

Cultura e escritura: às voltas com o antropológico no reality show

La cultura y la escritura: tratando con el antropológico en el reality show

Culture and script: dealing with the anthropological perspective in the reality show

Marcio de Vasconcellos Serelle¹

Resumo *Este artigo recupera a noção de uma vertente considerada antropológica do reality show, iniciada na década de 1960, para refletir sobre a forma como esses programas, hoje, que já assumem sua face ficcional, servem ao exame do fenômeno do homem, notadamente em suas relações interpessoais. Semblantes da paixão pelo real que caracterizou o século XX, os reality shows articulam, nessa perspectiva, cultura e escritura, com algumas ressonâncias e atualizações de aspectos do realismo histórico, com sua colocação em cena do homem ordinário, de modelos reduzidos e das dinâmicas de jogo.*

Palavras-chave: Reality show; Realismo; Ficção; Cultura

Resumen *En este artículo se recupera la noción de un linaje considerada antropológica en el reality show, que se inició en los años 60, para reflexionar sobre cómo estos programas de hoy, que ya asumió su ficcionalidad, sirven para examinar el fenómeno del hombre, especialmente en sus relaciones interpersonales. Semblantes de la pasión por el real, que caracterizó el siglo XX, el reality show articula la cultura y la escritura, con algunas resonancias del realismo histórico: su iluminación de el lugar del hombre común, los modelos reducidos y la dinámica de lo juego.*

Palabras-clave: Reality show; Realismo; Ficción; Cultura

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUCMG, Belo Horizonte, MG, Brasil; marcio.serelle@gmail.com.

Abstract *This article recovers the notion of a perspective considered as anthropological in reality show – which has begun in the 60's –, and reflects on how those programmes nowadays serve to examine the human phenomenon, especially in regard to its interpersonal relationships. Reality shows, as semblances of the passion for the real that characterized the 20th century, have already assumed their fictional face and now articulate culture and invention. At this point, their script refers to some aspects of historical realism, as the mise-en-scène of the ordinary man, the reduced models, and the dynamics of game.*

Keywords: *Reality show; Realism; Fiction; Culture*

Data de submissão: 11/4/2013

Data de aceite: 18/9/2013

A crítica jornalística de TV, que recentemente tem perseguido aspectos antropológicos nos *reality shows*, valoriza pedagogicamente esses programas como “um instrumento de aprendizado”² (CARAMANICA, 2012, s.p., tradução nossa). Embora não evoque as primeiras experiências do gênero, essa crítica acaba por recuperar noções do projeto de investigação social alegado por produtores da *reality TV*, nas décadas de 1960 e 1970. Em texto no *The New York Times*, sobre a estreia, em 2012, da versão norte-americana do *reality show The week the women went*³, em que homens de uma pequena cidade (Yemassee, Carolina do Sul) assumem, nas atividades do lar, os papéis das mulheres, que se retiram para a Flórida durante uma semana, Jon Caramanica (2012) elenca outros programas na condição de “experimentos sociais”, entre eles *Black. White.* (2006)⁴ e *Kid Nation* (2007)⁵, que colocaram em relevo, entre outros enfoques, tensões raciais e formas primitivas de regulação da sociedade, respectivamente.

De acordo com essa concepção, que encontra eco na crítica de TV brasileira⁶, seria possível obter, desses programas, pormenores de nossa cultura, referentes aos costumes e formas de vida de nossa sociedade, que permitiriam uma visão reflexiva de nosso tempo. A argumentação já não desconhece, porém, a noção de “escritura” que caracteriza fortemente esse gênero e que já se tornou um truísmo nos estudos sobre ele e mesmo uma reivindicação dos próprios “produtores de histórias” desses *shows*, que se autoproclamam os escritores realistas de nosso tempo (DEVOLLD, 2011). No prefácio ao manual de DeVoll, *Reality TV*, Verro-

² No original: “an instrument of learning”.

³ Produzido originalmente pelo canal BBC Three, em 2005, *The week the women went* foi adaptado para televisões de países diversos, entre eles Brasil, Canadá, Finlândia e Índia. O programa parte sempre desta situação, vista a priori como conflito: a ausência temporária das mulheres dos lares e, durante esse período, a exposição dos homens às tarefas domésticas.

⁴ *Black. White.* foi ao ar pelo canal FX, em seis episódios. Nessa série, duas famílias de três membros cada – uma negra e uma branca – têm sua cor de pele invertida, por efeito de maquiagem, próteses e outros acessórios, para que os integrantes experimentem eventos referentes ao preconceito racial.

