

REALITY-SHOW: ASCENDÊNCIAS NA HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNERO

REALITY-SHOW: INHERITANCES IN GENRE HYBRIDIZATION

Samuel Mateus¹

RESUMO

Perante as dificuldades de classificação do “reality-show”, o presente trabalho argumenta que, não obstante, a sua multiplicidade constitutiva, é possível delimitar os seus contornos gerais” enquanto género televisivo. Este artigo sublinha, assim, um conjunto de influências fundamentais que contribuíram para moldar aquilo que entendemos por programas televisivos de realidade, nomeadamente, os movimentos artísticos do Realismo e do Naturalismo, a estética documental, o jornalismo sensacionalista, e o desenvolvimento da televisão enquanto indústria.

PALAVRAS-CHAVE

Reality-Show; Estudos Televisivos; Género; Documentário; Sensacionalismo;

ABSTRACT:

Trying to answer reality-show’s problems of classification, this paper argues that, nevertheless reality-show’s constitutive multiplicity, diversity of formats and fluid nature, it is possible to delimit its general outlines as a television genre. As a first step to this task, we will emphasize a set of influences and factors that have contributed decisively to shape what we mean today by reality-show, namely, the artistic movements of realism and naturalism, the tabloid journalism, the documentary aesthetic, and the development of television as an industry.

KEYWORDS

Reality-Show; Television Studies; Genre; Documentary; Tabloid Tv;

1 Doutor em Ciências da Comunicação - Universidade Nova de Lisboa. sammateu@gmail.com. Lisboa, PORTUGAL.

INTRODUÇÃO

No contexto televisivo contemporâneo, constatamos uma nova tendência programática: os programas televisivos de realidade ou reality-shows. De uma televisão caracterizada pela mediação de factos e pelo fluxo informativo, o fim do séc. XX e princípios do séc. XXI trouxe consigo novos modos de fazer televisão: por todo o mundo assistimos à perda da importância da relação entre os enunciados e a realidade em detrimento da centralidade da relação entre a enunciação e a experiência da recepção da mensagem. A televisão onde os reality-shows proliferam é a televisão que reflecte a realidade no momento em que espelha o indivíduo comum. Procurando trazer a pessoa prosaica, as suas ansiedades e conflitos para o ecrã, confiando na experiência pessoal e na palavra anónima para cativar os tele-espectadores, a televisão contemporânea encontra nos reality-shows o aliado central dessa estratégia.

Será, talvez, devido a este novo re-centramento do medium televisão no indivíduo vulgar, e na vida de todos os dias, que os reality-show bateram, em todo o mundo, recordes históricos de audiências, números até aí apenas averbados durante as transmissões televisivas em directo de finais de campeonatos do mundo de futebol, de funerais de membros de Casas Reais, ou dos Jogos Olímpicos. Em Portugal, os reality-shows começaram com Big-Brother, no ano 2000, registando, na sua primeira emissão, uma média de um milhão e trezentos mil espectadores, número muito assinalável para a realidade portuguesa (Mateus, 2011: 400). No mesmo ano, No Limite inaugurou o género reality-show no Brasil tendo uma grande aceitação por parte dos espectadores. Sucesso que atingiu o seu auge com Casa de Artistas, em 2001 e Big-Brother Brasil, em 2002. Nos Estados Unidos da América, em 2000, a final de Survivor da CBS conseguiu cativar o incrível número de cinquenta e um milhões de pessoas, tendo uma audiência média de vinte e sete milhões de espectadores (Hill, 2005: 3). E na Noruega, cuja população pouco ultrapassa os quatro milhões e meio, Pop Idol recebeu três milhões de votos por SMS (Hill, 2005: 5). Devido à capacidade dos reality-shows mobilizarem uma tão grande massa de espectadores, Biressi e Nunn (2005: 11) propuseram classificar este género de programação de “eventos televisivos” (Event-Tv): programas que se dirigem a um enorme número de espectadores, dotados de uma gigantesca visibilidade mediática, através da qual obtêm variadas remissões entre diferentes mediums. São exemplos frequentes, a entrevista de uma revista de sociedade ao concorrente de A Fazenda, ou a circulação

de vídeos, no You Tube, de partes de episódios de Secret Story, ou ainda mensagens de apoio no Facebook aos participantes de, por exemplo, Ídolos.

O PROBLEMA DE GÊNERO

Se o sucesso dos reality-shows tem sido retumbante, isso não impediu, no entanto, que esse gênero¹ de programação se expusesse a diversas censuras, as quais se repercutem não apenas no domínio acadêmico, como também nas conversas populares. Por um lado, e devido à sua natureza trivial e fragmentária que procura espelhar a vida quotidiana, os programas televisivos de realidade têm sido acusados de deslocar os valores éticos e traduzirem um descomprometimento social. Preocupados com assuntos prosaicos, por vezes difundindo comportamentos reprováveis ou de gosto duvidoso, muitas críticas encontram na superficialidade dos temas abordados, um exemplo da perturbação que os reality-shows infligiram à televisão. Por outro lado, reclamam alguns que a natureza encenatória - por vezes a roçar a pura ficcionalidade - de alguns dos programas televisivos de realidade, conduzem a que a fronteira entre ficção e realidade se torne indistinta e o espectador não seja mais do que um brinquete iludido. O primeiro tipo de críticas ficou conhecida por referir-se à televisão como Trash-Tv (Dovey, 2000:83), enquanto o segundo tende a perspectivá-la como uma televisão simulacral onde o fluxo imagético se substitui ao real (cf. Baudrillard, 1981).

