



A “coisa que sente” no programa *Pânico na TV*¹

Daniele Ribeiro FORTUNA²
Universidade Unigranrio, Duque de Caxias, RJ

Resumo

O corpo sempre esteve presente no imaginário social e na cultura. Em relação à mídia, principalmente à televisão, não poderia ser diferente. Ele sempre foi alvo das câmeras, acompanhando as mudanças sociais e culturais. Ao longo do tempo, foi sofrendo transformações, que culminaram no surgimento do corpo de hoje, que o filósofo Mario Perniola denomina de “coisa que sente”. Tais essas transformações também se fizeram sentir na TV. O presente trabalho analisa as manifestações do corpo na sociedade, relatando um pouco de sua história e tomando como breve estudo de caso o programa *Pânico na TV*, transmitido pela emissora Rede TV.

Palavras-chave: corpo; coisa que sente; televisão; Pânico na TV.

Um pouco sobre a história do corpo

O corpo sempre esteve presente no imaginário social e na cultura. Impossível pensar a cultura sem relacioná-la ao corpo. Literatura, música, cinema, televisão – visualmente ou não, concretamente ou não, de uma forma ou de outra, o corpo sempre está lá. Mas a forma como ele é visto pela cultura e pela sociedade se modificou bruscamente ao longo do tempo.

Na Idade Média, o corpo era preguiçoso, pouco afeito ao trabalho. Dedicava-se às festas, o que era um indício de uma das suas principais características: o total pertencimento à esfera pública – “tudo era público, ou publicável: o comer, o excretar, o copular, o dormir, o parir, o vestir, o banhar, o morrer...” (RODRIGUES, 2008, p. 84) –

¹ Trabalho apresentado no DT 06 – Interfaces Comunicacionais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 12 a 14 de maio de 2011

² Jornalista e doutora em Literatura Comparada. Professor do Curso de Publicidade da Unigranrio, email: drfortuna@hotmail.com



em detrimento da esfera privada. Dessa forma, não havia ainda a separação entre o público e o privado. O foco era a liberdade em todos os sentidos, principalmente no que diz respeito aos orifícios: “era o corpo da boca que cospe, que vomita, que arrota, que exala hálito. Era corpo (sic) do ânus que expele gases, do nariz que escorre...” (RODRIGUES, 2008, p. 84). Não existiam fronteiras entre o íntimo e o privado, assim, era um corpo que não se continha. Havia uma fusão entre corpo e mundo, com uma ênfase no baixo corporal.

Na alta Idade Média, esta situação começa a mudar e as manifestações corporais também se modificam, oscilando entre a repressão e a liberdade sexual. Segundo Le Goff e Truong, “o agente dessa reviravolta (...) é o cristianismo”, que transforma “pecado original em pecado sexual” (LE GOFF; TRUONG, 2010, p. 48). Já, de acordo com Rodrigues, “o pudor e a culpa efetivamente começaram a se ligar ao corpo e à sua visão, expressando o desprezo pelo carnal que, durante os séculos seguintes, guiaria ainda mais intensamente a sensibilidade no Ocidente” (RODRIGUES, 2008, p. 2008).

Mas não é apenas a influência do cristianismo que atua nessa mudança da relação com o corpo. Surge, nesse momento, uma preocupação com a higiene. O solo urbano, no qual tudo desaguava, sem a menor preocupação com a limpeza, por exemplo, passa a ser pavimentado para impedir o surgimento das águas estagnadas, da lama e do lodo – “canalizar os rios, os esgotos, os excrementos, as urinas, as águas utilizadas; fechar tudo isso em um circuito que deveria desaguar longe – como o lixo, como os mortos” (RODRIGUES, 1995, p. 42). Com isso, o indivíduo – e sua higiene pessoal – também começa a entrar em evidência, estabelecendo mais claramente as fronteiras entre o sujeito e o mundo, (re)definindo a noção de individualidade. Os limites privados do corpo devem ser “circunscritos e aprisionados” (RODRIGUES, 1995, p. 50).

