



Reality show: um paradoxo nietzschiano¹

Ilana Feldman²

Universidade Federal Fluminense (PPGCOM - UFF)

Resumo:

O fenômeno dos *reality shows* - e a subsequente relação entre imagem e verdade - assenta-se sobre uma série de paradoxos. Tais paradoxos podem ser compreendidos à luz do pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que, através dos usos de formulações paradoxais, concebia a realidade como um mundo de pura aparência e a verdade como um acréscimo ficcional, como um efeito. A ficção é então tomada, na filosofia de Nietzsche, não em seu aspecto falsificante e desrealizador - como sempre pleiteou nossa tradição metafísica -, mas como condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade. Sendo assim, a própria expressão *reality show*, através de sua formulação paradoxal, engendra explicitamente um mundo de pura aparência, em que a verdade, a parte *reality* da proposição, é da ordem do suplemento, daquilo que se acrescenta ficcionalmente - como um adjetivo - a *show*. O ornamento, nesse caso, passa a ocupar o lugar central, apontando para o efeito produzido: o *efeito-de-verdade*. Seguindo, então, o pensamento nietzschiano e sua atualização na contemporaneidade, investigaremos de que forma os televisivos “shows de realidade” operam paradoxalmente, em consonância com nossas paradoxais práticas culturais.

Palavras-chave:

Reality shows; paradoxos; ficção; efeito-de-verdade

¹ Trabalho apresentado no I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro, GT06 “Entre imagens: cinema, vídeo, fotografia e mídias digitais”, coordenado pela Profa. Dra. Consuelo Lins e pelo Prof. Dr. Mauricio Lissovsky.

² Graduada em Comunicação Social - Cinema pela Universidade Federal Fluminense, período durante o qual participou de duas pesquisas de Iniciação Científica no âmbito dos estudos da Imagem, Tecnologia e Subjetividade. Atualmente é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma Universidade. Também é realizadora e colaboradora das revistas eletrônicas “Trópico” (UOL) e “Cinética - cinema e crítica”. E-mail: ilafeldman@uol.com.br



Verdades ilusórias e ilusões verdadeiras

As verdades seriam ilusões que foram esquecidas como tais, moedas que perderam sua efígie e que passaram a ser consideradas não como moedas, mas apenas como metal.

Nietzsche³

A ficção acompanha-me como minha sombra.

Bernardo Soares

Pensador das aparências e da historicidade dos regimes de verdade, Nietzsche fez da suspeição dos valores e sentidos previamente estabelecidos seu método filosófico. Com sua visada arguta e curiosa, o filósofo trouxe à tona o caráter ficcional de nossas crenças e ilusões cotidianas, na medida em que todos os valores e sentidos - em geral naturalizados - são historicamente determinados, “inventados” por forças e pulsões igualmente históricas. O que implica que, se nenhum valor ou sentido tem uma “origem”, uma inscrição prévia, inerente e inevitável na história do homem, somos nós quem os inventamos, a partir de nossos interesses vitais e pulsionais. Tal perspectiva, avaliativa e valorativa, tem como efeito político a criação de novos mundos de sentidos, a partir do radical questionamento dos valores sobre os quais assentamos nossas crenças. Desse modo, como uma potente ferramenta conceitual, a filosofia nietzschiana pode contribuir com o campo da Comunicação e do Audiovisual, investigando nossos contemporâneos regimes de verdade na mesma medida em que avalia e valora nossas práticas ficcionais, constituidoras da superfície em que habitamos e das imagens pelas quais, a partir de agora, adentramos.

A relação entre *imagem* e *verdade* sempre foi pensada pela tradição ocidental, isto é, pelo legado socrático-platônico, a partir de um paradigma fundamental: a cisão entre a essência inteligível e a aparência sensível, entre o ser e o parecer. Tal separação foi engendrada pela condenação platônica que recaiu sobre a *mimeses*⁴, através da

³ NIETZSCHE, F. “Introdução teórica acerca da verdade e da mentira em um sentido extra-moral”. Apud FERRAZ, M.C. “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.42



desqualificação das práticas miméticas - a poesia, a pintura, a sofística e a retórica - a partir de então relegadas ao campo do falso e inscritas em um solo de oposições metafísicas em que se fundou, como ressaltou Nietzsche, a filosofia platônica. A implantação das oposições forjadas - como os dualismos engendrados a partir do par essência/aparência - consolidou assim a *lógica da contradição* no interior do pensamento racional, que, a partir desse momento, fixa um local preciso para o negativo, fazendo da negatividade verdadeiro motor do pensamento⁵.

Longe de compactuar com o preconceito segundo o qual essência/aparência, profundidade/superfície, verdade/ilusão e realidade/ficção seriam valores opostos, mutuamente excludentes - dicotomias, como vimos, tão caras à nossa tradição -, Nietzsche fez da “transvaloração de todos os valores”, através de *formulações paradoxais*, seu gesto mais potente. Privilegiando, assim, as potências da aparência, historicamente submetidas ao campo da negatividade, e se afastando da “vontade de verdade a todo custo” por ele identificada como um dos *fundamentos* de nossa tradição (uma insistência em se desvelar aquilo que, supostamente, estaria sempre por trás, oculto), os paradoxos nietzschianos têm como efeito instaurar um regime de pensamento que supera ou dissolve as oposições de valor, a partir das quais funciona o pensamento metafísico. Em *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo lança sua, ainda hoje, desestabilizadora assertiva: “*O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso*”.

