

## CINEMA E REALITY SHOWS: apontamentos sobre um fantasma

Suzana Kilpp

(GERBASE C; GUTFREIND, C (Orgs.) Cinema em choque: diálogos e rupturas. 1 ed. Porto Alegre : Sulina, 2013, v.1, p. 109-125.)

### O fantasma que nos atormenta

Em 1999 Hollywood lançou, entre tantos outros, os filmes *EdTV* (Ron Howard), *The Truman Show* (Peter Weir) e *Being John Malkovich* (Spike Jonze), que têm em comum a mesma temática (ou teor): a vida privada de pessoas ordinárias exposta publicamente, no mais das vezes pela televisão nos chamados *reality shows*. No primeiro, o protagonista autoriza e tem consciência de estar sendo observado pela TV. No segundo, o protagonista já nasce numa espécie de bolha televisiva e ignora estar sendo observado até desconfiar que em sua vida perfeita muitas situações se repetem e que, de fato, nada acontece. No terceiro, ainda que não haja uma referência explícita à televisão, e mais, talvez, ao cinema mesmo, há performances programadas com vistas a que as pessoas se tornem famosas como Malkovich; o personagem é interpretado pelo ator ele mesmo representando-se performaticamente para o filme (que nada tem a ver com sua vida real!).

São três abordagens diferentes e complementares dos processos de subjetivação em sociedades midiaticizadas, nas quais os referentes identitários dos sujeitos e as indiciabilidades do real parecem ser bem mais complexos que nas que as precederam historicamente. Além disso, são sociedades “líquidas”<sup>1</sup> que demandam identidades “líquidas” – e performáticas!

Ainda que o tema seja muito interessante, ele já foi bastante e bem tratado por autores como Bauman, Stuart Hall e Suely Rolnick, entre outros, cuja leitura é fundamental aos interessados nesse viés. Neste texto, serão problematizados os recursos técnicos, estéticos e culturais do cinema e da televisão (sem desconsiderar outras mídias) para atribuir verossimilhança ao real engendrado em suas construções sobre a realidade dos mundos que criam como se eles fossem mundos vividos.

---

<sup>1</sup> A adjetivação encontra-se em várias obras de Bauman que a usa, antes de tudo, para definir uma qualidade substantiva da sociedade contemporânea que chama de modernidade líquida.

Haveria muitas entradas possíveis no tema assim definido, igualmente plausíveis e também já propostas por outros autores. Não só por afinidade pessoal e epistemológica, mas também por contingência - o tema deste livro, o foco deste capítulo, os objetos de nossas pesquisas<sup>2</sup> - decidiu-se abordá-lo problematizando o real mediado pela técnica ou midiaticizado convocando a formulação de Stiegler (in DERRIDA, 1998, p. 196):

Todo este proceso [de busca pelos fatos de fato ocorridos] corresponde a la historia de la corrección de un defecto: proceso totalmente consustancial a nuestra historia humana, desde hace cuatro millones de años. [...] Esta inmensa historia es a la vez, indisolublemente, la del hombre e la de la técnica: la historia de un defecto de origen. Éste, que no dejamos de corregir mediante prótesis que no hacen sino intensificarlo a medida que lo corregimos, cosa que se ve muy bien en la imaginación analógico-digital, este defecto de origen nos atormenta. Nos atormenta como un fantasma: es el fantasma. Los fantasmas de que hablo aquí, se trate del de la fotografía como *eso ha sido*, de las nuevas formas de fotografía, de los fantasmas que se encuentran en las imágenes digitales llamadas “de síntesis” y en toda forma de representación, que siempre es fantasmal, todos esos fantasmas no son más que figuras, representaciones [...] de esa falta que hace falta. [...] Esa falta es una falta de memoria. [...] Defecto de memoria que llamo finitud retencional de acuerdo con Derrida [...]: estamos ante lo fantasmal desde el momento en que el hombre comienza a tallar la materia. A inscribir formas en ella.

Nessa direção explicitemos resumidamente como estão sendo entendidos aqui “os fatos de fato ocorridos”, associados ética e esteticamente ao realismo.