⁵ *Kid Nation*, exibido pela CBS, reuniu 40 crianças, entre 8 e 15 anos, para criar, em 40 dias, uma sociedade funcional, com a mínima intervenção de adultos, na cidade fictícia de Bonanza, construída a partir da antiga Bonanza, no Novo México, Estados Unidos.

⁶ Ver, por exemplo, a crítica de Patrícia Kogut (2012), a partir do texto de Caramanica. Kogut (2012, p. 6) estende, no entanto, o chamado caráter antropológico a todos os programas do gênero, que “podem sim ser algo mais que pura diversão”.

ne (2011, p. XV, tradução nossa) defende que a “televisão realidade” demanda “um forte grau de criatividade no trabalho, especialmente no ato de contar histórias, que, não por acaso, é onde têm sido feitos os esforços mais concentrados para disfarçar e apagar o processo criativo”⁷.

A ideia de que *reality shows* são escritos implica o fictício em espectro amplo, em arranjo que vai de uma invenção mais “arbitrária” – como a proposição fantasiosa de modelos, como ponto de partida – à urdidura de enredo, a partir do audiovisual capturado. Nesse último sentido, convém recuperar as noções organizativas e metafóricas do fictício para os teóricos da guinada linguística, bem sintetizadas pela seguinte frase de Rancière (2009, p. 53): “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”. Fingimento e ficção ligam-se etimologicamente. A raiz latina do termo *ficção*, recupera Brooks (2005, p. 2, tradução nossa), é “*fingere, ficto*, que significa tanto fabricar, como na atividade do construtor de modelos, como inventar, fingir”⁸.

Sabemos, entretanto, pelo menos desde a obra esclarecedora de Roy Wagner (2010), que invenção e visada antropológica não se excluem, logo não devemos tirar dessa relação um falso problema. De acordo com Wagner, a invenção ocorre sempre que um conjunto de convenções “alienígenas” é posto em relação com o do sujeito. Na objetificação dessa discrepância, o antropólogo imerso em outra cultura precisa mediá-la, traduzi-la por meio de analogias para sua própria cultura. O antropólogo não aprende uma outra cultura como faria uma criança – com o olhar novidadeiro, daquele que vê pela primeira vez –, pois, evidentemente, ele a aborda na condição de um adulto que já introjetou sua própria cultura. O antropólogo traduz, portanto, “um grupo de significados básicos em um outro, e pode-se dizer que essas analogias participam ao mesmo tempo de ambos os sistemas de significados, da mesma maneira que seu criador” (WAGNER, 2010, p. 37). Essa rede constitui, por meio do choque, uma rua de mão dupla, pois, ao “inventar” a cultura do outro, este tam-

⁷ No original: “a tremendous degree of creativity at work, especially in storytelling, which, through no coincidence, is where the most concerted efforts have been made to disguise and conceal the creative process”.

⁸ No original: “[...] *fingere, ficto*, means both to make, as in the model builder’s activity, and to make up, to feign”.

bém “inventa” a do antropólogo, pois, até antes disso, a cultura desse pesquisador era, por assim dizer, invisível, posto que dada e internalizada. “Assim, a invenção das culturas, e da cultura em geral, muitas vezes começa com a invenção de uma cultura particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor” (idem, *ibidem*).

Os *reality shows* fabricam suas discrepâncias, como nas situações colidentes provocadas na já mencionada série *Black. White.* ou mesmo na versão brasileira de *Trading Spouses* (canal Fox), *Troca de família* (Rede Record), em que, como o título indica, as esposas trocam de casa, por uma semana, para conviver com uma família muitas vezes de valores divergentes em relação àqueles do lar de onde partem. Como exemplo de conflito planejado nesse último programa, podemos citar o episódio exibido em 15 de fevereiro de 2011, em que a troca é feita entre Adriana, que, como diz a apresentadora do *show*, “nunca tirou os pés do campo”, e Fernanda, que “nasceu e foi criada na loucura da cidade grande”⁹. Contudo, o embate maior dá-se, nas famílias, devido ao fato de Adriana ser mulher de peão de rodeio e Fernanda, vegetariana e diretora de uma ONG de proteção animal, que luta justamente contra rodeios. O episódio se conclui com a impossibilidade de convivência entre as duas famílias, entre os dois “mundos”, colocando em relevo, por meio da fala das personagens, dicotomias entre a credence e a ciência, a cultura do rodeio e a cultura do museu, a mulher rural devota do lar e a mulher urbana autônoma, entre outras.