O surgimento do capitalismo provoca outras transformações. O corpo medieval dá lugar ao que Rodrigues denomina de “corpo-ferramenta” (RODRIGUES, 2008, p. 83), cuja principal marca é tornar-se privado: “este corpo privado foi talvez a primeira conquista do burguês. Um corpo que (...) se transformou em instrumento de produção fundamental das primeiras empresas que se criaram em bases capitalísticas” (RODRIGUES, 2008, p. 56). A partir daí, o corpo volta-se para o trabalho e para o acúmulo de bens.

O sujeito é proprietário exclusivo do próprio corpo e sabe definir a fronteira entre o seu eu e o mundo, entre o seu corpo e o corpo do outro. Fortalece-se, então, a noção



de limpeza e a diferenciação entre as classes: aqueles que pertencem à classe burguesa não devem se misturar ao proletariado.

Com o avanço do capitalismo e o advento da industrialização, o corpo teve que ser substituído pelas máquinas, sendo expulso das fábricas. Esse momento marcou o surgimento do corpo-consumidor. Segundo Rodrigues, “trata-se agora de um corpo que, em vez de se digerir nas rotinas das fábricas, passa a ter por função fundamental a de digerir em escala industrial os produtos que as máquinas cospem infatigavelmente” (RODRIGUES, 1995, p. 60).

Agora o corpo é objeto e deve ser tratado como tal. Não apenas ele como um todo é um consumidor, como também suas partes. Por isso, a preocupação com cada uma delas. E, para cada parte, um especialista: personal trainers, dermatologistas, cirurgiões plásticos, tatuadores, personal stylists, cabeleireiros, esteticistas manicures, tinturistas etc.:

Liberado do dever de produzir, este novo corpo incorpora, portanto, o dever de consumir. Esta nova tarefa é vista como fruição, com prazer, fazendo coincidir o agradável e o obrigatório. Mais importante, o corpo-consumidor desperta uma nova sensibilidade: a do corpo sem calos, sem cicatrizes, sem marcas de trabalho... (RODRIGUES, 1995, pp. 60-61)

Aos poucos, o corpo-consumidor vai se aproximando do corpo da atualidade, o corpo que é “coisa que sente”.

O corpo hoje ou a “coisa que sente”

As transformações do corpo, até culminarem no que ele é hoje, estão intimamente relacionadas ao advento das novas tecnologias. A fotografia, por exemplo, passou a mostrar o sujeito em fragmentos, isolando os detalhes do corpo. O surgimento do cinema, por sua vez, implicou a “decomposição mecânica dos movimentos”, explorando a “pose a encenação elaboradas” (MICHAUD, 2009, pp. 543-545). Os avanços da medicina também contribuíram para essas mudanças, possibilitando não apenas a exploração interna, mas a fabricação de extensões.

Segundo Michaud, o corpo na arte do século XX pode ser classificado de três formas: corpo mecanizado, corpo desfigurado e corpo da beleza. O corpo mecanizado do início do século XX relacionava-se com a prática dos esportes, com a racionalização



do trabalho e com as políticas de higiene das populações. O que importava era a *performance* e a celebração. Os horrores da Primeira e da Segunda Guerras influenciaram o surgimento do corpo desfigurado, desolado e violentado. Por fim, com a evolução da cirurgia estética e de todos os tipos de modificações corporais, apareceram o corpo da beleza e um outro tipo de corpo mecânico, o homem “pós-humano” (MICHAUD, 2009, p. 551).

De acordo com Santaella: “(...) o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não-humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso” (SANTAELLA, 2008, p. 192).

Tanto o homem pós-humano como o corpo da beleza caracterizam-se pelas mutações possibilitadas pelas cirurgias estéticas, pela dietética, pelo *body-building*, pelos enxertos, pelas cirurgias de mudança de sexo e as possibilidades de modificação genética e clonagem. Além da lógica do espetáculo, é possível observar uma mudança dos limites, que se tornam tênues. Para Michaud, “(...) sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os contornos de antigamente. Já não sabemos muito bem quais são seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não.” (MICHAUD, 2009, p. 552)

A noção de corpo pós-humano aproxima-se do que o filósofo italiano Mario Perniola chama de “coisa que sente”. Segundo Perniola, a época atual vem testemunhando uma mudança no sentir, o que acabou implicando mudanças na maneira pela qual o corpo se situa na cultura e na sociedade. Para ele, “os objectos (sic), as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada” (PERNIOLA, 1993, p. 12). Por isso, o sentir assume agora uma dimensão anônima e impessoal, na qual predomina também o que Mario Perniola chama de “coisa que sente”:

Dar-se como uma coisa que sente e agarrar uma coisa que sente, esta é a nova experiência que se impõe ao sentir contemporâneo. [...] parece que as coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas tenham tecido uma aliança graças à qual a abstração mais distanciada e excitação mais desenfreada sejam quase inseparáveis e muitas vezes indistinguíveis. (PERNIOLA, 2005, p. 21)

Abstração distanciada e excitação desenfreada. Duas sensações tão díspares, que, na atualidade, se confundem ou se alternam. O sujeito se abstrai da realidade em que vive ou se deixa excitar por ela, sem, entretanto, entrar realmente em contato com o que



o cerca. Ou por outra: a realidade parece, hoje, tão abstrata, que o sujeito não pode fazer nada além de acompanhar o fluxo — o fluxo das imagens, o fluxo da velocidade como a informação circula, o fluxo do tempo, o fluxo dos acontecimentos. Para Perniola, os sentidos e as coisas se unem, permitindo o acesso a uma sexualidade neutra, uma nova sensibilidade quase anestésica. Ainda assim, a sensibilidade não é anulada. O que acontece é a transformação dessa sensibilidade em uma “experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo” (PERNIOLA, 2005, p. 22). Não há mais objetivos a serem atingidos, até porque já não existem grandes expectativas ou utopias:

Exaurida a grande tarefa histórica de confrontar-se com Deus e com o animal, que remonta no Ocidente ao período dos antigos gregos, agora é a coisa que exige toda nossa atenção e propõe a interrogação mais premente: ela se tornou o centro das perturbações e a promessa da felicidade. [...] Aos movimentos verticais, ascendentes rumo ao divino ou descendentes rumo ao animal, sucede um movimento horizontal na direção da coisa: esta não se encontra nem acima nem abaixo de nós, mas ao nosso lado, de um lado, ao redor de nós. (PERNIOLA, 2005, p. 23)

Dessa maneira, de acordo com Perniola, o homem transita por linhas sempre horizontais e já não se sente mais Deus nem animal, mas uma coisa que sente. E essa coisa, que possui sexualidade neutra, não é uma máquina, mas simplesmente uma roupa, que é feita de vários tipos de tecidos que se sobrepõem. Como coisa, quando alguém se relaciona com o corpo do parceiro, seus tecidos se misturam com os tecidos do outro, criando uma outra coisa — “Surge”, então, “um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém” (PERNIOLA, 2005, p. 29).

Nessa ‘libido indumentária’ (como classifica Perniola), não há orgasmo, mas um estupor infinito. A sexualidade neutra abre caminho para a coisa atemporal, na serena e eterna simplicidade do mundo inorgânico. Já não existe diferença entre a carne humana e o material que recobre um objeto: “As dobras do sexo feminino não são diferentes das reentrâncias do tecido traseiro, a pele que escorre ao longo da haste do sexo masculino se parece com o forro de uma cadeira de braços [...]” (PERNIOLA, 2005, p. 30).

O filósofo italiano acredita que o sentir neutro se assemelha às experiências com as drogas, principalmente o ópio e seus derivados. O indivíduo que faz uso de entorpecentes parece se sentir como coisa — é o ápice da artificialidade máxima — e depara-se constantemente com um mundo inanimado e opaco, como é o mundo do



inorgânico, o qual tem como base o nulo. Ele não tem forma, limites, margens nítidas, pois é um “agregado amorfo que acolhe indiscriminadamente porque continua indiferente quanto à permanência daquilo que recebe” (PERNIOLA, 2005, p. 84).

Embora para entrar no universo da coisa que sente seja preciso dizer, como afirma Mario Perniola, “faz de mim o que quiser” (PERNIOLA, 2005, p. 39), a sexualidade neutra não acarreta uma relação de submissão, na qual existe uma oferta absoluta e incondicional, pois quem dita as ordens não é o parceiro, mas o próprio mundo das coisas que sentem. Só se pode penetrar no universo do sex appeal do inorgânico se o corpo estiver totalmente disponível para tudo aquilo que um sentir impessoal prescreve, o qual implica anonimato e disponibilidade — mas não submissão ao parceiro, e sim às ‘regras do jogo’ do mundo do sex appeal do inorgânico.