### **O realismo do real mediado pela técnica**

Nos mesmos termos propostos noutra lugar e antes (KILPP, 2005), façamos aqui uma primeira e breve incursão na história da pintura, que por cerca de quatro séculos problematizou e refletiu sobre a realidade das imagens pintadas, e chamemos de realismo a essa estética com que ela perseguiu do seu modo apreender o *eso ha sido*.

A arte pictórica que se chamou de Realista resultou de um movimento deflagrado no século XIX que se opôs ao idealismo clássico e à perspectiva romântica enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade. Segundo os historiadores da arte, no que lhe seria próprio o movimento acolheu exemplos extremamente díspares de pinturas reunidas na “coleção” desde um

---

<sup>2</sup> Se fosse possível tratar mais longamente o tema, necessariamente teríamos que considerar no mínimo três outras perspectivas, que serão deixadas à margem e à deriva aqui: a do voyeurismo, a da vigilância e a da transparência. Nessa outra direção, se adotaria por referência principalmente Lacan (1985) e Quinet (2002), Foucault (1994) e Silva (2000), Lyon (1995) e Thompson (2002), respectivamente. Elas já foram, porém, abordadas em outras publicações, disponíveis em <http://www.suzanakilpp.com.br>. Também será desconsiderada toda uma vasta reflexão feita pela Antropologia acerca do real mediado pelas câmeras; e as primeiras experiências com câmeras pré-cinema que intentavam capturar para fins de análise os instantes de um movimento. É preciso ressaltar, porém, que muito do que está sendo descartado continua ainda hoje incidindo sobre a significação do objeto em pauta.

ou mais pontos de vista que são facilmente perceptíveis como tais: por exemplo, Gustave Courbet foi chamado de realista por pintar o homem comum sem melhorá-lo, enquanto Caravaggio o foi porque pintou São Mateus com os pés sujos.

Pouco depois se passou a chamar de Realismo Social o modo da arte daqueles artistas preocupados com a descrição realista da miséria ou da pobreza com o intuito de despertar a consciência dos homens, de provocar indignação ou piedade, de sugerir a necessidade de se promover uma espécie de justiça social em prol dos marginalizados.

Se desde a Grécia Clássica - e depois o Renascimento, até finalmente o Realismo - as artes haviam perseguido a verossimilhança em suas figuras, daí para frente o foco do debate na pintura deslocou-se rapidamente para o embate com o realismo criado por outras mídias (a fotografia e o cinema em especial), e vários movimentos de pintores se propuseram então a refletir sobre a natureza e o realismo da imagem pictórica em diferença à das mídias emergentes. Por exemplo, liberada pela fotografia da função de apreender o *eso ha sido*, a pintura passou a sugerir expressamente - nas formas, cores e composições - olhares sobre a matéria, intervenções sobre ela, modos de dizê-la, e até uma professada ciência da pintura. É o que fizeram, de modos diversos, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Fauvismo, Expressionismo, e o Cubismo, que atuou no sentido de defender o quadro como uma realidade em si mesma - o resultado da decomposição da matéria em planos que eram depois remontados segundo a imaginação do artista.<sup>3</sup> Em *A traição das imagens* (1929) talvez tenhamos chegado ao *melting point* quando René Magritte escreveu na tela “*Ceci n’est pas une pipe*” e distinguiu expressamente a imagem de um cachimbo da imagem de um cachimbo no quadro<sup>4</sup>, não para discutir a verossimilhança do cachimbo, mas para enunciar, como os cubistas também fizeram, que o quadro é uma realidade em si mesma. A figura aí já não é figuração - é forma que participa de um panorama. E é o panorama, incluindo a inscrição e o título, que precisaria ser desmontado no interior de pelo menos uma outra moldura ainda: Surrealismo ou Realismo Mágico.

O Construtivismo - e em sua esteira a Bauhaus e DeStijl - já se recusara expressamente a retratar a aparência visível das coisas para concentrar-se em sua

---

<sup>3</sup> Eisenstein referiu-se nos mesmos termos à arte em geral. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, disse ele, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião: através da montagem dessas partes (obtidas pela separação funcional das partes de um pássaro que são envolvidas no vôo) numa outra ordem.