Esta afirmação, tão enfática quanto desconcertante, ao mesmo tempo em que deslegitima a suposta superioridade da verdade em relação à mentira, cria uma inusitada relação de complementaridade e contigüidade entre esses valores. Assim, aquilo que tradicionalmente teria sido desqualificado como falso, enganoso - o assim chamado “mundo aparente”, acessível a nós somente por intermédio dos, historicamente, ludibriadores sentidos - é explicitamente concebido como a única realidade existente. Por sua vez, o assim chamado “mundo verdadeiro” - ao qual se poderia ascender através da razão - tem seu suposto valor superior suspenso, ao ser interpretado como algo forjado, como uma ficção, como uma mentira posteriormente acrescentada pela razão à realidade aparente.

⁴ Traduzida comumente por imitação, a *mimeses* ocupa, na teoria platônica do conhecimento, o lugar mais radicalmente afastado do ser, equiparado-se ao simulacro (*eidolon*) e à imagem (*eikon*). Considerada cópia degenerada de um sensível (que, por sua vez, não passa de cópia da Idéia - o ser ou o real em Platão), a *mimeses* é, então, uma cópia da cópia, estando afastada em três graus do mundo inteligível.

⁵ FERRAZ, M.C. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.119



Cabe ressaltar que, se o “mundo verdadeiro” - um suposto além-mundo, um suposto mundo transcendente - é interpretado como uma ficção, cuja origem está na negação das características do mundo por nós experimentado - o “mundo real”, a “realidade”, o “mundo aparente”-, não significa que Nietzsche tenha simplesmente invertido os valores, atribuindo valor de mentira ao chamado “mundo verdadeiro” e valor de verdade ao chamado “mundo aparente”. Se o “mundo verdadeiro” não passa de uma ficção criada em contraposição ao mundo aparente, por outro lado, o mundo aparente não é identificado à verdade, mas sim à realidade. Diferença tão sutil quanto fundamental. Pois a realidade não é concebida como “mundo verdadeiro”, mas como pura aparência. E, uma vez desmistificada a idéia de um “mundo verdadeiro”, a própria noção de aparência, se mantida, muda de sentido - pois já não se trata da aparência pensada como oposto do ideal da verdade. Ao contrário, Nietzsche afirma o caráter inegavelmente aparente da única realidade por nós vivenciada: a aparência é pensada, assim, como uma realidade primeira, servindo de superfície a partir da qual o ideal da verdade poderá ser inventado⁶.

O paradoxo então proposto por Nietzsche - “O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente um acréscimo mentiroso” - estabelece um vínculo íntimo entre verdade e mentira, ou entre verdade e ficção, fazendo da verdade, mais exatamente, um *efeito* da ilusão. Agora, o campo do sensível, que compreende o engano, o falso, a mentira, a ficção e a ilusão, já não é mais pensado como oposto absoluto da verdade, já não é mais pensado como aquilo que a inviabiliza, mas como um solo (que não se confunde com o *gründ*, com o fundamento) que possibilita a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade. A verdade - de objeto exclusivo da filosofia e, na época de Nietzsche, também da ciência - é, enfim, compreendida como um *efeito-de-crença*, portanto, assim como a aparência, também múltipla, heterogênea e histórica. E a ficção, por sua vez, é concebida como condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade.

Superando, assim, as oposições de valores mutuamente excludentes, que sempre pautaram o pensamento metafísico, seria bastante produtivo e estimulante, na tentativa de compreender nosso contemporâneo regime de verdade, dar atenção à figura do *paradoxo*. No

⁶ MENDONÇA, A. F. “Nietzsche e a Ficção da Verdade”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. p.20



caso dos programas televisivos de *reality shows*, é interessante perceber de que modo, antes mesmo de o programa passar a operar, o próprio discurso - tomado aqui no sentido foucaultiano, como uma prática, uma forma, como a instauração do mundo de que se fala -, através de sua formulação paradoxal, engendra explicitamente um mundo de pura aparência em que a verdade, a parte *reality* da proposição, é da ordem do suplemento, daquilo que se acrescenta ficcionalmente - como um adjetivo - a *show*. O ornamento, nesse caso, passa a ocupar o lugar central, apontando para o efeito produzido: o *efeito-de-verdade*. Identifica-se, assim, na paradoxal formulação *reality show*, um uso performativo da linguagem, sofisticado por certo, pois a expressão não se limita a “falar o que é”, mas a “fazer ser aquilo que diz”.