Na sexualidade neutra, o corpo é mera extensão da roupa (e não o contrário). Nesse sentido, maquiagem, tatuagem, ginástica, *hair dressing*, dietética, aeróbica, *body building*, cirurgia plástica e engenharia genética são estratégias para que o homem se transforme na coisa que sente. Perniola afirma que:

Quando seu parceiro afunda os dedos em sua vulva ou quando os lábios de sua amante lhe descobrem o pênis, vocês não são excitados pela ideia antiquada de que os seus corpos renascem e se reanimam, mas sim por outra bem mais atual: vocês são uma roupa senciente! Deste modo, não há mais nenhuma interrupção, nenhum hiato entre vocês e o sentir. Vocês não contam com uma vida que vai e vem, mas sim com o tecido do qual não mais conseguem separar-se. (PERNIOLA, 2005, p. 63)

Perniola acredita que o imediatismo dessa experiência apaga a identidade, o sujeito, a unidade. O que importa é o aqui e o agora. A coisa que sente percebe tudo de forma neutra, impessoal e anônima e também é assim percebida. E essa forma neutra, impessoal e anônima também está relacionada ao fetichismo, na medida em que o que o caracteriza é a sua arbitrariedade. Ao contrário do ídolo, por exemplo, que representa a imagem de um ser divino, o fetiche não representa nem reproduz ninguém — “ele se dá aqui/agora em seu ser coisa, em sua universalidade abstrata, que prescinde completamente de qualquer ligação com um espírito ou com uma forma determinada.” (PERNIOLA, 2005, p. 67).

A suspensão é outra marca do sex appeal do inorgânico. O que existe para além da dor, do medo, do sofrimento, da alegria, da paixão, do prazer se não a suspensão? Uma espécie de interrupção, em que tudo está indeterminado e poroso. Não existe



interioridade na coisa que sente, porque o interior não se diferencia do exterior. Tudo é externo em si e em geral. É uma sexualidade sem desejo, já que tudo está sempre disponível, não há obstáculos a serem transpostos. De acordo com Mario Perniola, através da sexualidade neutra temos acesso à realidade:

A sexualidade neutra, não a dor, nos fornece a realidade como efeito especial: enquanto permaneço na dor, é impossível evitar a alternativa entre dúvida sobre aquilo que sentem realmente os outros e a certeza privada, incommunicável, solipsista, de quem diz para si: ‘eu sei aquilo que entendo!’ Na sexualidade inorgânica, tais problemas caem porque um impessoal ‘se sente’ ocupa o lugar das formas do sentir subjetivo. (PERNIOLA, 2005, p. 139)

Como coisa que sente, o sujeito se comporta de maneira impessoal. Apagam-se as fronteiras entre seu corpo e o mundo. Apaga-se a identidade entre o seu corpo e o corpo do outro. Explode, enfim, a separação entre o eu e o não eu, interior e exterior, seres humanos e coisas.

Além do sex appeal do inorgânico, o filósofo italiano analisa outras três noções cruciais para se entender a realidade da “coisa que sente”: as noções de trânsito, rito sem mito e simulacro. A noção de trânsito enfoca o presente e a presença, o deslocamento, a transferência, a descentralização, a simultaneidade. É um movimento, que parece manter o sujeito num estado constante de provisoriedade e indefinição. O rito sem mito surge da sociedade, na qual os comportamentos, segundo Mario Perniola, não são mais orientados pelo costume ou pela consciência individual, nem escolhidos com base em um projeto de vida. Acontecem de acordo com dinâmicas que se mantêm na superfície e se desenvolvem a partir de interações sociais imprevisíveis. Mais uma vez, o único elemento certo é o aspecto exterior das ações, as quais são imotivadas, sem qualquer racionalidade:

[...] já não existem gestos nem comportamentos que sejam mais familiares, mais próprios, mais nossos do que dos outros. A ritualidade consiste no fato de que todos os gestos provenham do exterior, de fora, sejam aqueles que pertencem à nossa herança cultural, à nossa classe social, à nossa história pessoal, sejam aqueles que pertenceram a outros povos, a outras classes e a outras pessoas. (PERNIOLA, 2005, p. 27)