<sup>4</sup> A mesma enunciação foi repetida quase quarenta anos depois em *Isso não é uma maçã*. Não satisfeito, parece, dois anos após o artista pintou *Os dois mistérios*, tela com a imagem de um cachimbo em relação com imagem de cavalete comportando o quadro *A traição das imagens*, uma enfática reiteração das enunciações de 1929 e 1964.

essência, entendida como a sua estrutura. A arte deveria seguir os processos e imitar as formas da tecnologia moderna. Ela devia comunicar e oferecer quadros de experiência da realidade sensível do artista e da cotidianidade moderna, identificado que estava o movimento com o interesse crescente das massas por arte, informação e entretenimento.<sup>5</sup>

A realidade sensível do artista, porém, lembremos, já começou a ser tematizada no interior do antropocentrismo renascentista e com a invenção da arte como ainda a entendemos hoje. Salvo melhor juízo, é desde lá, por exemplo, que o artista se inclui formalmente e enunciativamente na pintura, numa espécie de declaração de que a cena é um construto de seu construtor. A partir do final do século XV, são inúmeros os casos de auto-retratos, por exemplo, na história da pintura, com Dürer, Da Vinci e outros, até bem mais recentemente com Frida Kahlo, por exemplo, cujas razões não interessa aqui discutir.

O que importa dizer - e aqui poderíamos mudar o rumo da prosa - é que para pintá-los quase sempre o artista utilizou-se de espelhos implícitos, e teríamos aí, na história da pintura, uma série enorme de um tipo particular de imagens especulares, o que levou, posteriormente, não por nada, nos parece, a uma vasta produção acadêmica sobre a specularidade das imagens midiáticas, especialmente as televisivas, e à mudança de ênfase dessa produção na indicialidade das imagens para a ênfase em sua specularidade.

Muito antes disso, porém, e já ao contrário da tese, o primeiro passo talvez tenha sido dado em *As bodas dos Arnolfini*, de Jan van Eick, quando o espelho dá-se a ver para incluir o artista na cena, o que é ainda reforçado com a inscrição na parede ao fundo “Johanes van Eick esteve aqui. 1434”. Van Eick defendia assim o realismo a tal ponto que precisou dar a ver na imagem pictórica ser ele, o pintor, parte decisiva da imagem ou cena: ela não existiria se ele não a tivesse criado.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> O jornalismo gráfico e a publicidade receberam inúmeras contribuições da pesquisa desses movimentos e grupos. Como se pode verificar, na mesma época de Magritte a retórica dos movimentos abstracionistas, entre os quais situamos o Construtivismo, fez convergir inexoravelmente para o mesmo lócus a arte, o *design* e a comunicação, e é no mínimo curiosa a resistência que o campo tem de perceber isso e o lugar em que insiste situar a arte na comunicação: o lugar da aparência, da gratuidade, da forma em contrapartida ao conteúdo, da estética em oposição ao teor conteudístico da informação, que continua sendo entendido como sua essência mesmo após Benjamin (1986) e McLuhan (1999).

<sup>6</sup> Duzentos anos depois, Velásquez, em *As meninas* (1656-7), radicalizou a discussão sobre o ponto de vista pintando uma combinação de imagens especulares e de espelhos que cercaram a obra de mistérios até hoje não elucidados inteiramente. Menos de dez anos após, em *A arte da pintura* (1665), Jan Vermeer introduziu um novo elemento no debate quando se pintou de costas pintando em seu estúdio - uma especular imagem especular sem nenhum espelho visível. Finalmente, foram precisos mais duzentos anos para que Manet incluísse os grandes espelhos como parte da

Grande parte da pesquisa em Comunicação segue desconsiderando tais e tantos outros conhecimentos e práticas envolvendo a produção e significação das imagens (áudio) visuais veiculadas contemporaneamente, revestindo as câmeras da mesma mística que elas criam. Até porque as lentes parecem incluir com tanta naturalidade o corpo do artista; e sua imagem, assim visível, contribui para em última análise, ocultar e cercar de um novo mistério o(s) ponto(s) de vista que o autor (ou o conjunto de aparelhos utilizados em sua criação) lhes confere.