Infelizmente, nenhuma destas valorizações parece justificada na sua análise. A primeira, porque procede a uma condenação imediata dos reality-shows a partir de uma hierarquia, pré-estabelecida e implícita, de acordo com uma valorização dos programas culturalmente aceites. A segunda, ao assentar num discurso pós-moderno catastrofista, consagra um entendimento totalizante e determinista dos programas televisivos de realidade.

No fundo, o grande problema de ambas as compreensões, é não reconhecerem nos reality-show um gênero televisivo de pleno direito. Porque são frequentemente analisados segundo as premissas de outros géneros programáticos, os programas televisivos de realidade tendem a ser vistos como exemplos inferiores. É somente se colocados dentro uma estilística televisiva própria que a compreensão acerca dos reality-show poderá ser aprofundada

e que, por conseguinte, eles poderão deixar de ser associados a formas culturais menores. É, então, enquanto eventos televisivos de plena dignidade, e enquanto objectos independentes de estudos por parte das Ciências da Comunicação e dos Estudos Televisivos, que devemos analisar os programas televisivos de realidade.

Neste artigo, propomo-nos pensar os reality-shows enquanto género televisivo específico tendo por objectivo delinear as influências que contribuíram para lhe dar forma e estabelecer o conjunto de atributos distintivos deste tipo de programas.

O que, talvez, melhor distinguirá o género televisivo reality-show é a multiplicidade de influências que concorrem para lhe dar forma. Ele prima pela diversidade de ascendências, daí que o caracterizemos como sendo um género híbrido. O género reality-show prima pela confluência e intercessão de múltiplos géneros televisivos integrando, compondo e re-adaptando os elementos constituintes de outros géneros como o documentário, o concurso, ou o talk-show². O que caracteriza os reality-show não é mais do que o agenciamento de um continuum de elementos pertencentes a outros géneros televisivos (cf. Mittel, 2004: 153). Assim, é necessário colocar estes programas fora das dicotomias simplistas de ficção/não-ficção, novela/documentário, encenação/realidade e inseri-lo numa classificação genérica que permita aferir a rápida evolução na estilística dos reality-shows. A hibridez desse género televisivo acontece precisamente na continuidade dos recursos de outros géneros que são adaptados e ajustados aos novos imperativos de produção televisiva. É somente tendo em conta esta multiplicidade constitutiva que poderemos apercebemo-nos no modo como os diferentes géneros dialogam no reality-show e emprestam entre si elementos.

Contudo, isto não significa que o reality-show se possa descrever como um género "pós-documentário" apenas porque combina informação factual e entretenimento (Corner, 2002: 255). Nem tão pouco significa que a intensa relação intertextual que estabelece com outras formas televisivas, torne a ideia de "género" inoperante (Holmes e Jermyn, 2004: 6). Com efeito, discordamos de Stempel-Mumford (1995: 19) quando afirma que essa incerteza teórica e dificuldade de fixar o reality-show num único género (por exemplo, o "pós-

-documentário”) impossibilita uma teoria de género como um todo. Pelo contrário, o que procuramos nesta reflexão é precisamente discutir a ideia de que não apenas a hibrididade de géneros é um factor positivo nos programas televisivos de realidade, como ainda é essa própria fluidez de género que melhor define o reality-show enquanto género televisivo específico. Paradoxalmente, é a própria natureza mesclada deste género televisivo que nos permite definir e fixar um conjunto de atributos perfeitamente demarcáveis dos restantes géneros que contribuíram para moldar os reality-shows. Dito de outra maneira, este trabalho argumenta que o que é próprio deste género é uma apropriação de outros géneros televisivos, apropriação essa que não se limita a reunir um conjunto heterogéneo de elementos mas que, no seu trabalho de adaptação, o género reality-show procede a uma síntese ecléctica desses elementos que lhes retira a sua identidade inicial e os transforma num conjunto de marcadores estilísticos, muito particulares, que concorrem para a definição de género dos programas televisivos de realidade. Se é verdade que os programas televisivos de realidade são muito esquivos, no que a uma classificação de género diz respeito, e que uma definição concisa e dogmática não faria jus à sua natureza híbrida e intertextual, tal não nos deve, porém, inibir de procurar os seus atributos de género e estabilizar este tipo de programação num género televisivo.