Mas nós, também, é justo argumentar, em diversas situações, fabricamos as nossas discrepâncias. Pensemos, por exemplo, num estudante brasileiro de classe média alta que decide passar temporada no Marrocos para realizar ações humanitárias ou num executivo ocidental que deseja, por certo período, na Índia, renunciar ao *samsara*, o mundo ilusório das aparências. Ainda que de forma encoberta, o desejo de deslocamento do olhar possivelmente motiva essas viagens, que, no objetivo mais imediato

⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Rm3_PRFlow&list=PL81A64BEF856CE40B>. Acesso em: 22 jul. 2013.

de conhecer uma outra cultura e de imergir em outra realidade, pode provocar, no retorno, o desnudamento de aspectos antes naturalizados na cultura de saída. Evidentemente, os deslocamentos se dão, nos sujeitos, de forma e potência bastante diversas e imprevisíveis, já que, para ficarmos em um de nossos exemplos, o próprio ingresso na Índia, hoje, em busca do sagrado que ainda resiste naquele país veloz constitui-se, em certo grau, em um modismo. No *reality show*, como diferença, podemos assinalar que toda essa fabricação do choque dá-se de modo catalisado, estimulado, na *performance* para as câmeras, sob a condição de espetáculo acedido, que condensa narrativamente e de forma interessada os episódios de tensão.

Mas, ainda assim, cabe perguntar: de que forma exatamente os *reality shows* se abrem à perscrutação do fenômeno do homem contemporâneo, notadamente em suas relações interpessoais nos modelos inventados televisivamente? Como essa cultura apreendida, pela cotidianidade construída e referida como enunciadora, convive com a assunção narrativa? E em que essa ficcionalidade se aproxima e se afasta do realismo histórico, manifestando, na condição de semblante, a paixão pelo real (BADIOU, 2007; ŽIŽEK, 2003) característica de nosso tempo? Este artigo não pretende responder, de modo definitivo, a essas perguntas, mas dar a ver como elas se imbricam e abrir algumas frentes de reflexão acerca das relações entre cultura e escritura no *reality show*.

A linhagem “antropológica”

A gênese do *reality show* remonta à TV norte-americana da década de 1940, com programas como *Candid Camera* e *The original amateur hour*, que perduram, ainda hoje, atualizados, mesmo na televisão brasileira, como nas “pegadinhas” ou na *performance* de amadores ou de celebridades deslocadas de sua atividade costumeira. A reivindicação do antropológico remete, contudo, a uma linhagem mais específica de programas cuja câmera vigiava de maneira consentida e regular a vida tomada como ordinária. Para Machado e Vélez (2009, p. 15), esse segmento demonstra fortemente sua “persistência” na *The Up Series*, “pos-

sivelmente a mais radical experiência de *reality TV* já realizada e que segue ativa até hoje”. Iniciada em 1964, a série reuniu 14 crianças britânicas, nascidas nos anos 1950, com o objetivo, segundo seu idealizador, Tim Hewat, de “realizar um documentário de prognóstico de futuro” (MACHADO e VÉLEZ, 2009, p. 16), que reuniria as mesmas personagens a cada sete anos para “indagar se a convulsão social e cultural vivida nos anos 1960 poderia mudar o rígido sistema de divisão de classes que dominou a Grã-Bretanha por cerca de 800 anos”. Uma das teses centrais do artigo de Machado e Vélez é a de que a evolução do programa, que inclui a conversão dos dois documentários iniciais em episódios de *reality shows*, afina-se com as transformações da própria televisão, que, na Europa, marcou também a passagem da televisão pública para a privada, ou a manutenção da pública que, para concorrer com os canais da TV privada, adota o modelo comercial, com, entre outros aspectos, aumento do espetáculo e busca pela audiência. “O que começou como um documentário de fundo antropológico, de facção mais próxima do cinema da época, foi se transformando pouco a pouco num *reality show* sem prazo para terminar” (idem, p. 21). A descrição que essa crítica faz da deterioração do documentário antropológico em espetáculo televisivo de *reality show* oculta, a meu ver, o que seria o equívoco da proposta, independente do formato audiovisual, que é o de submeter crianças, como *guinea pigs*, a um experimento social (significativamente, o primeiro episódio da série reúne e apresenta as crianças em um jardim zoológico).