Entretanto, já em 1936, Benjamin disse que a realidade da imagem fotográfica (fixa ou em movimento) é como a de uma flor azul no jardim da técnica, e que o seu realismo advém em grande parte do fato de as câmeras serem aparelhos capazes de nos dar a ver porções ou aspectos da realidade em imagens que parecem ter autonomia em relação aos aparelhos.

Sigamos um pouco as considerações de Benjamin a partir de outros autores e de imagens mais contemporâneas.

### **O real construído pelas mídias**

Em nossas pesquisas temos entendido o realismo midiaticizado como o real construído pelas mídias. Derrida (1998, p. 152-153) o designa de efeito de real, que foi por ele assim problematizado:

El “efecto de real” obedece aquí a la irreducible alteridad de otro origen del mundo; es otro origen del mundo. Lo que aquí llamo mirada, la mirada del otro, nos es simplemente otra máquina para percibir imágenes, es otro mundo, otra fuente de fenomenalidad, otro punto cero del aparecer [...] y no es únicamente un *punto* de singularidad, es una singularidad a partir de la cual se abre un mundo.

Na mesma direção, temos falado em mundos televisivos (e em outros mundos instaurados pela técnica) nos quais, a partir das lógicas (técnicas e estéticas) enunciativas de cada mídia, se oferecem sentidos de real a construtos de pessoas, fatos, acontecimentos etc.<sup>7</sup>

---

cena urbana da moderna Paris em *Bar do Folies-Bergères* (1881-2), quando a imagem especular começou a ser usada para refletir (com duplo sentido) também a sociedade.

<sup>7</sup> Temos preferido designar tais construtos de ethicidades, na medida em que o conceito - associado ao de molduras, moldurações, emolduramentos e imaginários - nos permite, metodologicamente, autenticar os sentidos de real (e outros) às construções das mídias. Para mais esclarecimentos, ver Kilpp (2003 e 2010) entre outros textos publicados em revistas e anais disponíveis em <http://www.suzanakilpp.com.br>.

Também temos proposto que há tempos de TV em que a mídia é mais transparente em suas enunciações sobre o que entende ser a realidade de seus mundos, que são principalmente os tempos em que ela veicula conteúdos relacionados aos *reality shows*, o que implica, colocando a questão em termos bastante sucintos, que esses tempos não são nem de longe os territórios exclusivos da ética e da estética realista dos conteúdos da mídia: são, sim, territórios privilegiados de enunciação do que se pratica em todos os territórios, e, por isso, temos estendido o fundamento realista de *reality shows* para explicar mundos *reality*, tempos *reality* etc.<sup>8</sup>

Há, aliás, em toda a história dos meios e das mídias, como se diz muito resumidamente no tópico anterior, tomando a pintura como exemplo, criadores que quiseram dar a ver os modos dos meios e das mídias produzirem sentido ao conteúdo de suas criações. Tendemos a chamar a retórica dessas obras de metalinguagem. Desde tal perspectiva, há, por exemplo, filmes sobre cinema, isto é, criações que dão a ver os modos da construção da mensagem do meio cinema sobre os filmes<sup>9</sup>, sem escapar, no entanto, à circunstância de que se cria, aí, outra mágica<sup>10</sup>. Mas do que se trata exatamente quando um meio tematiza o teor ou problematiza a retórica de outro meio, como é o caso de filmes sobre *reality shows* de TV?

Antes de adentrar numa questão tão específica e espinhosa, consideremos rapidamente o quê no âmbito do cinema se problematizou sobre a possibilidade do meio inscrever-se na documentação do real vivido. Para isso, convoquemos as contribuições ao debate que foram feitas especialmente pelo que veio a chamar-se de cinema direto e cinema verdade, inevitavelmente aproximando-os da TV.