Nesse jogo de máscaras, a pedagogia (aquela que aqui interessa) está clara: a realidade (ou aquilo que tomamos por realidade) é engendrada pelo show, este também paradoxal, pois sustentado por uma encenação auto-reflexiva e pela simultânea conjugação da “suspensão da descrença” - cara à ficção assumida como tal - com a “suspensão da crença” - própria à desconfiança suscitada pela reflexividade da cena. De fato, inúmeros *reality shows* partem de estratégias fílmicas que nos idos do cinema moderno teriam sido consideradas antiilusionistas, como a revelação do aparato da filmagem, a captação de olhares que encaram as câmeras, a tematização metalingüística das regras do jogo e a explicitação dos artifícios ficcionais organizadores e comentadores da narrativa. Na maior parte das vezes, essas estratégias - já codificadas e hoje esvaziadas de qualquer potencial disruptivo e dissociativo - apenas criam um novo ilusionismo, agora ainda mais pregnante, pois as possibilidades críticas que outrora se faziam presentes no desvendamento dos recursos estéticos da arte já não fazem mais sentido. Colonizado pelo social-técnico da televisão (em programas de TV confessionais, reportagens do telejornalismo, documentários, *reality shows*, transmissões via *webcams* e filmes amadores na internet), o antiilusionismo não mais rompe com a ilusória transparência narrativa proporcionada pela construção fílmica, mas, antes, aprofunda o *efeito-de-verdade*, intensificando a ilusão. Não seria exagero então sugerir que o secular “efeito de real”⁷, identificado por Roland Barthes como uma eficaz estratégia do romance realista - a partir da qual a linguagem desapareceria como construção para surgir confundida com as coisas -, é hoje desempenhado justamente pelo seu avesso. Pois, ao revelar o dispositivo da filmagem e seus artifícios, aquilo que anteriormente poderia distanciar o espectador da narrativa, hoje o aproxima, garantindo o aprofundamento e a intensificação da ilusão. Desse modo, aquilo que

⁷ BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988



nos anos 60 e 70 era proposto como forma de ruptura e distanciamento crítico, hoje é justamente mais um dos códigos realistas que asseveram, como um carimbo, a impressão-de-autenticidade da encenação.

Contudo, tomar a régua do antiilusionismo brechtiano para medir possíveis outras formas de auto-reflexividade é um gesto tolo. Se Bertold Brecht pleiteava que o desvendamento dos recursos da arte poderia expor os mecanismos sociais do poder - a partir de um necessário distanciamento crítico como forma de despertar a entorpecida consciência -, atualmente, outras formas auto-reflexivas, evidentemente desprovidas dessa potência política reveladora, poderiam ser pensadas. A diferença é que, agora, essas outras formas não mais podem se dar a partir do *distanciamento*, há muito esvaziado, mas do aprofundamento do *engajamento*. Tal é o caso de um *reality show* como o Big Brother Brasil e de alguns documentários contemporâneos que abusam da utilização e explicitação dos artifícios ficcionais como forma de organização e construção narrativa, como é o caso de *A marcha dos pingüins* e *Camelos também choram*⁸. Trata-se, nesses casos, de uma tradição “auto-reflexiva lúdica”, assim definida e aplicada por Robert Stam⁹ aos filmes musicais e de animação, mas que aqui estendemos a esses outros objetos audiovisuais já citados.

Chamando, então, a atenção para as estratégias e procedimentos utilizados e visando atingir um propósito essencialmente lúdico, um programa como o Big Brother Brasil efetiva a desmistificação da verdade, da cena e dos participantes-personagens, ao tratá-la como produto do artifício. Dessa forma, a realidade no âmbito do jogo vai sendo entretecida por artifícios e procedimentos ficcionais - como a edição de imagens organizadora de conflitos e sentidos, a trilha sonora produtora de afetos, os efeitos gráficos paródicos, por exemplo -, os quais organizam a suposta autenticidade do material documental, construindo um *efeito-de-dramaturgia* a partir do qual será efetivado o *efeito-de-verdade*. Assim como, para Nietzsche, o ideal da verdade, apesar de pretender se passar pelo oposto da “aparência”, dela nasceria,

⁸ Ver FELDMAN, I. “Sob o risco da ficção: ilusionismo e reflexividade em *A marcha dos pingüins* e *Camelos também choram*”. Trabalho apresentado no X Encontro SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Ouro Preto, MG, 2006.

⁹ STAM, R. *O espetáculo interrompido - cinema e literatura da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Cabe ressaltar que a tradição “auto-reflexiva lúdica”, como nos lembra Stam, não é em si mesma positiva ou potente, já que, segundo ele, “os anúncios de televisão estão repletos de auto-reflexões, mas eles não representam uma ‘brincadeira’ e sim a maneira das grandes empresas ‘brincarem’ com nossas almas e nossas cabeças”, p.80.



dela dependeria, dela não se diferenciaria essencialmente. A verdade seria, assim, um efeito, uma aparência ainda mais aparente por dela pretender se distinguir.

A lógica dos paradoxos

Tudo o que é profundo ama a máscara.

Nietzsche¹⁰

Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira.

Manuel de Barros

Interessante perceber de que modo a reabilitação do paradoxo na esfera do audiovisual teleprogramado articula-se a um panorama de progressão contínua de usos diversos das formulações paradoxais. Poderíamos até mesmo aventar a hipótese de que a cultura contemporânea, mais precisamente, a lógica cultural do capitalismo pós-industrial, é amalgamada por paradoxais formas de agir, sentir, pensar, valorar, saber, poder e ver. Nesse sentido, a própria vida cotidiana, atravessada pelo paradoxo da saturação midiática, quanto mais estetizada e ficcionalizada, mais anseia por uma experiência pautada pela “demanda de real”. De modo análogo, a saturação de *reality shows*, telejornais, programas de auditórios, documentários nos cinemas e nas TVs e registros visuais de todo tipo, nos meios impressos e eletrônicos, faz com que a própria mediação dos meios de comunicação se torne, simultaneamente, aquilo que nos distancia de uma real experimentação - seja dos espaços públicos, das instâncias decisórias, ou da própria vida vivida - e aquilo que nos aproxima dessa mesma experimentação, agora apresentada a nossos olhos. No limite, a mediação realizada pelos meios de comunicação e informação deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por *códigos estéticos* historicamente configurados¹¹. Nesse sentido, vale lembrar que as diversas