Quanto ao simulacro, este é a cópia sem original. Para Perniola, chega-se a ele “não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é espúrio, derivado, replicado, se liberta do autêntico, do originário, do único” (PERNIOLA, 2005,



p. 26). De acordo com Jean Baudrillard, a era do simulacro não é a era da verdade ou do real, pois todos os referenciais foram liquidados: “Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório [...]” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Dessa maneira, segundo o filósofo, comparando-se um mapa (simulacro) e o território no qual ele se baseia (real), nessa era, “o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). O simulacro, então, não mantém uma conexão com o real, e o indivíduo está sempre sujeito a viver em uma realidade que não é racional, mas apenas operacional: “Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Por isso, trânsito, simulacro e rito sem mito transformam a vida em um eterno repetir e repetir-se. Não existem o ontem nem o amanhã e tudo o que aconteceu no passado passa a existir somente no agora. Embora as experiências continuem únicas, elas só se dão no presente, até porque são sempre retomadas. Para isso, contribui o fato de que vivemos em uma era cujas marcas são a tecnologia, a mídia e a velocidade com que se dão os acontecimentos e com que esses acontecimentos chegam ao conhecimento de outras pessoas. De acordo com Ângela Dias:

Na atmosfera neobarroca contemporânea, o paradigma tecnológico do dilúvio imagético dramatiza a fluidez, a indeterminação e o caráter errante do abjeto, ao mesmo tempo em que não impede que o ‘mal de arquivo’ dos bancos de dados informáticos se reverta na pedra de toque do apagamento da memória pela pobreza da experiência. É a assim que o instantâneo e a velocidade das imagens-máquina circulantes, de um lado seduzem pelo espetáculo ininterrupto e de outro, empanam e simultaneamente reforçam a violência de um tempo tão desolado quanto o da alegoria barroca da história como ruína e morte. (DIAS, 2006)

A pobreza da experiência, a velocidade das informações, o caráter errante do abjeto, a banalização da violência: uma saturação infinita de cores, palavras, descrições, enumerações, que coloca todas as coisas em um mesmo nível de importância. E a mídia, reflexo da sociedade e da cultura, espelha a realidade da “coisa que sente”.



O que se vê no cinema ou na tela da TV atualmente é justamente essa saturação, tendo o corpo como um dos seus principais focos. O corpo é mostrado à exaustão, a ponto de se tornar indiferenciado, neutro, impessoal e anônimo.

Como estudo de caso, este artigo analisará o programa *Pânico na TV*, transmitido pela RedeTV.

O corpo no programa *Pânico na TV*

O programa *Pânico na TV* é transmitido ao vivo todos os domingos, às 21h, e reprisado às sextas, a partir das 22h, pela emissora aberta RedeTV. Está no ar há mais de seis anos e, apesar das várias modificações nos seus quadros, ao longo desse tempo, vem seguindo a mesma linha.

O programa é apresentado por Emílio Surita, que divide o palco de um auditório com Sabrina Sato, as Panicats – animadoras de palco – e os personagens que participam do programa. No palco, além dos personagens, aparecem monitores de TV, que complementam partes do corpo. Assim, as pernas são de um personagem, e a parte de cima do corpo aparece numa tela.

É possível notar um foco na paródia e no escatológico, tendo o corpo como alvo. No quadro “Amaury Dumbo”, por exemplo, o ator Carioca faz uma paródia do jornalista Amaury Jr., conhecido por fazer uma espécie de coluna social televisiva, na qual entrevista celebridades e realiza a cobertura de festas e eventos. Além da maquiagem ‘carregada’, o personagem “Amaury Dumbo” possui orelhas e enormes e seus trejeitos imitam os do jornalista Amaury Jr., mas são mais exagerados. “Amaury Dumbo” é acompanhado pelos “Prateados”, que são dois atores que usam apenas uma sunga e têm o corpo todo pintado de tinta prateada.

Ao longo do quadro, várias partes do corpo são focalizadas, principalmente as nádegas. As mulheres que aparecem nesse quadro são chamadas de “gostosudas”. Há várias referências a masturbação e homossexualismo. É como se o corpo fosse o verdadeiro personagem, e a fala dos atores e entrevistados fosse um mero acessório. É como se, ainda, atores e entrevistados tivessem sua identidade apagada, fossem apenas mais um detalhe da cena.