Esta pesquisa é somente um contributo para esse objectivo. Começaremos por fazer um brevíssimo percurso pela multiplicidade de influências destacando o movimento literário do séc. XIX, a estética documental, o jornalismo sensacionalista e o desenvolvimento da televisão como indústria. Estes aspectos não resumem todos os factores intervenientes na fundação do género mas, dados os constrangimentos que um artigo impõe, iremos destacar, de forma abreviada, as ascendências fundamentais que pautam o género televisivo reality-show.

REALITY-SHOW E REALITY-TELEVISION

Antes de avançarmos, é conveniente proceder a uma precisão terminológica e separarmos o programa televisivo de realidade (reality-show) e a televisão de realidade (reality-television), conceitos frequentemente assimilados como sinónimos mas que, do ponto de vista metodológico, devem ser destrinçados.

A televisão de realidade não nos ocupará neste artigo tendo já, noutras oportunidades, sido trabalhado (Mateus, 2011). O que interessa, neste caso, é apenas diferenciar entre o puro conteúdo televisivo e a estrutura de reprodução simbólica do medium televisão, isto é, entre o produto da mediatização e o próprio processo de mediatização. Por outras palavras, o programa televisivo de realidade, ou reality-show, diz respeito propriamente ao género televisivo, ao conjunto de procedimentos discursivos, estilísticos e narrativos que dão origem a um “novo” tipo de programa de televisão, e distingue-se, por completo, da utilização social e comunicativa que a televisão, enquanto meio de reprodução simbólica, faz deles (a televisão de realidade)³. Seguindo uma definição clássica, diremos que o programa televisivo de realidade é aquele que “grava espontaneamente (on the wing) eventos na vida dos indivíduos, frequentemente com a ajuda de equipamento ligeiro de vídeo; tenta simular os acontecimentos da vida real através de variadas formas de reconstrução dramatizada; e incorpora este material editado cuidadosamente num programa de televisão que tenta suscitar interesse pela sua capacidade de mostrar a realidade” (Killborn, 1994: 423).

O reality-show, não obstante assumir-se como um género contemporâneo, não poderá ser pensado como um género absolutamente novo ou surgido apenas no séc. XXI. Precisamente devido à sua natureza híbrida, é necessário colocá-lo numa perspectiva histórica. Devemos considerar que, embora consolidado na transição do século XX para o séc. XXI, o género reality-show, surge já esboçado, em 1948, nos Estados Unidos da América, quando Candid Camera transmitia as reacções de pessoas comuns perante as provocações e as partidas da produção do programa. Por outro lado, transmitido em 1973 pela PBS, a série An American Family tornou-se conhecida como o primeiro reality-show ao acompanhar as dificuldades de uma família nuclear a atravessar um período de divórcio. Na mesma altura, The Family seguia, passo a passo, uma família britânica – os Wilkins – na sua rotina diária, tendo inclusivamente terminado com a transmissão do casamento de uma das filhas do casal. Assim, reality-shows como Big-Brother, Extreme Makeover, Survivor ou Top Chef, não inauguraram um novo género. O género televisivo havia começado a desenvolver-se há já mais de meio-século.

Um percurso sobre os factores influentes na modelação do reality-show ajudar-nos-á, não apenas a aferir a evolução dentro do próprio género, como também a perceber como ele se foi historicamente transformando, acomodando diferentes elementos percursos da sua estilística.

A ASCENDÊNCIA REALISTA E NATURALISTA DO REALITY-SHOW

Poderá parecer inusitado convocarmos um movimento artístico e literário para discutir as influências de género do programa televisivo de realidade mas a verdade é que o Realismo do séc. XIX expressa já aquilo que vai ser uma característica distintiva do reality-show: um desejo de real, uma quase obsessão em denunciar a realidade social, uma procura intensa da veracidade através de uma narrativa lenta e minuciosa que atende aos detalhes, e que é escrita com uma linguagem cordial, quotidiana - por vezes mesmo vernácula - assente nas emoções e padecimentos do protagonista. Contra a imaginação romântica, eis o Realismo de Flaubert, Balzac, Eça de Queiroz ou Machado de Assis escrevendo a crueza dos factos, fazendo da observação descritiva o dever soberano da literatura. Pense-se, por exemplo, como *Os Maias* retratam a pequena burguesia Lisboeta, os seus tiques de linguagem, os seus hábitos culturais, os seus pequenos devaneios. Ou como as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no seu tom mordaz, relatam o cientificismo e positivismo da época, bem como a vida social da elite carioca do séc. XIX. O próprio Naturalismo, radicalizando a herança Realista, prossegue esta tendência de tornar a sociedade transparente a si própria e de analisar fielmente a experiência social do indivíduo. Na literatura naturalista, por exemplo, os diálogos chocam pela sua natureza aberta e prosaica. Como por exemplo, em *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, ou mesmo *Germinal*, publicado em 1885, para a escrita do qual Émile Zola passou dois meses a trabalhar nas minas de carvão por forma a testemunhar a promiscuidade das habitações, a fome ou os baixos salários dos homens que se dedicavam à extracção dessa rocha.