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.45

¹¹ Sobre os códigos realistas, balizadores de nosso olhar e de nossa experiência, ver o instigante livro de JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real – estética, mídia e cultura*, no prelo, 2006 (a ser lançado pela editora Rocco).



estéticas do realismo constituem as formas culturalmente engendradas de apreensão e apresentação da realidade, pois o realismo, desde meados do século XIX, transformou-se em uma linguagem hegemônica de codificação do *cotidiano moderno*¹², cotidiano que a partir de então se tornava o centro das ações artísticas, em uma época em que já ocupava o foco das ações políticas¹³.

A lógica dos paradoxos, constituidora tão visivelmente de nossa experiência sócio-cultural - e constituidora, sobretudo, do modo paradoxal com que lidamos e aceitamos nossa cultura -, opera de modo infundável. Porém, é preciso assinalar que, mais do que o amálgama de nossas vivências e valores, as proposições paradoxais estão no nascedouro da experiência moderna. Afinal, a modernidade, a partir de uma leitura weberiana¹⁴, se apresenta em sua dupla faceta de desencanto e re-encantamento. O desencanto sendo entendido como efeito da perda de significação, de explicações míticas e totalizantes e de enraizamento comunitário, enquanto o simultâneo re-encantamento é oferecido pelo fetichismo da mercadoria, por visões mágicas, práticas místicas e desejos de mundos encantados¹⁵, por meio dos quais a própria modernidade é mitologizada. Segundo Colin Campell, em seu livro *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*¹⁶, a razão instrumental - assentada na necessidade, no cálculo, na previsão e nos métodos de disciplinarização e controle social - foi sempre contígua e complementar aos desejos e imaginários românticos de prazer, sonho, euforia consumista e transgressão. O que significa dizer que a racionalidade pragmática e o estímulo ao desfrute hedonista são parte, acentuadamente desde fins do século XIX, de uma mesma engrenagem

¹² Sobre a ascensão do cotidiano na modernidade, ver CERTAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2004; e HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

¹³ As ações políticas, que, notadamente a partir do século XVIII, se encarregarão da gerência da vida da população e dos indivíduos, são identificadas por Michel Foucault como “biopolíticas”. Tais biopolíticas se constituem por meio de diversas tecnologias do poder estatal - como instituições sociopolíticas e tecnocientíficas - empenhadas na administração dos processos biológicos da espécie e dos corpos humanos. Sobre o conceito de “biopoder” e “biopolítica”, ver FOUCAULT, M. *História da Sexualidade, vol.1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997; e “Aula de 17 de março de 1976”. In: *Em defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁴ Grosso modo, Weber define a modernidade como um processo de racionalização, por isso, marcado pelo desencanto. Porém, seus comentadores irão apontar nesse processo de racionalização capitalista um simultâneo re-encantamento. Ver PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed.34, 2003.

¹⁵ Interessante perceber que, concomitante à contemporânea exacerbação da “demanda de real” e à permanente renovação dos códigos realistas, o desejo por mundos mágicos, fabulares e encantatórios, no terreno da literatura e do audiovisual, continua em alta. Basta lembrarmos da franquia milionária de *O Senhor dos Anéis*, inicialmente uma trilogia literária escrita por J.R.R Tolkien nos anos 40 e transformada em trilogia fílmica nos anos 2000 por Peter Jackson, estando a primeira e a segunda parte entre as sete maiores bilheterias da história.

¹⁶ CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.



social, calcada na produção e circulação de mercadorias, na domesticação e localização dos corpos, bem como na incitação aos desejos de mitificação e mistificação.

Seria preciso assinalar a seguir - com uma espécie de rasante sobre a superfície do presente -, as formulações paradoxais, nada inocentes, que constituem os âmbitos político, jurídico, econômico e cultural de nosso tempo. No entanto, como não se trata aqui de totalizar o elenco dos paradoxos que nos constitui, categorizando-os, identificando-os e cunhando valorações moralizantes - gesto tão caro à metafísica -, nos ateremos brevemente à formulação paradoxal mais significativa no âmbito da governamentalidade¹⁷. Trata-se da expressão *estado de exceção* - identificada por Giorgio Agamben em seu livro homônimo -, que, de figura jurídica, passa a operar como lógica política; lógica na qual a exceção, aquilo que estaria fora do ordenamento, como o estado de emergência¹⁸, por exemplo, torna-se norma e esta é naturalizada como regra. Assim, a partir da relativização da lei prevista pela própria lei, isto é, a partir da suspensão total ou parcial dos direitos constitucionais com o objetivo de manter a ordem constitucional, o estado de exceção afigura-se nas democracias modernas como um patamar de *indeterminação* política. Segundo Agamben, a primeira e mais fundamental indeterminação é aquela entre democracia e totalitarismo, a partir da qual os cidadãos dos Estados ditos democráticos são persuadidos a aceitar como naturais práticas de controle que sempre foram consideradas excepcionais e “desumanas”. Entretanto, o estado de exceção não se restringe às práticas político-jurídicas, mas se realiza de fato como gestão de uma nova desordem mundial, modulável segundo dispositivos de vigilância. Nesse sentido, a indeterminação, que, de fato, é o que aqui nos interessa, também pode ser pensada como o apagamento das fronteiras entre os âmbitos público e privado, entre intimidade e visibilidade, entre pessoa e personagem, bem como entre a vigilância coercitiva e o controle consentido e requerido.