### **Cinema direto, cinema verdade e televisão**

A Wikipedia<sup>11</sup> parece ter razão quando diz que “Cinema directo é uma designação que se confunde com cinema-verdade, teorizado por Dziga Vertov (Kino-Pravda) e batizado por Jean Rouch como *cinéma vérité*”. De modo geral são adequadas suas considerações sobre a história e a gênese dos conceitos, assim como as referências às técnicas utilizadas pelos realizadores para criar as ethicidade ou os efeitos de direto e os efeitos de verdade.

<sup>8</sup> Trata-se sempre de perscrutar, nos termos de McLuhan (1999), “a mensagem do meio”; ou em termos de Kilpp (2003, 2010), os quadros de experiência e significação dos conteúdos.

<sup>9</sup> Nesse sentido, o conjunto da obra de Godard, por exemplo, pode ser esclarecedor para os interessados no tema.

<sup>10</sup> Um pouco de Flusser (2007) com certeza ajudaria a entender melhor o que se está sugerindo.

<sup>11</sup> Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_directo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_directo). Acesso em 22/03/2013.

Interessa a proposição de que “No caso de Vertov, uma das preocupações centrais é registrar *de improviso* a actualidade, o acontecimento, em circunstâncias em que as pessoas retratadas não agem representando, mas em que são vistas como personagens [...]”.<sup>12</sup> E a proposição<sup>13</sup> de que “Edgar Morin descreve assim a coisa: ‘Há duas maneiras de conceber o cinema do real. A primeira é pretender dar a ver o real, a segunda de levantar o problema do real. Do mesmo modo, havia duas maneiras de conceber o problema do cinema-verdade. A primeira era de pretender fazer surgir a verdade. A segunda era de levantar o problema da verdade’”.

Entretanto, apesar da meritória obsessão de Vertov, Eisenstein e tantos outros cineastas pelo real e o acontecimento, tecnicamente não é possível ao cinema fazer surgir a verdade a não ser como *eso ha sido* – e recai-se na problematização anterior. Já levantar o problema da verdade é uma questão atravessada por duas verdades: se for a do real, recai-se na situação anterior; se for a verdade do filme, cai-se no metacinema.

Portanto, não há de ser por acaso que muitos realizadores (e o conceito, ele mesmo) do direto migraram a partir dos anos 1960 para a televisão, tendo passado pelo *free cinema*, *cinéma vérité*, *direct cinema*, *candid eye* etc, atrás do sonho de Vertov, já em 1933, de um cinema que mostrasse o dia-a-dia de qualquer um, em qualquer momento e em qualquer parte, para o quê foi necessário entre outras coisas sincronizar som e imagem, realização técnica de Jean Rouch em *Chronique d’un été* (documentário feito em colaboração com Morin em 1960); e foi necessária a invenção, pela televisão (pois isso só era tecnicamente possível a ela, até a Internet!), do *ao vivo*.

Ana Maria Bahiana<sup>14</sup> comenta o filme *Cinema Verité* (BERMAN e PULCINI, 2011), que parece enquadrar-se na segunda concepção apontada por Morin. A partir do subtítulo da matéria (“o estranho legado do primeiro *reality show* da TV”) Bahiana refere-se a *An American Family*, série gravada em 1971 com a, no início, entusiasmada família Loud. Em 1973, quando a série foi ao ar, os Loud, que haviam entrado numa profunda crise com o desenrolar da experiência *reality*, não queria mais a veiculação das gravações. O filme, que enfatiza os bastidores dos acontecidos, critica a série, que, segundo Bahiana, “foi um imenso sucesso [mas a] imprensa fez picadinho da família,

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Cinema Verité: o estranho legado do primeiro reality show da TV*. Disponível em <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2011/04/27/cinema-verite-o-primeiro-reality-show-e-seu-estranho-legado>. Acesso em 22.03.2013.

chamada de exibicionista, sem caráter, oportunista”.<sup>15</sup> A comentadora conclui sua matéria dizendo que “*Cinema Verité*, na TV, é um exemplo do melhor cinema que diverte e faz pensar.”<sup>16</sup>