Ora, encontramos algumas das preposições Realistas e Naturalistas nos reality-shows⁴: a mesma preocupação em denunciar a realidade social, tal como ela se apresenta aos nossos olhos, tanto na sua crueza como na sua bondade. Um exemplo disso é *Cops e Rescue 911* onde a violência dos criminosos contrasta com a indulgência dos paramédicos e agentes policiais. A preocupação em perscrutar a realidade social, em chegar ao sentimento do indivíduo (pense-se em *Dr. Phil*), em descobrir a verdade por um simples

desvelamento e exibição do dia-a-dia das pessoas comuns (como American Chopper que acompanha os trabalhos numa oficina de personalização de motocicletas). Tal como nas obras do séc. XIX, deparamo-nos, nos reality-shows, com sociolectos, bem como exemplos da gíria e do calão. Em *Deadliest Catch*, por exemplo, escutamos a forte pronúncia de Phil Harris, bem como o linguajar estereotipado, vernáculo, e insolente com que os pescadores comunicam entre si enquanto estão em alto-mar. Aliás, foi o Naturalismo que, pela primeira vez, trouxe para primeiro plano os temas da pobreza, da exclusão social ou da discriminação racial, temas a que muitos dos reality-shows não são alheios (por exemplo, *Extreme Makeover Home Edition*).

Programas televisivos como *Big-Brother* ou *Secret Story* acabam por emergir como formas contemporâneas do Realismo e Naturalismo literário do séc. XIX, não apenas no modo como pretendem oferecer o real ao espectador (dezenas de câmaras espalhadas pela casa e a funcionar 24 horas por dia), como também no modo como acabam por oferecer uma certa “autenticidade” das relações interpessoais, nomeadamente com a transmissão dos atritos, os conflitos e as tensões surgidas no dia-a-dia dos participantes. Eles encontram nesses movimentos artísticos um forte factor de influência na actual modelação do reality-show.

Este assunto mereceria um desenvolvimento que lhe não podemos dar aqui. Sublinhemos somente que este género televisivo não é um novo género mas um que resulta de uma reciclagem de uma multiplicidade de elementos pré-existentes. O Realismo e o Naturalismo representam uma ascendência fundamental do reality-show como género, sobretudo, na sua preocupação em oferecer a realidade tal e qual ela é experienciada no quotidiano, e na sua preocupação em colocar a vivência e sentimento das pessoas em primeiro plano.

A ESTÉTICA DOCUMENTAL

No seguimento do propensão Realista e Naturalista a revelar a realidade crua e fria, os reality-shows integraram igualmente, dentro do seu género televisivo, o distanciamento narrativo que define o documentário. John Grierson, que cunhou o termo “documentário”, reconhecia nele uma capacidade de exposição da verdade social obtida por intermédio de um conjunto de procedimentos que invocam uma pretensão de realidade. Ora, os programas televisivos de realidade, sobretudo aqueles denominados de gamedoc, docusoap e reality sitcom assumem precisamente esta pretensão de re-

alidade reclamada pelos documentários e fazem-no através daquilo que Corner (2001: 127) apelidou de um “realismo observacional” e um “realismo expositivo”: o primeiro assente em marcadores cujo objectivo é confirmar que o telespectador observa um programa não-guionado, o segundo envolvendo uma retórica de veracidade. Além disso, os reality-shows, não apenas recuperam esta pretensão de realidade característica dos documentários, como tendem a seguir uma estrutura discursiva visual que faz lembrar estilos de produção documental surgidos nas décadas de 1960 e 1970, como o cinema-vérité em França, o fly-on-the-wall no Reino Unido e o direct cinema nos Estados Unidos da América (Barnfield, 2002). Tal como nesses documentários, os reality-shows tendem a ser mais descritivos que argumentativos e o seu objectivo é produzir uma empatia, uma certa intimidade e uma proximidade emocional entre os espectadores e os protagonistas (Dovey, 2000). Aliás, os programas da BBC, Video Nation e Video Diaries, difundidos a partir de 1995, exemplificam a maneira como a pessoa comum foi progressivamente acedendo ao ecrã por intermédio de uma estética documental: nesses reality-shows, eram gravados vídeos de estilo documental onde se coligiam comentários e opiniões baseados nas experiências de pessoas oriundos de todos os pontos do Reino Unido e de todos os estratos sociais.