An american family, série concebida por Craig Gilbert, filmada durante sete meses em 1971 e exibida pelo canal público norte-americano PBS em 1973, estruturou-se também a partir do discurso de promover uma experiência cultural à semelhança do que a antropóloga Margaret Mead realizara, nas décadas de 1920 e 1930, nas ilhas de Samoa e Nova Guiné. O olhar antropológico deveria ser aplicado, naquele momento, não ao exótico, mas à própria sociedade norte-americana da década de 1970, representada na família Loud, de Santa Bárbara, Califórnia. Várias forças atuaram em conjunto a essa intenção antropológica de Craig, a saber: o paradigma estético do *cinema vérité*, perseguido pelos docu-

mentaristas Alan e Susan Raymond, envolvidos no projeto; o interesse da emissora pela dramatização e consequente audiência do programa; a própria vontade de visibilidade da família, que já compreendia o papel central da mídia naquela sociedade, embora não pudesse prever o desenlace e a repercussão dos acontecimentos. Sobre esse último aspecto, podemos pontuar que, com diferença em relação aos nativos de Samoa, por exemplo, a câmara “antropológica” já era mais familiar àqueles membros da sociedade a ser esquadrinhada, o que proporcionou um embate entre autorrepresentação e representação, entre a vontade daquela família de ser sujeito semiótico (de controlar a produção de imagem e narrativas acerca de sua cotidianidade) e a forma como ela foi efetivamente representada nos episódios do programa. No entanto, promovendo a face antropológica do programa, a própria Mead escreveu um breve artigo em *TV Guide* afirmando que *An american family* apresentava uma inventividade narrativa comparável ao teatro e ao romance, “um novo modo pelo qual as pessoas podem aprender a olhar para a vida, assistindo à vida real dos outros interpretada pela câmara”¹⁰ (MEAD apud LUTKEHAUS, 2008, p. 194, tradução nossa).

Do real e seus semblantes

Esse “novo modo” ou promessa de acesso ao real está, segundo Žižek (2003, p. 26), entre os semblantes – como os *snuff movies* ou a pornografia amadora – que, para realizar a paixão do século XX pelo real, finge sua nudez quando, na verdade, se trata de um travestimento. Como se sabe, Žižek (2003) retira a noção de “paixão pelo real” de Alain Badiou (2007), que a desenvolve para caracterizar a descontinuidade voluntarista do breve século a que denomina “soviético”. De maneira breve, podemos compreender essa paixão pelo real como a realização radical dos projetos do século XIX. Desde a Primeira Grande Guerra, não se pode mais confiar na história homogênea e se deixar levar por sua alegada

¹⁰ No original: “[...] a new way in which people can learn to look at life, by seeing the real life of others interpreted by the camera”.

correnteza de progresso. Situa-se, aí, a paixão, mesmo de alguns intelectuais, por serem confrontados com o núcleo da ação, que se torna fonte de vitalidade. Paradoxalmente, o dever histórico imposto pelo tempo era o de dobrar as forças da própria história, de impor uma ideia a ela, e essa exigência por um heroísmo da descontinuidade faz do revolucionário o ator principal desse século.

Essa questão do século é problematizada nas artes reflexivas do Novecentos, que, de acordo com Badiou, ao deixarem à mostra a montagem do semblante – entendido como aquilo que “torna visíveis os brutais efeitos da contingência do real” (BADIOU, 2007, p. 81) – revela o hiato “entre o factício e o real” (idem, p. 84), como também a reversibilidade entre eles, indicada, por exemplo, no título com que Pirandello apresenta a compilação de seu teatro escrito entre 1918 e 1935: “Máscaras nuas”. Diferentemente de Badiou, contudo, Žižek se interessa não pelo semblante que, em sua opacidade, expõe, de forma consciente, a necessária representação do real por meio da ficção, mas no modo como a paixão pelo real resultou, hoje, no espetacular “efeito de real”, em referência à expressão barthesiana que definia a colusão entre significante e referente como potência de transparência do realismo histórico. Trata-se, portanto, novamente, de um efeito, mas desprovido da advertência da verossimilhança ou da reversibilidade irônica, o que faz dessas narrativas “um produto esvaziado de sua substância” (ŽIŽEK, 2003, p. 25).

Sob essa vontade de atingir a própria coisa, de anunciar a retirada de camadas que poderiam trapacear o real, de negar, em parte, o *como se*, as narrativas de *reality show* afastam-se da forma realista do romance, embora este, em seu início, no século XVIII também tenha sustentado a condição ambígua entre fato e ficção, para demarcar uma divisão genérica em relação ao romance cortês, com seus mundos feéricos brotados do chão, sem base real política (AUERBACH, 2011). Nas páginas iniciais de seu romance *Roxana*, de 1724, Defoe dirige-se ao leitor para afirmar que seu texto é “próximo bastante da vida para servir como modelo”¹¹ (DAVIS,

¹¹ No original: “[...] the novel is a text close enough to life to serve as a model”.