O quadro “Amaury Dumbo” é finalizado com o “Culinária Dumbo”. Os três personagens – Dumbo e os Prateados – sentam à mesa para degustar um prato especial,



que, geralmente, apresenta algum tipo de dejetos humano. Um exemplo é o “nhoque de unha”. Os personagens cortam pedaços de unha para colocar no nhoque e finalizam ralando o pé e colocando o resultado em cima da massa. Em seguida, eles experimentam a comida. Muitas vezes, acabam vomitando.

O vômito, aliás, é uma constante no programa *Pânico na TV*. Em um outro quadro, por exemplo, telespectadores enviam vídeos de situações escatológicas que viveram. A telespectadora Aretuza filmou seu mal-estar numa montanha-russa e enviou para o programa. Ao longo do vídeo, Aretuza vomita várias vezes. Segundo ela, havia comido churrasco com farofa, sorvete e, a seguir, teria ido imediatamente para a montanha-russa. A equipe do programa *Pânico na TV* resolve simular a mesma situação com as “Panicats”, que são modelos que atuam como ajudantes de palco, além de aparecerem em situações esdrúxulas. As “Panicats” ingerem o mesmo tipo de comida que a telespectadora Aretuza e, assim como ela, acabam vomitando. As cenas de vômitos são repetidas inúmeras vezes e a câmera foca o rosto da modelo que vomita, algumas vezes, em câmera lenta.

O programa mostra constantemente diversas cenas nojentas, a ponto de o escatológico se tornar corriqueiro: além das cenas de vômitos, de pedaços do corpo na comida, os personagens e/ou participantes podem aparecer limpando os dentes com fios de cabelo, urinando da rua, cercados de insetos ou em situações constrangedoras, levando choques ou espirrando sem parar por causa de um pó lançado no ar com esse objetivo..

O corpo é mostrado como objeto, como uma “coisa que sente”, que faz parte do cenário. É possível perceber ainda a utilização de todo tipo de adereço – tinta, perucas, cicatrizes, maquiagem, máscaras, falsas próteses de orelhas, narizes etc. Mas não importa que ele esteja vestido ou despido, já que ele é neutro, indiferenciado e, muitas vezes, anônimo. Ele parece estar disponível para tudo, principalmente para o sexo, para o escatológico.

Como é comum nos programas humorísticos atualmente, são realizadas paródias de outras atrações veiculadas na TV. Além do já citado “Amaury Dumbo”, há quadros fixos, como “Os Carlos Show”, “Gabi Herpes”, “Carlos Henriquepedia”, “Professor Titica” e outros sazonais, que acompanham o que está acontecendo na TV e/ou na sociedade (eleições, carnaval, Big Brother Brasil, o programa A fazenda etc.). No quadro sazonal “Xurupitas Farm”, paródia do *reality show* A Fazenda, veiculado pela TV Record, em novembro de 2010, o corpo também aparece como personagem



principal. Em uma das cenas, o grupo, que, como no *reality show*, vive numa espécie de fazenda, se pinta todo de prateado. Em seguida, eles se encostam nos corpos dos companheiros. O personagem Carlos Henrique acaba se excitando e a câmera focaliza seu órgão sexual, mas não é possível perceber aí nenhuma conotação realmente erótica, é uma sexualidade neutra, sem desejo de um corpo que é “coisa que sente”. O pênis excitado é apenas mais uma parte do corpo. Segundo a personagem do quadro, o pênis de Carlos Henrique “parece um nariz”.

Várias cenas são gravadas na praia, onde aparece uma profusão de corpos – gordos, magros, sarados, jovens, velhos, ridículos, sedutores –, que são indeterminados, porosos, anônimos. Em geral, esses quadros são gravados com as chamadas “panicats”, muitas vezes em busca da “Panicat Sagrada” – os personagens Vesgo e Bola estão em busca de uma nova candidata à Panicat. Nessas cenas, seios e nádegas são sempre o foco da câmera, aparecendo em *close*. Os personagens também se lambem, simulam beijos entre si e beijam pessoas que estão na praia. Numa das cenas, por exemplo, uma Panicat beija o pé de um mendigo, na outra, a Panicat e o personagem Carioca roçam suas línguas.