Do mesmo modo, a dinâmica interna das relações de poder no *reality show* “Big Brother Brasil” - à maneira de um estado de exceção - efetiva um patamar de indeterminação

¹⁷ A governamentalidade é, segundo Foucault, um dispositivo biopolítico de governo da vida e dos corpos da população. Ver FOUCAULT, M. “A governamentalidade”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

¹⁸ O estado de exceção, de sítio ou de emergência (independente de apresentarem nuances relativas às Constituições de cada país), tem se tornado cada vez mais freqüente e sido reivindicado em nome da segurança pública, já que esse vácuo do Direito previsto pela própria Lei permite que a política seja substituída pela força da polícia. Um caso recente de um estado de emergência que durou três meses foi na França, durante as rebeliões dos subúrbios parisienses, em fins de 2005. Em 2006, também a cidade de Washington instituiu o toque de recolher - desta vez permanente - depois das 22h para jovens menores de 18 anos, medida que vem sendo cada vez mais adotada, do Iraque em guerra contínua a São Paulo durante os atos terroristas do PCC em 2006.



entre práticas democráticas e aquelas totalitárias, assim como entre as instâncias acima sinalizadas. Esta aproximação, é necessário sublinhar, não pertence ao território das metáforas, nem mesmo ao das analogias. Pois as práticas de poder nos *reality shows* de confinamento engendram um estado de exceção se bem o entendermos como uma forma de governamentalidade, isto é, de gestão da vida e dos corpos dos confinados-hedonistas no âmbito desse patamar de indeterminação política. No jogo em questão, fundado também sobre o paradoxo de uma instância de visibilidade absoluta atravessada pelo isolamento físico, a figura do “Big Brother” identifica-se tanto com uma visão totalizadora e homogeneizada de Brasil - o qual é sempre evocado pelos participantes-personagens, quando dizem “o Brasil inteiro está vendo” - quanto com o próprio poder empresarial da TV Globo, associado a Boninho, diretor do núcleo de criação do programa (o qual, vez por outra, é também interpelado). Paradoxalmente, o poder tirânico do “Big Brother empresarial” é impingido aos participantes através do voto proporcionado pela interatividade com a audiência brasileira, o “Big Brother nacional”, que vota tanto para excluir os competidores em noites de “paredão” quanto para escolher a melhor humilhação. No que diz respeito a esta última, vale notar a simbólica figura do “Big Boss”. Figuração do autoritarismo empresarial e um dos elementos narrativos do programa, o “Big Boss” se apresenta como uma gincana semanal em que são oferecidos à audiência três tipos de humilhação, das quais uma será imposta aos participantes (durante uma semana) por meio de votação. Desse modo, estabelece-se uma ambigüidade: o “Big Boss” é tanto a simbolização do poder empresarial da TV Globo quanto a efetivação do poder de escolha do público, para o qual é oferecido um “dia de chefe”. Assim, o programa se configura como o exercício de um poder autoritário em tempos de institutos de pesquisa, cujo próprio modelo de medição se reflete, além dos índices de audiência e votação, nos índices de popularidade dos personagens, expostos em número de estrelas no site do programa. No limite, ainda poderíamos sugerir que as relações de poder exercidas no programa constituem-se como um híbrido de poder repressivo - caro às análises clássicas - com poder *produtivo*¹⁹, aquele que se dissemina capilarmente e se multiplica microfisicamente por todo corpo social, solicitando tanto a cumplicidade do olhar observador quanto a colaboração ativa do espectador - o que faz da pleiteada “interação” uma capciosa forma de participação social.

¹⁹ O poder em Foucault não deve ser entendido como uma instância isolada do corpo social que deve ser ideologicamente representada, reconhecida e prestigiada, mas como uma força social dinâmica e microfísica que se dissemina e multiplica capilarmente por todos os setores da vida. O poder “não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns seriam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, *História da Sexualidade - vol.1*, p. 89). Para uma descrição mais apurada, ver o capítulo “Método” do livro *História da Sexualidade, vol.1*, bem como *Microfísica do Poder* e o texto “Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação”, de M.C. Franco Ferraz (cf. bibliografia).



Não é por acaso que o “formato narrativo” Big Brother tem como matriz inspiradora a distópica ficção-científica-política *1984*, porém agora desprovida da pauta ideológica e amalgamada por uma cultura democrática, no âmbito da qual a vigilância não mais coage como no romance, mas, de modo oposto, é requerida e consentida, conferindo visibilidade e existência social ao libertar o confinado da “aprisionante” condição do anonimato. O que significa dizer que para que o anônimo candidato ao confinamento se “liberte” ou se “emancipe” socialmente é preciso que ele demande e se submeta a novas e contínuas prisões - exercidas pela casa do programa, pela empresa, pela fama. Eterno jogo de espelhos entre a liberdade que impõe aprisionamento e o aprisionamento como condição de liberdade. Ou se trataria de uma estranha condição contemporânea - que nos evoca imagens kafkianas - em que sujeitos demandam assujeitamento para que deixem de ser sujeitados? Não seria exagero, aliás, aproximar a figura da porta que encerra os confinados no cativeiro de luxo do BBB à parábola de Kafka, “A porta diante da lei”²⁰. E ambos os casos, trata-se da espera, e da voluntariedade, diante da arbitrariedade do poder, um poder que, ao encerrar quem está dentro, aprisiona aqueles que vivem fora.