1996, p. 15, tradução nossa), logo mereceria uma leitura que não fosse passatempo leviano, mas interação que extraísse da obra alguma pedagogia, que derivasse dela uma instrução moral. Defoe insiste que “sua obra repousa na verdade e no fato: e, portanto, a obra não é uma estória, mas uma história”¹² (DEFOE apud DAVIS, 1996, p. 15, tradução nossa).

A afirmação da ficcionalidade do gênero e o contrato de leitura estabelecido sob essa condição se deram com a maturação do romance e com a própria afirmação do realismo como estética, e, para Davis (1996), em visada foucaultiana, a partir da necessidade de o sistema jurídico separar séries discursivas de fato e ficção, o que lhe permitiria, em tese, distinguir, para controle e punição, o que pode ser indiciado – isto é, aquilo que é abertamente um libelo ou um artigo difamatório de imprensa – daquilo que não pode ser indiciado, pois pertence ao imaginativo (a divisão é evidentemente frágil, pois facilmente ludibriada pelo satírico e pelo alegórico, para ficarmos em alguns exemplos). O ficcional é, também, assim, um modo de ler, convencionado e amadurecido historicamente e que, embora possa ser indicado pelos paratextos das obras, não se dá, sempre, da forma como prescrita. (Pensemos como o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, foi recebido, por parte da crítica como documento, construído a partir de testemunho e pesquisa antropológica, a despeito da reivindicação ficcional de seu autor.)

A condição ambígua entre o factual e o ficcional não parece ser um problema, via de regra, para as relações entre *reality show* e espectadores, pois para esses, apesar de compartilharem a crença de que o gênero atinge o “núcleo da ação”, um degrau acima da verossimilhança na escada da paixão pelo real, a consciência da escritura é também, hoje, incontornável. Os espectadores reconhecem, em diversos níveis, a colocação em enredo na composição das histórias como estratégia necessária para fabricação do entretenimento, de que não querem abrir mão, ou como formas, por vezes apaixonadamente criticadas nas redes sociais, de amplificar eventos e personagens. As edições do *Big Brother Brasil* (BBB)

¹² No original: “[...] laid in truth of fact: and so the work is not a story, but a history”.

inclusive assumem, em determinada camada, tom farsesco, ao apresentarem narrativas comicamente melodramáticas, algumas em animação, como parte do programa. Na décima edição, por exemplo, o programa levou ao ar “*Segredo del Corazón*” e “*La fuerza del destino*”, narrativas em que os participantes, dublados por vozes em *portunhol*, tinham suas cenas editadas em função de um enredo caricato de novela mexicana.

Nesse ponto, possivelmente, as formas de leitura dos *reality shows* oscilarão, sempre, entre os registros do fato e da ficção, o que é, em suma, uma potência desses programas. A imprecisão dá-se, também, do lado dos produtores, haja vista que, conquanto a assunção da ficcionalidade, os roteiristas vangloriam-se da possibilidade da emergência do “autêntico” nesses programas, como indica a usual resposta de DeVold (2011, p. XVII, tradução nossa) aos estudantes de comunicação denominados por ele de “cínicos”, quando esses perguntam acerca do que é de fato real no *reality show*: “[...] no mínimo, as *reações* são reais – algo que dramas roteirizados e comédias nunca conseguirão dar aos espectadores”¹³. Mudando de registro, a alegada vantagem do factual sobre o verossímil já havia sido manifestada antes, por exemplo, no âmbito da narrativa, nos escritos de Wolfe sobre o *new journalism*. Embora deixasse claro que essas narrativas jornalísticas emprestavam do realismo histórico vários de seus recursos, Wolfe escreve que elas não eram “meramente” como um romance, pois apresentavam, na sua retirada de biombos, uma superioridade “óbvia, tão interna, que quase sempre se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que *tudo aquilo realmente aconteceu*” (WOLFE, 2005, p. 57).

