap 3) .IN: THIOLLENT, M. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Pólis, 1980.
- VERNANT, J-P. *Figuras, ídolos, máscaras*. Sem referências (mimeogr.).
- VIGANÓ, C. *Saúde Mental: Psiquiatria e Psicanálise*. Belo Horizonte: Associação Mineira de Psiquiatria, 1997.
- VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Trad. Mariano Antolin Rato. Madrid: Cátedra, 1989.
- YOUNG, K. *Psicologia Social de la opinión pública y de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.
- WOLTON, D. *La communication politique: construire d'un modèle*. Paris: Hermès, nº 4, 1991.
- WOLTON, D. *Les contradictions de l'espace public médiatisé*. Paris: Hermès, 1991.
- ZIZEK, S. *Eles não sabem o que fazem : o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- ZIZEK, S.(org.) *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ANEXO 263

- I **Entrevistas da TV Pinel (categorias de análise: 1) A imagem da loucura; 2) A TV / o poder da imagem videográfica; 3) Efeitos da TV Pinel; 4) Militância política)**

- II ***Folders* da TV Pinel (Cecip, TV Maxambomba, TV Pinel)**

²⁶³ O Anexo não está paginado.

- III **Currículo da TV Pínel (lista de reportagens e participação em eventos)**

- IV ***Clipping* da TV Pínel**

- V **G.R.E.S. Unidos do Porto da Pedra (material da Escola de Samba distribuído na fase preparatória para o desfile na Sapucaí, do qual participou a equipe da TV Pínel)**