Decerto, a condição de exceção, como essa zona de indeterminação política constituída por paradoxais práticas sócio-culturais, não se restringe à franquia televisual Big Brother. Alguns outros *reality shows* exacerbam essa condição, bem como nossa perplexidade. E aqui não importa se esses programas tiveram continuidade, pois o simples fato deles terem sido pensados, propostos e divulgados, o simples fato dessa construção e visão de mundo ter se tornado possível e viável já é, em si mesmo, aterrador. Tal é o caso de uma versão do Big Brother veiculada pela emissora mexicana Televisa, que, em fevereiro de 2005, estreou um programa com castigos corporais para aqueles que não cumprissem as regras do jogo. As tarefas eram, assim, punidas e premiadas fisicamente, em um espaço que contava com áreas de reclusão (a exceção dentro da exceção), como se fosse proposto aos participantes um retorno a uma impiedosa sociedade disciplinar. Também o Channel Four inglês exibiu, em março de 2005, um *reality show* de tortura, intitulado *Guantanamo Guidebook*, no qual sete voluntários foram submetidos a algumas das técnicas de interrogatório aplicadas aos prisioneiros da base americana de mesmo nome, em Cuba, onde seus direitos civis, até meados de 2006, estavam totalmente suspensos. Dentre os testes do

²⁰ Ver KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003 (cap. IX).



programa estavam previstos privação de sono, exposição a temperaturas extremas, humilhação religiosa, além de um interrogatório de mais de 48 horas. Segundo o programa, a justificativa para tal disparate seria chamar a atenção para os efeitos devastadores que tais técnicas poderiam causar no ser humano. No entanto, ao incorporar a mesma linguagem e os mesmos procedimentos do alvo criticado, aquilo que supostamente seria um gesto crítico transforma-se em legitimação²¹.

Todavia, se alguns paradoxos têm por efeito a neutralização e são tão perniciosos politicamente, eles, de maneira paradoxal, o fazem esquivando-se tanto dos dogmatismos e da estabilização dos sentidos proporcionada pela lógica da identidade quanto da negatividade, motor da lógica da contradição. Além dessa esQUIVA estratégica, as formulações paradoxais nos conduzem ao absurdo, que significa não exatamente uma ausência de sentido, mas uma impossibilidade de significação. Isto porque, de acordo com Deleuze²², o paradoxo é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo, quando para o bom senso deveria haver, em todas as coisas, um sentido determinável. Dessa forma, operar paradoxalmente significa impedir o sentido de se fixar, quer como afirmação, quer como negação - indeterminação política que mobiliza, convoca e incita nossa astúCIA para uma experimentação da linguagem e do mundo que os decifrem, e não apenas os aceitem. Inseminando a dúvida, por vezes, a desconfiança, os paradoxos nos colocam, como diria Nietzsche, diante de “abismos da suspeita”²³, diante de um vertiginoso mundo de perspectivas que prescindem de fundamentos, de oposições dualísticas e, conseqüentemente, de verdades estabelecidas. Certamente, não se trata de comemorar a ausência de verdades estabelecidas, nem mesmo de dizer que, se o que há são perspectivas, todas elas se equivalem. De modo contrário, a lógica do paradoxo, ao nos permitir avaliar e valorar nossas perspectivas, abre-nos a possibilidade do exercício da suspeição e da perplexidade diante de sentidos dados como naturais e já estabelecidos.

²¹ Ver as matérias: “TV Britânica exhibe reality show de tortura”, em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1002200517.htm> e “Big Brother com castigos corporais estreia na TV mexicana”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49237.htm>. Mas não só os realities têm abordado a questão. Em uma dinâmica bastante crítica, o filme alemão *A experiência* (Das experiment, dir. Oliver Hirschbiegel, 2001) apresenta a problemática da tortura e da suspensão dos direitos civis no contexto de uma experiência behaviorista - como um laboratório humano - em que é simulada a “convivência” entre carcereiros e prisioneiros em uma fictícia penitenciária.

²² DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.01.

²³ Sobre os “abismos da suspeita” e o perspectivismo na obra de Nietzsche, ver VELLOSO, Sílvia Pimenta. “Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo”. In: *O que nos faz pensar No. 18 - Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ*, set. 2004. Bem como o livro de mesmo nome publicado pela editora Relume Dumará, 2003.



Aparentemente contraditório, o paradoxo se sustenta como uma proposição irrefutável, ou uma espécie de “contradição” insolúvel. Isto porque ao operar no âmbito da própria lógica da contradição, o paradoxo não se confunde com ela. Assim, partindo dos dualismos e das oposições metafísicas para propor novas possibilidades de juízos, a figura do paradoxo mais se assemelha àquela da ambigüidade. No entanto, se, como a ambigüidade, o paradoxo mantém um equilíbrio entre seus termos conexos e complementares, o regime da palavra ambígua, próprio ao período mítico-religioso nos tempos dos mestres da verdade na Grécia arcaica²⁴, é prévio à lógica da contradição. Nesse sentido, é pertinente fazermos um breve recuo histórico, quando esse perigoso e instável regime da ambigüidade - caracterizado por uma relação de complementaridade, e não de oposição, entre as noções de falso (*pseudes*) e verdadeiro (*alethes*) - foi solapado pela invenção do solo de oposições metafísicas em que se fundou, como ressaltou Nietzsche, a filosofia platônica calcada em sua lógica da contradição.