Por vezes, no *reality show*, como no caso do suposto estupro na décima segunda edição do *BBB*, a hibridação entre séries discursivas (as do fato e da ficção) parece extravasar a cena, como num lusco-fusco entre semblante e condição violenta. Naquela edição, o participante Daniel Echaniz foi acusado, primeiramente nas redes sociais, por estupro de vulnerável ao ter “acariciado” outra participante, Monique Amin, apa-

¹³ No original: “[...] at a bare minimum, the *reactions* are real – something scripted dramas and comedies will never be able to give the viewer”.

rentemente em sono profundo. Daniel foi expulso do programa e investigado pela justiça do Rio de Janeiro, que o considerou inocente. Na provocação de Calligaris (2012) em comentário referente ao episódio, as personagens do *BBB* seriam como improvisações a partir do *canovaccio* (roteiro rudimentar da *commedia dell'arte*) e “considerar crime o ‘comportamento inadequado’ de Daniel não é muito diferente de a polícia invadir o *set* de *Dormindo com o inimigo* para salvar Julia Roberts e prender Patrick Bergin, o marido espancador” (CALLIGARIS, 2012). O envolvimento da polícia civil no caso e a indignação inicial de alguns espectadores e internautas face ao ocorrido sugerem, contudo, como dissemos, que esse modo ficcionalizante de ler não define, em um âmbito social mais amplo, todas as relações entre os espectadores e o programa.

O modelo reduzido dos reality shows

Se, por um lado, devamos, talvez, rejeitar o caminho fácil da continuidade que apreende a paixão pelo real do século XX e sua profusão de semblantes no XXI como um paroxismo daquela outra paixão pelo real do Oitocentos, algumas chaves de leitura, contudo, podem ser obtidas, em perspectiva histórica, por meio da programática do realismo, que qualifica o ordinário como objeto da representação.

O termo *realismo*, como se sabe, foi usado pela primeira vez, como definição estética, em 1835, para se referir à verdade humana dos quadros de Rembrandt, pintor do século XVII. Rembrandt dispensava, em sua arte, a beleza inscrita nos preceitos miméticos do tempo, e privilegiava, entre outros aspectos então dissonantes, o mapeamento de fisionomias fortemente vincadas, assim como sujeitos ordinários e objetos que deveriam permanecer na obscuridade. O realismo na literatura, de orientação para o original¹⁴, rompe com a preceptística (ou com o regime a que Rancière denomina como poético) e possibilita, assim, maior acesso à arte, no sentido de que o leitor não necessitaria dominar, *a prio-*

¹⁴ Como comenta Watt (2007, p. 16), o termo “original” adquire, nesse período, sua acepção moderna, passando a designar “o não derivado, independente, de primeira mão”, diferentemente do “original” que, na Idade Média, significava “o que existiu desde o início”.

ri, determinas convenções para ler as narrativas que se referiam a um mundo mais circunstancial.

Tal acesso dá-se em cenário complexo na Europa, marcado por influências tecnológicas, notadamente o imediatismo da imprensa; econômicas, ancorados na lógica do capital, com a possibilidade de profissionalização do escritor; sociais, de ascensão das classes médias e de flexibilidade entre estamentos, que provoca uma vacância identitária, pois o indivíduo não é mais definido pela origem; culturais, em que a alfabetização é universalizada e o romance passa a integrar fortemente o “processo interacional de referência” da época; estéticos, em tentativa de clarear a palavra para que ela seja a própria coisa, em um regime de reorientação presenteísta e individualista, de dignificação do ordinário, que deve ser compreendido a partir de seu ambiente.

O homem ordinário torna-se digno, porque *condizente*, *apropriado* para ser representado, fora do gênero mimético baixo. No capítulo sobre as narrativas de cavalaria que precedem o surgimento do romance, Auerbach tece relações entre restrições do gênero e classe social, pois apenas membros da sociedade cavaleiresca-cortesã eram dignos de aventura, de cenas sérias e importantes. “Quem não pertence a essa classe só pode aparecer como parte do cenário, e, ainda assim, exercendo uma função cômica grotesca e desprezível” (AUERBACH, 2011, p. 121).

A valorização do sujeito ordinário, de seus cenários e objetos, hoje tão alardeada pelo *reality show*, foi, portanto, uma porta aberta pelo realismo, naquilo que concerne à construção dos protagonistas, livres do estamental. Logo, produto de uma sociedade que já desconhece restrições miméticas, o *reality show* não é um mundo de uma única classe, mas a inserção do sujeito ordinário nele não garante que sua representação seja sempre elevada e que esteja livre do cômico e do grotesco. Por outro lado, em alguns exemplos, dá-se, no *reality show*, o igualitarismo do escárnio, livre também da restrição de classe, como no caso do programa *Mulheres ricas*¹⁵, exibido pela Band, em 2012 e 2013, que acompanhou

¹⁵ Adaptação do norte-americano *The real housewives*, exibido pelo Canal Bravo.

o cotidiano patético e extravagante de mulheres provenientes da elite econômica brasileira.