Além das cenas, o corpo também é foco dos comentários dos personagens nesse quadro. Para ser uma “Panicat”, a candidata não pode ter completado o Ensino Fundamental e deve ter “uma bela lombo” ou uma “bunda pêra”. Simultaneamente, aparecem pessoas, que não fazem parte do programa e têm uma aparência humilde – muitos são desdentados, com cabelo desganhado –, fazendo comentários como “não posso mandar no seu corpo, no corpo do outro. Só posso mandar no meu”.

Nos outros quadros do programa, o corpo também é alvo de comentários. Parece haver uma indiferenciação entre o corpo e os demais temas, o que faz com que todos os assuntos tenham o mesmo grau de importância. O personagem Christian Pior participa de festa e eventos entrevistando artistas e celebridades. Ao longo das entrevistas, ele faz perguntas como: “uma grande atriz faz coco ou faz brownie?”, “se soltar pum, vira paraquedas?”

Em um dos programas, a apresentadora Sabrina Sato entrevista o turco Sulta Kosen, considerado o homem mais alto do mundo. Ao longo da entrevista, Sabrina faz constantemente referências ao órgão sexual do turco, perguntando ao seu intérprete se sua altura é proporcional ao tamanho de seu pênis.

O quadro Gabi Herpes é uma paródia dos programas de entrevistas apresentados pela jornalista Marília Gabriela. Além de uma peruca loira, o ator Wellington Muniz



tem uma cicatriz perto da boca, simulando uma cicatriz de herpes. Num dos programas, ela entrevista o ator Eduardo Sterblitch, que faz uma paródia do turco Sulta Kosen, o homem mais alto do mundo, e do personagem Harry Potter, interpretando, respectivamente o Gigante Turco e Héri Poder. O Gigante Turco diz à Gabi Herpes que, quando tinha quatro anos, sua mãe o levou ao médico, ao qual relatou que “o pipi” do seu filho dela um recém-nascido. Gabi pergunta: “Ele é tão pequeno assim?”. Ao que o Turco responde: “Ele tinha 40 centímetros, assim como um recém-nascido”. Já Héri Poder diz à Gabi Herpes que não ficou com ninguém no filme, porque tem uma varinha muito pequena. Ela pede a Héri que faça uma magia. Héri diz que fará uma magia, que a transformará num personagem igual a ele. Depois da magia, Gabi se transforma em alguém que lembra o falecido apresentador Clodovil, conhecido pela sua homossexualidade e por suas maneiras afeminadas. Depois da transformação, Gabi / Clodovil diz: “meu amor, de varinha, eu não entendo, mas de varão...”.

Embora o corpo sempre tenha sido foco da televisão brasileira, principalmente dos programas humorísticos, nunca antes ele foi apresentado e retratado dessa maneira. Como “coisa que sente”, seu grau de importância é o mesmo dos demais personagens e/ou adereços do cenário. O fato de estar vestido com roupas, com trajes sumários, enfeitado com próteses e tinta, ou despido não faz tanta diferença, já que a sua indumentária é sempre como seu corpo – dobras indiferenciadas, que se sobrepõem, caracterizando um sentir pessoal e disponível. E essas dobras se misturam às dobras de outros corpos, formando uma massa amorfa.

Apesar da diversidade de quadros, o programa parece girar sempre sobre os mesmos temas. É a repetição, a saturação infinita dos corpos e seus dejetos, de personagens e celebridades que aparecem no mesmo grau de importância. Na verdade, parece haver uma desconstrução da celebridade por meio da ironia. Não parece haver também nenhum tipo de intenção, a não ser o entretenimento e o riso. É a suspensão retratada na TV, a “coisa que sente” em toda a sua plenitude.



Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

DIAS, Ângela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant'Anna: um estudo de caso. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo. Vol. 3**. Petrópolis, Vozes: 2009.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: ECA, USP; Studio Nobel, 2005.

_____. **Do sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e ilusão**. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

_____. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2008.

<http://www.redetv.com.br/paniconatv>

<http://virgula.uol.com.br/ver/canal/panico>