Circunscritas, definitivamente, ao campo do falso, do sedutor engano, o conjunto das artes cosméticas (*kosmetike*) - ligadas quer ao corpo, quer à linguagem ou à imagem - foi condenado a ocupar o pólo negativo do regime de dualismos que se instaurava, enquanto a perscrutação da verdade passava a ser tarefa exclusiva da filosofia e dos filósofos. De modo diverso da tradição socrático-platônica, o regime mítico-religioso não desqualificava o campo do engano como pura negatividade, como se vê no caso das Musas, que, tal como as sereias, revelavam saberes igualmente enganosos e verídicos, sendo, portanto, verdadeiras e falsas. Fica evidente, assim, de que forma o pensamento racional, operando por um sistema diverso do pensamento mítico-religioso, foi historicamente balizado por um tipo de oposição lógica que faz da negatividade aquilo que move o pensamento.

A partir de então, os temas da máscara e do teatro²⁵ estarão fatalmente associados ao fingimento, sendo remetidos a uma lógica de imitação e a um regime de representação que mantêm inabalada a crença em identidades previamente fixadas. Nesse sentido, a desqualificação ontológica da *mimeses* é muito bem explicitada pelo deslocamento de significado que sofreu a palavra grega *hypokrites* que, designando “ator”, passou, nas línguas latinas modernas, a referir-se àquele que mente, àquele que finge para fazer-se passar por virtuoso, evidenciando de que modo o uso das máscaras tornou-se indissociavelmente

²⁴ DÉTIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

²⁵ Cf. FERRAZ, M.C. “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.121



vinculado a uma estratégia de ocultamento da verdade, sendo esta última, por sua vez, ligada à nudez de um rosto desvelado, àquilo que, supostamente, estaria por trás.

Nos *reality shows* cuja matéria-prima é o comportamento humano revelado a partir da convivência em um confinamento midiático, em especial o programa Big Brother Brasil, é possível perceber certa reabilitação do sentido inaugural de *hypokrites*. Apesar de acusações, da parte dos espectadores para os participantes, de falsidade, simulação, encenação e não-autenticidade, além das acusações de manipulação por parte do jogo (acusações presentes em *blogs* e nos fóruns virtuais sobre o BBB), a dinâmica interna do programa tem proporcionado, edição após edição, uma paulatina *explicitação* dos artifícios e procedimentos ficcionais como organizadores e produtores da realidade. A encenação auto-reflexiva, que faz da própria cena, dos personagens e das cambiantes e múltiplas relações entre eles o assunto principal, também contribui para acentuar o jogo de máscaras e de espelhos, os quais não implicam nada por trás e nenhuma identidade como garantia, mesmo que eles sejam, sobretudo, identificados por suas rígidas categorias²⁶ e formatados, pela edição, conforme as estratégias narrativas de criação de antagonismos e estereótipos. Nesse sentido, são evidentes os critérios de seleção dos candidatos-concorrentes, tais como gênero, faixa etária (jovem, sobretudo), renda e origens “étnica” e regional, além dos fundamentais “carisma” e “boa aparência” - o que significa, na prática, capacidade de exteriorização das emoções e um alto coeficiente de sensualidade.

Encenando-se a si mesmos, os participantes-personagens têm sua convivência assentada na relação paradoxal entre a crença unívoca em identidades fixas, homogêneas e pré-estabelecidas - uma mistura das classificações do IBGE com categorizações protofascistas - e a aceitação de que, na prática, essas mesmas identidades são construídas relacionais e posicionalmente, isto é, de maneira não-essencializada. Curiosamente, foi publicada na imprensa²⁷, em 2005, a decisão da TV Globo em “patentear” a personalidade dos *brothers*, que, a partir de então, seriam juridicamente considerados personagens e contratados como tais, estando impedidos (em até 60 dias após o término do programa) de se auto-encenar ou de

²⁶ Alguns outros *reality shows* têm tomado as categorizações identitárias como critérios estritamente “raciais”. Tal é o caso do programa norte-americano *Survivor* (iniciado em setembro de 2006), que dividiu os candidatos em “tribos” de brancos, asiáticos, latinos e negros, os quais competiriam entre si em uma ilha deserta. Ver as matérias “Race a factor in US reality show”, em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5281220.stm>, bem como “Reality show ‘Survivor’ é criticado por uso de ‘critérios raciais’”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64071.shtml>

²⁷ Em “Para Globo, ‘big brother’ é personagem”, matéria de Daniel Castro, publicada no jornal FSP, Caderno Ilustrada, em 21/03/2005.



“interpretar” seus tipos em outros meios e veículos. Dessa forma, os competidores recebem o mesmo tratamento dados aos atores, os quais não podem interpretar em anúncios os personagens que encarnam na ficção, como se - para além dos interesses econômicos em jogo - a emissora assumisse contratualmente a ficcionalização das identidades proporcionada pelo programa, identidades agora politizadas e capitalizadas por uma empresa.