No seu estudo sobre o realismo, Peter Brooks (2005) parte, possivelmente, das razões dadas por Aristóteles para a *poieses* – a de que o ser humano adquire seus primeiros conhecimentos por meio da imitação e de que sente prazer em imitar e em ver o imitado – para formular sua questão inicial: em que consiste esse prazer, no caso do realismo? Por que, pergunta Brooks, somos sedentos de realidade se, na verdade, já temos, em nossas vidas, mais realidade que o suportável? Para o autor, determinados *reality shows* são uma “estranha realização desse paradoxo”¹⁶ (BROOKS, 2005, p. 1), pois, neles, o banal torna-se fascinante na oferta da experiência vicária. Introduzindo outra questão – a de por que temos prazer em imitações e reproduções reduzidas das coisas de nosso mundo – Brooks assinala nossa atração pelas miniaturas, como em uma passagem do romance de Alain-René Le Sage, *Le Diable Boîteux* [O diabo coxo], em que o demônio Asmodeus leva o protagonista ao topo da torre mais alta de Madri e arranca os tetos das casas para dar a ver a vida trivial dos cidadãos. Embora a cena citada não seja realista, o procedimento o é, como, por exemplo, nas narrativas de Balzac e Dickens que nos permitem ver a vida privada através dos telhados e das fachadas (BROOKS, 2005). Em nosso maravilhamento pelas miniaturas reside, de acordo com Brooks, uma possibilidade de jogo e controle:

A maquete – ou *modèle réduit*, como dizem os franceses – permite-nos manter tanto nossos dedos quanto nossas mentes ao redor de objetos que, de outra forma, seriam estranhos e imponentes. Modelos nos dão um modo de suturar e organizar as energias complexas e, por vezes, surpreendentes do mundo exterior. Freud sugere que a brincadeira da criança com o carretel preso por um barbante – jogado por cima do berço e puxado de volta – apresenta um cenário básico de dominação da realidade por meio do jogo. O antropólogo Claude Lévi-Strauss especula que o *hobby* de miniaturista figura o processo intelectual em

¹⁶ No original: “a strange realization of this paradox”.

geral, um modo de entender por meio do fazer [...]. (BROOKS, 2005, p. 1, tradução nossa)¹⁷.

Num belo ensaio sobre Walter Benjamin, a jovem Susan Sontag (1986, p. 95) menciona a atração do filósofo por miniaturizações da realidade, como selos, cartões-postais e jocosos globos de vidro de paisagem invernal, “em que a neve cai quando os sacudimos”. Entre as muitas faculdades da miniaturização, Sontag indica a de tornar as coisas portáteis, o que seria uma forma de ancoragem para um nômade ou um exilado, que consegue, assim, ter a ilusão de colecionar o mundo e não de ser colecionado, esmagado por ele. Do microcosmo observado com atenção, conjugado ao domínio de perspectivas teóricas, Benjamin retirava, com argúcia e originalidade, alegorias, na passagem do objeto particular para o processo histórico.

Ora, os modelos reduzidos em *reality shows*, que são, talvez, mais bizarros que jocosos, como os dos experimentos em Yamansee ou em Bonanza, proporcionam, ao espectador, o conforto de observar e tocar a realidade nessas cidades cenográficas, enquanto determinado jogo é ali proposto. Se é forçoso falar, por parte do espectador, em leitura alegórica dessas maquetes, posto que a alegoria, seja ela “explícita” ou “inconsciente” (XAVIER, 2005), pressupõe a exegese de um sentido que não é dado de imediato, mas que precisa ser desencavado ou, no mínimo, armado por analogias que iluminariam o texto, não há como negar que esses modelos produzem um deslizamento totalizante, que resultaria numa *ilusão antropológica*. Dito de outra forma, um modelo em escala, se ampliado, como um mapa, deve condizer com o território, ou, no caso dos *reality shows*, com aspectos comportamentais e reacionais de uma sociedade, no que se refere a determinados conflitos e tensões.

¹⁷ No original: “The scale model – the modèle réduit, as the French call it – allows us to get both our fingers and our minds around objects otherwise alien and imposing. Models give us a way to bind and organize the complex and at times overwhelming energies of the world outside us. Freud suggests that the infant’s play with a spool on a string – thrown out its crib and pulled back – presents a basic scenario in mastering reality through play. The anthropologist Claude Lévi-Strauss speculates that the hobbyist’s building of the scale model figures intellectual process in general, a way to understand through making.