Na ligação da estética documental com os programas televisivos de realidade existem dois aspectos centrais: por um lado, ambos enfatizam os momentos de transformação pessoal que gente comum e anónima enfrenta nas situações sociais mais inesperadas e agindo como se a câmara de gravação não estivesse presente. Tal como estes estilos documentais, os participantes dos reality-shows raramente dirigem o olhar para a câmara e apenas o fazem aquando de entrevistas cujo propósito é fazê-los expor aquilo que pensam de determinada ocorrência. Por outro lado, é como se este recorte da realidade que a estética documental dos programas televisivos de realidade opera tornasse certas questões quotidianas mais susceptíveis de serem problematizadas, quer pelos participantes, quer pelos próprios espectadores. A audiência pode, deste modo, reflectir não apenas nas questões implicadas pelo documentário ou pelo reality-show, como também no modo possível que cada indivíduo tem de responder às diversas solicitações (sociais, profissionais, económicas, culturais) com que se vê confrontado na contemporaneidade. Em certo sentido, os programas televisivos de realidade respondem de forma testemunhal e observacional à necessidade que os indivíduos, nas sociedades de risco (cf. Beck, 1998) actuais, têm de efectuar constantes adaptações. Porventura, um dos interesses maiores deste género televisivo está em oferecer ao indivíduo banal e

de forma muito acessível e quotidiana, uma experiência que permite perceber como, ele próprio, a partir das situações observadas no ecrã poderá responder aos novos desafios que o clima de incerteza das sociedades contemporâneas impõe. A esse nível, os reality-shows Dr.Phil, Oprah, The Swan, ou mesmo The Simple Life poderão assumir, para os indivíduos, um papel bastante relevante no questionamento da sua identidade, dos seus valores e da própria capacidade do seu carácter para superar certas adversidades, como doenças, estigmatizações sociais ou falta de auto-estima. Neste sentido, alguns programas televisivos de realidade conseguem, através do exemplo e da pretensão “realista”, motivarem os espectadores a empreenderem processos de reflexão e de problematização (pessoal e social).

No fundo, os reality-shows vão buscar à estética documental essa pretensão realista de alcançar, através do carácter testemunhal das suas imagens, o acesso a uma verdade interior, uma verdade escondida que apenas as imagens em bruto - sem edição primária e, nalguns casos, quase sem narração ou locução- podem mostrar.

JORNALISMO SENSACIONALISTA

O terceiro nível de ascendência do género “reality-show” que relevamos tem a ver com o decréscimo de importância que o documentário foi registando, durante os finais do séc. XX, e o concomitante destaque dado a um certo estilo tablóide de fazer televisão que encontra no desvio social, no crime e nas celebridades três dos seus principais motivos de atenção. A tabloid tv assenta numa mescla entre informação e entretenimento, o chamado infotainment - conteúdos de base informativa a que se junta uma dose de elementos (gráficos, humor, comédia) que visam o entretenimento com o objectivo de obter um maior grau de popularidade e uma maior adesão por parte das audiências. Nos Estados Unidos da América, a newsmagazine televisiva, Inside Edition, é um dos exemplos máximos do infotainment e das apelidadas soft news: notícias, não sobre política, economia ou justiça, mas sobre tópicos menos sérios e mais atractivos como desporto, estilos de vida, artes ou vida social.

Os reality-shows recuperam esse jornalismo sensacionalista (cf. Hill, 2005: 15) que se ocupa com a vida social e amorosa das celebridades e acrescenta-lhe novas dimensões. Uma delas é criarem eles próprios as suas celebridades. Os indivíduos comuns tornam-se conhecidos precisamente por serem pessoas vulgares. Este nível de celebridade é uma que se distingue, não tanto pelo mérito reconhecido ou por aquilo que foi feito,

mas especialmente por aquilo que o indivíduo realiza naquele mesmo programa televisivo de realidade. A pessoa torna-se famosa não porque tenha realizado antes algo que a destaque, ela torna-se famosa porque participa num programa de produção de celebridades. É conhecida porque está ali perante a audiência, naquele programa de realidade, mostrando a sua personalidade e dando-se a conhecer, inclusivamente na sua intimidade.

Por outro lado, o próprio género reality-show não apenas desenvolve o seu sensacionalismo a partir do jornalismo dos meios de comunicação social tablóides. Ele cria o seu próprio sensacionalismo. Referimo-nos ao facto dos reality-shows instigarem as relações amorosas dentro do programa de televisão (por exemplo, A Shot at Love ou Ilha da Sedução), bem como insinuarem os comportamentos desviantes ou imorais de alguns dos seus participantes. Lembramo-nos, por exemplo, que na segunda edição portuguesa de A Casa dos Segredos, uma concorrente ficou conhecida por ser stripper, e que um dos segredos tinha a ver com infidelidade conjugal. E em todas as edições de Big-Brother, verificamos que a intriga se passa à volta da possível formação de casais amorosos na casa, que como sabemos é um dos principais temas do jornalismo sensacionalista. Por vezes, verificam-se mesmo cenas “picantes” que imediatamente são levadas para a capa de revistas “cor-de-rosa” ou de celebridades, aumentando o sensacionalismo iniciado no reality-show e prolongado na imprensa e noutros programas de televisão, como os talk-shows.