Bahiana dá a ver aí, de escorregão, uma rusga antiga e profunda entre cinema e televisão, que tem a ver com suas histórias, projetos e possibilidades técnicas de realizá-los, que são, em grande parte, querelas mal resolvidas acerca da função da arte e a da comunicação. Além disso, a matéria (a dela e a de tantos outros comentaristas e, mesmo, os relatos de pesquisa) não é precisa quanto ao conceito de *reality show* porquanto desconsidera o que se disse antes: a necessidade do *ao vivo* (transmissão em “tempo real” de um acontecimento) para criar o efeito de real acontecendo. Isso levaria imediatamente a não considerar *An American Family* um *reality show*.

Aliás, nas referências críticas ao realismo televisivo verifica-se uma tendência a reduzi-lo a um gênero de programa (transmissões ao vivo de eventos, dentre eles o evento-jogo de relacionamentos, nos quais predomina o *eso está siendo*) ou aos construtos jornalísticos do *eso ha sido*. Em quase todas se constata a mesma abstinência reflexiva quanto aos construtos televisivos do real e a mesma imprecisão quanto ao que seja a *reality tv*.<sup>17</sup>

Para avançar a análise, e na mesma perspectiva, examinemos um pouco mais de perto a definição generalista do verbete *reality show*.

### ***Reality shows e reality tv***

Segundo o Dicionário Houaiss<sup>18</sup>, *reality show* é um “gênero de programa televisivo que acompanha e apresenta o desenvolvimento de situações reais vividas por um grupo pré-selecionado de pessoas, que convivem durante um determinado período”, cuja etimologia vem do inglês como “espetáculo da realidade”, uma locução cunhada a partir de *reality tv*.

Metz (2007-2008) sugere que os *reality shows* assim definidos se originam de programas no rádio, de jogos e programas de calouros, passando pelos programas que usam câmeras ocultas e por séries televisivas em estilo documentário.

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Mais considerações podem ser encontradas em <http://www.suzanakilpp.com.br>.

<sup>18</sup> Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=reality%20show>. Acesso em 30.04.2013.



Por exemplo, nos EUA, o programa radiofônico *Esta é sua Vida*, transmitido no rádio no final dos anos 40, passou à televisão no começo dos anos 50 e, segundo o autor, tratava-se de um *reality show* porque mostrava a história real da vida de uma pessoa, e dependia da participação de pessoas reais, gravadas diante de uma audiência ou em locação. *Candid Microphone*, um programa de rádio, se tornou *Candid Camera* também nos anos 50. *An American Family*, que acompanhou o cotidiano da família Loud ao longo de um período de sete meses, teria sido “verdadeiramente inovador” porque mostrava os problemas conjugais dos Loud e expunha sem timidez o estilo de vida abertamente *gay* do filho mais velho do casal.<sup>19</sup>

Apesar da já apreciável receptividade dos *reality shows*<sup>20</sup> nas TVs americanas, foi uma circunstância inusitada (a greve dos roteiristas de TV, em 1988, que durou 22 semanas) que os levou ao *boom* dos anos 1990 e início dos 2000.

Diz-se que, em 1999, John de Mol - um executivo da TV holandesa, sócio da empresa Endemol - teve a idéia de criar um *reality show* onde pessoas comuns seriam selecionadas para conviverem reclusamente em uma mesma casa vigiada por câmeras, 24 horas por dia: o *Big Brother*. Diz-se que o nome do programa foi inspirado no livro *1984* de George Orwell, o que nunca foi confirmado por John. Também se diz que as relações entre *1984* e o panóptico de Bentham são evidentes. Ou seja, diz-se que o mais emblemático e disseminado formato de *reality show* enfatiza – conforme a patente obtida pela Endemol – o caráter voyeurista e vigilante da TV sobre a vida privada de pessoas comuns. E esse caráter estendeu-se aos demais formatos de *reality shows*.