Considerações finais

Embora o termo *ilusão* nos pareça apropriado para descrever algumas resultantes dessa passagem da maquete para o social, não queremos dizer, contudo, que esses modelos não nos permitem ver aspectos de nossa cultura, mas apenas que sua face de experimento também faz parte da estratégia de entretenimento e deve ser colocada como um dos eixos centrais dessa cultura desvelada no *reality show*. Em artigo sobre *Troca de família*, França e Souza (2012) afirmam, de modo pertinente, que esses programas, em geral, permitem a apreensão de valores sociais sob duas perspectivas: a de que o desempenho dos papéis, principalmente (mas não só) em programas de competição e eliminação, pode indicar a escolha de modelos que, aparentemente, possuem maior aceitação em determinada sociedade; a de que o *reality show* se tornou “uma das tantas narrativas que uma sociedade produz para falar de si mesma” (FRANÇA e SOUZA, 2012).

Nos Estados Unidos, segundo dados de 2009¹⁸, 54% de todos os *shows* programados e metade das dez séries mais assistidas eram *reality shows*, alguns com demanda para duas temporadas por ano. Ainda que não tenhamos esses dados no Brasil, é sensível o avanço, aqui, dessas narrativas tanto na televisão aberta como a cabo. O *reality show* tem se tornado, portanto, não apenas uma entre muitas, mas uma das narrativas centrais de nossa sociedade, hoje. Sua convivência com o melodrama televisivo e as séries assumidamente ficcionais, também num visível crescendo, reforça a centralidade do entretenimento em nossa cultura. No entanto, diferentemente do que se dá com as ficções assumidas, em que o espectador desenvolve a empatia por meio da experimentação de vidas de personagens que não prestarão contas no mundo real, assistimos, nos *reality shows*, a sujeitos, submetidos a uma escritura, assumindo papéis em que o indivíduo não propriamente se apaga para mediar uma personagem, mas, aderido a ela, projeta sua existência de forma pública. Trata-se, enfim, de uma questão ética,

¹⁸ Dados da revista *Locations* (DEVOLLD, 2011, p. 20).

mesmo que a exposição seja consentida, desejada e que a programação seja resguardada por cláusulas contratuais.

O antropológico que emerge do *reality show* pode ser, assim, apreendido menos a partir do que o programa pretende colocar a nu, naquilo que fabrica e prescreve, que por meio da reflexão das formas de invenção nele operantes, nas relações entre autores, audiências, produtores, canais e paratextos da cultura midiática. Quando um sujeito se submete a essa escritura televisiva como participante de *reality show*, pois lhe interessa, entre outros aspectos, alcançar visibilidade e construir sua face pública; quando o espectador que assiste a esse programa se entretém com pessoas (algumas delas crianças, com em *Kid Nation*) de forma vicária e, em alguns momentos, acredita apreender dali mais realidade que de uma ficção; quando esse tipo de narrativa tende a se naturalizar como uma forma de falar sobre nós mesmos, a ponto de os roteiristas lançarem manuais e reivindicarem o título de realistas; temos, no conjunto, um modo de vida em nítido relevo que nos define, hoje, melhor que qualquer traço de nossa cultura que possa ser extraído do interior desses modelos.

Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BADIOU, A. *O século*. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.
- BROOKS, P. *Realist vision*. New Haven, London: Yale University Press, 2005.
- CARAMANICA, J. Dad! That's not how mom does it. Disponível em: <<http://tv.nytimes.com/2012/08/04/arts/television/the-week-the-women-went-on-lifetime>>. Acesso em: 4 nov. 2012.
- CALLIGARIS, C. Embaixo do edredom do BBB. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed679_embaixo_do_edredom_do_bbb>. Acesso em: 4 nov. 2012.
- DAVIS, L. J. *Factual fictions*. New York: Columbia University Press, 1996.
- DEVOLLD, T. *Reality TV*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2011.
- FRANÇA, V.; SOUZA, F. Espiando a sociedade do *Troca de família*. *Anais do XXI Encontro da Compós*, Juiz de Fora, 2012.

- KOGUT, P. *Reality show* sem antropologia, só se for sem humanos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17/8/2012, Segundo Caderno, p. 6.
- LUTKEHAUS, N. C. *Margaret Mead: the making of an American icon*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2008.
- MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Persistência da “*reality TV*”. *Significação*, ECA-USP, São Paulo, n. 32, p. 9-39, 2009.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Exo experimental (Org.); Ed. 34, 2009.
- SONTAG, S. Sob o signo de Saturno. In: SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 85-103.
- VERRONE, P. Foreword. In: DEVOLLD, T. *Reality TV*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2011. p. XV-XVI.
- WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WOLFE, T. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. v. 1. p. 339-379.
- ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.