Um outro aspecto a ter em linha de conta é o esbatimento das fronteiras entre público e privado. Os reality-shows facilmente completam o escrutínio da personalidade característico do sensacionalismo, explorando facetas íntimas e familiares para gáudio dos espectadores. As relações amorosas exploradas nos Big-Brothers constituem, mais uma vez, um dos paradigmas onde constatamos isso. De concurso, o programa de realidade facilmente se transforma num jogo amoroso, vida privada e vida pública confundindo-se, todos os dias, no ecrã dos nossos televisores. E frequentemente isso afecta não apenas o próprio concorrente como os seus familiares directos, já que à popularidade do concorrente se segue invariavelmente uma averiguação, por parte das revistas de sociedade e de televisão, que expõe publicamente toda a vida passada do concorrente, as suas relações pessoais, e mesmo a sua vida financeira e profissional.

Estamos, em resumo, perante dois tipos de sensacionalismo: um sensacionalismo cultivado que prossegue as linhas traçadas pelo jornalismo sensacionalista e pelo infotain-

ment, e um sensacionalismo semeado ou criado de raiz que, face à necessidade cativar audiências, agudiza e exacerba o jornalismo sensacionalista surgido no séc. XIX, funcionando, por vezes, como fonte de conteúdos para as soft news.

A TELEVISÃO COMO INDÚSTRIA

Na formação do género “reality-show” temos de considerar ainda os factores envolvidos no desenvolvimento da televisão como uma indústria, isto é, como um mercado profissional onde diversas empresas, em diferentes sectores, desenvolvem a sua actividade.

Possivelmente quando pensamos em televisão surge, de imediato, ao nosso espírito os aspectos técnicos relacionados com a tecnologia de gravação, produção e transmissão das imagens. Com efeito, um dos factores influentes para consolidar o género de programas televisivos de realidade prende-se com as inovações tecnológicas que, em meados do séc.XX, as câmaras sofreram. Referimo-nos à pequenas e leves câmaras de 16mm, as quais possibilitaram, pela primeira vez, um trabalho de recolha de imagens muito mais flexível, móvel e espontâneo (Bignell, 2005: 14). Era agora, não apenas tecnologicamente possível, como criativamente inovador, acompanhar os indivíduos na sua labuta diária, em suas casas, no seu local de trabalho, fazer entrevistas na rua, ou mesmo dentro de um automóvel. O facto da câmara de filmar de 16mm poder ser facilmente manobrada, não apenas excluía equipas de filmagens extensas, como representava uma possibilidade (até aí inexistente) de gravar em qualquer sítio pretendido. Lembremo-nos que muitos dos reality-shows, como Candid Camera, America’s Next Top Model ou Dr.90210 foram pioneiros na rejeição do estúdio como local de produção televisiva preferindo gravar nas ruas, em centros-comerciais, em ateliers de alta-costura ou mesmo em centros clínicos de cirurgia plástica. A portabilidade e a miniaturização que se seguiram às câmaras de 16mm - que culmina, por exemplo, na câmara de filmar do telemóvel (celular) - oferece a vantagem de garantir à audiência, não somente uma observação de proximidade do quotidiano - mais genuína portanto - como ainda estabelece um maior laço empático com as pessoas que nele participam. Por exemplo, em Dr.90210 (na versão Brasileira, Dr. Hollywood), o espectador acompanha, passo a passo, as várias fases da cirurgia vendo as inflamações, testemunhando os esgares de dor, constatando os inchaços. Tal leva a uma eventual identificação com o sofrimento e as dificuldades emocionais que o paciente atravessa, já não falar com o próprio médico, já que toda a sua vida, desde a profissional à pessoal, é abordada no programa.

Voltemo-nos agora para o modo como o ambiente económico da indústria televisiva se traduziu na promoção do “reality-show” face a outros géneros, como por exemplo, as séries de ficção. Em meados dos anos 1980, a indústria televisiva (um pouco por todo o globo) viu-se confrontada com uma breve crise financeira. Aos elevados custos de produção ficcional, juntou-se a diminuição do valor dos direitos de televisão, provocado pelo aumento do número de canais por cabo e a consequente perda de capacidade ne-gocial das estações de televisão. Era, então, necessário encontrar formas mais baratas de produzir conteúdos.

O género “reality-show” foi a resposta perfeita a esta dificuldade de liquidez de uma indústria televisiva em dificuldades: ao centrar-se em gente banal nas suas dificuldades diárias, reduziam-se os custos com actores; ao filmarem situações do quotidiano, diminuía-se o número de profissionais de maquilhagem; ao focar-se em aspectos da vida doméstica prescindia-se de cenários sofisticados; ao acompanhar um indivíduo, no emprego, no supermercado, no ginásio, etc, os reality-shows eliminam o custo de aluguer de estúdio, bem como eliminam os custos de efeitos-especiais; ao basearem-se em câmaras de filmar pequenas e leves, as extensas equipas de produção transformaram-se em micro-equipas de quatro ou cinco elementos; além disso, e finalmente, uma vez que a filmagem é, na maior parte dos casos, feita sem interrupções, à medida que a acção se desenvolve, o tempo de produção vê-se substancialmente reduzido (Mateus, 2011: 414). America’s Most Wanted utilizava, por exemplo, equipas freelancers de produção para cada episódio. Dada a necessidade de rápida produção, cada equipa era contratada consoante a sua localização geográfica e disponibilidade imediata. Estima-se que ao apostar nos reality-shows a indústria televisiva tenha reduzido para metade os custos de produção quando comparados com aqueles envolvidos na produção convencional de ficção (Raphael, 2009:131).