Por certo esse diz-que-disse incidiu sobre muitas produções acadêmicas, além da já clássica discussão e análise semiótica sobre a indicialidade do realismo televisivo. Mas, e se a inspiração de John tivesse vindo do sucesso do filme *O show de Truman* (1999)? Qual teria sido a ênfase das produções acadêmicas? E se nenhuma relação pudesse ser estabelecida entre o formato e o livro de Orwell (e o panóptico de

<sup>19</sup> Segundo o autor, a revista TV Guide também considera que *An American Family* tenha sido o primeiro *reality show*, o que vai ao encontro do filme *Cinema Verité* e da matéria de Bahiana citada.

<sup>20</sup> O site Wikipedia classifica os *reality shows* em seis subgêneros de programas televisivos: *Documentary style (Historical re-creation, Science, Dating, Law Enforcement/Military, Makeover, Lifestyle change, Fantasies fulfilled, Docusoaps starring celebrities); Hidden camera; Reality game shows/reality "playoffs" (Talent searches); Spoofs; Parodies; See also.* Os programas mais antigos referidos são: *This Is Your Life* (1952), *Candid Camera* (1948), *Beat the Clock* (1950), *Truth or Consequences* (1950), *Original Amateur Hour* (1948), *Arthur Godfrey's Talent Scouts* (1948), *Eurovision Song Contest* (1956), *Opportunity Knocks* (1956). *An American Family* não faz parte dessa lista, e a grande maioria dos inúmeros programas citados é posterior ao ano 2000.

Bentham), ou entre o formato de *BB* e os anteriores formatos de *reality shows*? O que explicaria o *boom* na seqüência? Não se deveria, no mínimo, considerar a greve de roteiristas e os interesses das TVs em expandir programas do gênero, que os dispensavam? Ou a inegável economia que as empresas fizeram ao não terem de contratar atores profissionais para interpretar personagens mais ou menos realistas para atuarem em programas mais ou menos realistas? E que obtinham grandes audiências de pessoas identificadas com as pessoas comuns que neles apareciam?

Ora, pensemos, por breves instantes, no atual estágio da técnica: quanto valeria investir (quase de graça) na audiência de novos e mais programas ao vivo de pessoas comuns? Mais os programas gravados do arquivo das emissoras (sua memória eletrônica) e os *remakes*? Parece ser isso o que já está acontecendo.

### **Reality on-line**

Uma rápida busca por *reality* on-line nos leva a encontrar centenas de *sites*, alguns da mesma época do *boom* na TV, mas a maioria na sua seqüência. Ao menos duas considerações devem ser feitas sobre os usos das ferramentas da Internet que são visíveis nesses *sites*.

A mais óbvia diz respeito a uma perceptível mudança de ênfase do voyeurismo para o exibicionismo, com uma crescente oferta de imagens de pessoas, famílias e comunidades que desejam ser vistas realisticamente pelo conjunto dos usuários da rede.<sup>21</sup> Nesses usos, prestemos atenção, no entanto, à circunstância de que cabe a elas, a qualquer momento, a decisão de interromper a transmissão do que estejam transmitindo, ainda que as imagens tenham sido apropriadas pelo banco de dados e continuem disponíveis na memória da rede como *eso ha sido*.

A segunda diz respeito aos modos usados por empresas da Internet ou pelas que lhe precederam para rapidamente se apropriarem das novas liberdades dos sujeitos ensaiadas na *web*. As *webTVs*, dentre as quais talvez a JustinTV seja a mais emblemática, tem privilegiado os canais de transmissões ao vivo de pessoas comuns, e essa tem sido a principal razão de seu sucesso, o que ajuda que sejam distinguidas das plataformas de compartilhamento de vídeos (nas quais também já há canais de “ao vivo”, porém).

---

<sup>21</sup> Não cabe aqui discutir os sentidos psicológicos, antropológicos e sociológicos do fenômeno. Mas ele precisaria ser problematizado à luz de tudo que foi descartado (e assinalado nas notas de rodapé do artigo).