Assim, o sucesso dos reality-shows, deve-se não apenas à adesão por parte das audiências ou ao facto de trazer o indivíduo comum para o ecrã da televisão, deve-se igualmente à aposta da indústria televisiva neste género como resposta à diminuição de fundos próprios com que se viu confrontada a dada altura em finais do séc. XX. Desta necessidade de ter de continuar a produzir mais com muito menos dinheiro, resultou a diversidade de formatos do género reality-show, alguns tendo por princípio fundamental ideias muito básicas e superficiais. O programa de realidade Acorrentados (originalmente Chains of Love, 2001), por exemplo, consistia na simples dependência entre três

homens e uma mulher (e vice-versa) presos uns aos outros, durante 24 horas, através de correntes presas aos pés. Eis um dos maiores exemplos de um programa televisivo de realidade de baixo orçamento e pequena equipa de produção.

CONCLUSÃO

Este artigo procurou determinar alguns factores de influência na consolidação de um género televisivo cuja principal característica é a hibridez. Como vimos, podemos reconhecer nos reality-show vários predecessores.

Dos movimentos literários Realismo e Naturalismo, o género retirou a inspiração por uma obsessão pela realidade social. Com uma narrativa distante e crua mas simultaneamente capaz de gerar um sentimento de intimidade, Realismo e Naturalismo esboçaram os traços que o reality-show viria a aprofundar: a transmissão, tendencialmente sem edição ou locução, dos acontecimentos do dia-a-dia de pessoas vulgares, exibir a sua experiência pessoal, mostrar como vivem com as suas ansiedades e enfrentam os desafios das sociedades contemporâneas.

Do documentário, os reality-shows incorporam a sua pretensão de realidade. Reclamam expor a realidade tal e qual ela é, sem subterfúgios, evasões ou máscaras. Mas sobretudo, trazem consigo a tentativa, iniciada com os documentários, de uma procura de problematização de temas sociais através da mostração. As imagens televisivas funcionam como despoletadores de interrogações. Sem pretenderem ser exemplos de racionalidade, recorrem à emocionalidade, à identificação e à força afectiva das imagens para induzirem processos de questionamento acerca das sociedades em que vivemos. É, pois, recorrente constatar, nos programas televisivos de realidade, alusões a questões políticas (por exemplo, numa das edições do Big-Brother Britânico um concorrente era transsexual) e culturais (na primeira edição portuguesa do Big-Brother os concorrentes debatiam, coloquialmente, a pertinência da interdição dos touros de morte nas corridas tauromáquicas em Portugal). Com efeito, diversos temas como o racismo, a xenofobia, a heterossexualidade ou a homossexualidade pululam nos vários programas televisivos de realidade continuando um projecto de questionamento social que os documentários iniciaram.

Do jornalismo sensacionalista, os reality-shows obtiveram a sua veia popular enfatizando as crises da vida. Mas apropriaram-se, sobretudo, dessa tendência a esbater os

contornos daquilo que é público e daquilo que é privado. Tal como uma notícia sensacionalista dará conta da vida pessoal e sentimental de determinada personalidade revelando aquilo que era suposto permanecer em foro íntimo e familiar, também os reality-shows fomentam esse resgate da intimidade para a publicidade. Não raramente se observa essa exposição (quase) total da intimidade dos participantes em Big-Brother, seja em actos banais como tomar banho de manhã, seja nas palavras que proferem, nas quais revelam as simpatias e as antipatias, as amizades e os conflitos, mas também os amores e os ódios.

Por fim, os reality-shows consagram um género muito determinado pela necessidade de uma indústria televisiva no seu todo (produtoras televisivas, estações, produtoras de som e de iluminação, etc) diminuir as despesas correntes sem, no entanto, deixar de produzir. Essa incidência da atenção sobre o indivíduo comum, não corresponde apenas a uma democratização do acesso à televisão e à visibilidade pública; corresponde, também, à impossibilidade da indústria continuar a suportar os custos de produção associados a equipas especializadas de profissionais, sobretudo de actores. Assim, a aposta no quotidiano e na trivialidade diária traduzem, igualmente, o esforço de uma indústria em vias de transformação perante a perda de audiência dos canais generalistas face aos canais especializados de satélite e cabo.

Em síntese, este artigo reclamou um lugar próprio para os reality-shows no panorama televisivo contemporâneo através da reivindicação do seu género. Ao reconhecermos como característica principal do género reality-show, a sua multiplicidade constitutiva e o seu grau de fluidez, procurámos, porém, delimitar os seus contornos gerais através do sublinhar de um conjunto de influências e factores de ascendência que contribuíram decisivamente para moldar aquilo que hoje entendemos por programas televisivos de realidade.