## Apontamentos preliminares sobre a fantasmagoria contemporânea

Para concluir, voltemos a Stiegler (in DERRIDA, 1998, p. 196):

[...] Los fantasmas de que hablo aquí, se trate del de la fotografía como *eso ha sido*, de las nuevas formas de fotografía, de los fantasmas que se encuentran en las imágenes digitales llamadas “de síntesis” y en toda forma de representación, que siempre es fantasmal, todos esos fantasmas no son más que figuras, representaciones [...] de esa falta que hace falta. [...] Esa falta es una falta de memoria. [...] Defecto de memoria [...]

É curioso o modo como produzimos memórias para compensar esse defeito de memória, que tem tudo a ver com o modo como produzimos enunciados cada vez mais abstratos sobre o real vivido. Essa falta de precisão, segundo Bergson, que nos distancia sempre mais dos dados imediatos da consciência, corresponde à nossa necessidade de agir no presente e foi para isso que a temos usado milenarmente. Por convenção!, porém, é preciso sempre voltar a precisar.

Em sua condição técnica, o cinema é possivelmente o dispositivo ainda mais adequado a produzir memórias realistas, em alta definição, do *eso ha sido*. A televisão, a produzir memórias realistas do *eso esta siendo*; de preferência com menor definição e emblematicamente em *reality shows*. Com suas mentiras e verdades, cada dispositivo, multiplica os fantasmas e, junto com a rede de computadores – na qual se pratica produzir memórias de tudo – alimenta a fantasmagoria contemporânea.

Referindo-se à memória artificial a partir de Stiegler, Castro e Castro<sup>22</sup> assim se pronunciam:

É a conservação artificial da memória, em próteses tecnológicas da informação e da comunicação, enquanto produção da memória como tal e de suas regras em algoritmos de sua funcionalidade, que caracteriza a informática, como motor da industrialização da memória. Ao se tornar exploração industrial pelo dis-positivo de representação informacional-comunicacional, a síntese sempre performática das regras de sua funcionalidade, codificadas segundo a gramática da língua técnica), é responsável pelo desvanecer das diferenças culturais e, pior ainda, por inutilizar o pensamento meditativo.

Enquanto reina a fantasmagoria - contemporaneamente à utilidade bergsoniana do pensamento! - meditemos, portanto, sobre a inutilidade da meditação acerca do fantasma que nos atormenta e fabulemos bergsonianamente sobre “os fatos de fato ocorridos”.

---

<sup>22</sup> CASTRO, João Cardoso de; CASTRO, Murilo Cardoso de. Memória artificial. *Filoinfo*. Disponível em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/node/302>. Acesso em 15.05.2013.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Ecografias de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- LYON, David. *El ojo electrónico*. El auge de la sociedad de la vigilancia. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1994.
- KILPP, Suzana. *Ethicidades televisivas*. Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- KILPP, Suzana. *A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- KILPP, Suzana. Audiovisualidades de TV: apontamentos preliminares sobre imagem-duração. *INTERCOM 2005*. Intercom: Rio de Janeiro, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MENDONÇA, João Martinho de. Margaret Mead, Bali e o *Atlas do comportamento infantil*: apontamentos sobre um estudo fotográfico. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 315-348, jul./dez. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v16n34/14.pdf>. Acesso em 23.03.2013.
- METZ, Winifred Fordham. "*HowStuffWorks - Como funcionam os reality shows*". Publicado em 07 de dezembro de 2007 (atualizado em 20 de junho de 2008). Disponível em <http://lazer.hsw.uol.com.br/reality-show.htm>. Acesso em 21/03/ 2013.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Nacional, 1985.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SILVA, Fábio Ronaldo da. A questão do ser em "Quero ser John Malkovich". *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*. Covilhã - Portugal: LabCom - Laboratório de Comunicação Online · UBI - Universidade da Beira Interior, 2005 Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ronaldo-fabio-jonh-malkovich.pdf>. Acesso em 20/03/2013.
- SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- THOMPSON, John B. *O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VALENTE, Eduardo. EdTV. *Contracampo*. Disponível em  
<http://www.contracampo.com.br/37/edtv.htm>. Acesso em 22/03/2013

WIKIPEDIA. *List\_of\_reality\_television\_programs*. Disponível em:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_reality\\_television\\_programs](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_reality_television_programs). Acesso em  
17.03.2013.