BIBLIOGRAFIA

- BARNFIELD, Graham (2002), "From Direct Cinema to Car-Wreck Video: Reality TV and the Crisis of Content" In Cummings, Dolan (ed.) *Reality TV: How Real is Real?*, London, Hodder Arnold, H&S
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée
- BECK, Ulrich (1998), *La Sociedad del Riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós [Risikogesellschaft: Aufdem Weg in eine andere Modern, 1986]
- BIGNELL, Jonathan (2005), *Big-Brother - reality tv in the twenty-first century*, London, Palgrave Macmillan
- BIRESSI, Anita, Nunn, Heather (2005), *Reality Tv - realism and revelation*, London, Wallflower Press
- CORNER, John (2002) "Performing the real: Documentary diversions", *Television and New Media* 3(3), pp. 255-269
- CORNER, John (2001), "Documentary Realism" In Creeber, Glen (ed.), *The Television Genre Book*, London, British Film Institute, 2001, pp.126-129
- DOVEY, Jon (2000), *Freakshow: first person media and factual television*, London, Pluto Press
- HILL, Annette (2005), *Reality Tv - audiences and popular factual television*, Oxon, Routledge
- HOLMES, S, JERMYN D. (ed) (2004), *Understanding reality television*, London, Routledge
- MATEUS, Samuel (2011), *O Processo Publicitário - estudo sobre a experiência pública*, tese de doutoramento orientada pelo Professor Doutor João Pissarra Esteves, apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, texto policopiado
- MITTEL, Jason (2004), *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*, London, Routledge
- RAPHAEL, Chad (2009), *The Political Economic Origins of Reali-Tv* In Murray, Ouellette (ed.), *Reality Tv - remaking television culture*, New York and London, New York University Press 2009, pp. 123-140
- STEMPEL-MUMFORD, Laura (1995), *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana University Press
- KILLBORN, Richard (1994), "How real can you get? - recent developments in Reality Television", *European Journal of Communication*, nº9, pp.421-439

NOTAS

- 1 Por “género” entenda-se o conjunto de critérios estilísticos e convenções que permitem incluir diferentes conteúdos na mesma categoria, na medida em que à sua aparência diversa subjaz uma estrutura de similitudes.
- 2 Embora outros géneros televisivos contenham convenções intertextuais, e ainda que resultem de uma apropriação de outras estilísticas existentes, eles tendem a distinguir-se por características próprias. Quando referimos o reality-show como um género autónomo mas híbrido pretendemos aludir ao facto da própria singularidade da sua estilística própria advir de uma mesclagem de géneros. Se é - naturalmente - possível reconhecer aspectos híbridos no talk-show, por exemplo, não podemos, contudo, considerar, ao contrário do reality-show, um género que se caracteriza e autonomiza pela sua hibridez constitutiva. Nesta medida, e no que ao argumento deste artigo diz respeito, a hibridização não está tão relacionada com a noção de “género televisivo”, mas sobretudo identifica o conjunto de procedimentos estilísticos do reality-show. Numa formulação paradoxal dir-se-ia que a especificidade própria dos programas de realidade é a sua hibridez; não uma ambigüidade que concorre para a definição de género mas, sobretudo, uma ambigüidade que funda o próprio género televisivo.
- 3 A essa função sociológica, propriamente pública da televisão, chamou Mateus (2011:407) de “tele-realidade”.
- 4 Poder-se-ia objectar (e justificadamente) que, à primeira vista, programas de realidade como *The Simple Life* ou *Wife Swap* parecem não ter essa preocupação em “gravar”, mostrar e denunciar a realidade social. Com efeito, um dos traços distintivos que reconhecemos nesses programas é uma divulgação de estilos de vida, padrões sociais de comportamento ou dinâmicas de relações inter-pessoais. Assim, poderia parecer difícil reconhecer em todos os reality-show uma dimensão Realista e Naturalista.

Porém, isso seria pretender que a tónica e o objectivo desses programas de realidade equivallesse ao seu género. Ora, o género reality-show pode apresentar diferentes objectivos para os seus programas sem que essa obsessão em problematizar o real através das imagens e das interacções sociais, que herda dos movimentos artísticos e literários do séc. XIX, seja posta em causa. Pois, o que está seriamente implicado e se encontra pressuposto nessa demonstração dos estilos de vida é precisamente a veracidade das relações sociais contemporâneas, o retrato fiel do carácter dos protagonistas e uma exemplificação, por exemplo, da linguagem popular e das tarefas rotineiras do dia-a-dia. É tendo isto em consideração que não parece credível a ideia de certos programas de realidade, enquanto tais, prescindirem daquilo que os fundamenta em detrimento dos seus objectivos particulares.

Artigo recebido: 23 de abril de 2012

Artigo aceito: 15 de junho de 2012