Os *reality shows*, entendidos comumente como um dispositivo de captura e busca por autenticidade, aquela autenticidade que teria sido perdida pela ficção assumida como tal (“Já estamos cansados de atores com emoções falsas”, nos diz Cristof, criador do Programa de TV ‘O show de Truman’, no filme homônimo²⁸), também têm tornado cada vez mais explícitos e evidentes os artifícios ficcionais que organizam e engendram as narrativas “de quem se é”. Estas narrativas, é preciso ressaltar, apesar de organizadas e codificadas ficcionalmente - por meio, sobretudo, do vínculo a um melodrama paródico -, atendem tanto à eficiência e rentabilidade da cena quanto à codificação moral da conduta dos personagens. Moralização percebida nas estratégias, agenciadas pela edição, de se criar antagonismos narrativos, e nos critérios de punição e eleição, agenciados pela audiência, dos candidatos ao milhão. Se pensarmos no melodrama²⁹ como uma forma de regulação do olhar do espectador na sociedade de massa e como um gênero, historicamente, de “correção” social, a partir da criação de oposições morais, ficam evidentes, no Big Brother Brasil, os estrategemas moralizadores, que, no limite, têm como efeito a garantia do engajamento espectral.

Além das estratégias melodramáticas, o enlaçamento do espectador no drama, dá-se, sobretudo, pela valorização da “rentabilidade” da cena, no âmbito de uma “economia emocional-funcional”³⁰, relativa às dinâmicas concorrenciais da sociedade brasileira. No Big Brother Brasil, “rende” mais - em termos da economia de distribuição de imagens na edição - quem é considerado *carismático*, quem tem presença cênica e quem faz da própria cena um solo performático. Nesse sentido, é interessante notar os deslocamentos que o termo *carisma* vem sofrendo. Outrora utilizado por historiadores da religião na tentativa de se compreender o

²⁸ *The Truman Show*. Dir. de Peter Weir e roteiro do Andrew Niccol (EUA, 1998).

²⁹ A respeito da origem do melodrama e suas implicações, ver BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New York: Columbia Univ. Press, 1985; ver também XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003; bem como BALTAR, Mariana. “Pacto de Intimidade - ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. Artigo apresentado no XIV Encontro Anual da Compós, Niterói, RJ, 2005.

³⁰ Ver SARAIVA, Leandro. “BBB e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.



encanto ou a graça presente em alguns homens - cuja explicação passaria por motivos mágicos ou divinos -, o carisma foi definido por Weber³¹ como um dom, uma qualidade inata, pessoal, mas estritamente dependente do reconhecimento social. Tal reconhecimento, ao fazer do carisma uma fonte legítima de poder, isto é, uma das maneiras de adquirir preponderância sobre o comportamento de um grupo, sem valer-se da força física, passou a ser vinculado, modernamente, aos políticos carismáticos, cuja estratégia era reverter a força de suas personalidades em força política. Porém, se ainda hoje o carisma pode ser vinculado a determinadas lideranças políticas, assistimos a uma inaudita captura, disseminação e capitalização do termo pelo espetáculo e pelo capitalismo empresarial-midiático. O carisma - que contemporaneamente também compreende motivação, “criatividade”, “boa aparência”, capacidade de exteriorização e de adaptação, isto é, uma boa performance - é o critério fundamental, tanto para a seleção de candidatos a postos de trabalho quanto para a escolha dos participantes de *reality shows*. Segundo a editora-chefe do Big Brother Brasil, Fernanda Scalzo, além de ser o critério definitivo para a contratação dos selecionados, é o carisma que garante o sucesso e a permanência deles na trama do programa³².

É por essa razão que a edição do Big Brother Brasil não tem qualquer compromisso com a exibição equânime das imagens de cada personagem, não tem qualquer compromisso com uma verdade que esteja fora da cena, fora da relação com as câmeras. O que importa, antes, é potencialização da performance, potencialização de uma verdade que emerge na relação com os outros participantes, em relação às câmeras. O que importa é a verdade dos conflitos, isto é, a verdade *da* encenação - e não *na* encenação³³. Por isso o privilégio concedido ao potencial dramático da ação, no caso, como identificou o pesquisador Leandro Saraiva, uma *auto-mise-en-scène*, isto é, uma auto-encenação que parece reproduzir e codificar “performances comuns a um amplo leque de relações sociais contemporâneas”³⁴. Porém é preciso compreender essas relações sociais como, sobretudo, paternas, patronais e empresariais - e aqui as três figuras de poder se confundem, do mesmo modo em que ficam turvas as fronteiras entre os poderes exercidos pela audiência brasileira, pelo apresentador e

³¹ WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: Ed.UnB, 1991 (cap. III: Os tipos de dominação)

³² Ver FELDMAN, I. “A fabricação do Big Brother”, In: revista eletrônica *Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2557.1.shl>.

³³ Aproprio-me aqui da célebre frase do etnógrafo e documentarista francês Jean Rouch, quando definia o seu *cinéma-verité* como uma busca pela verdade *do* cinema e não *no* cinema.

³⁴ SARAIVA, Leandro. “BBB e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.



interlocutor Pedro Bial, pelo diretor do programa Boninho e pela própria TV Globo. Não à toa, todos esses poderes estão empenhados na construção e acentuação do potencial dramático dos conflitos, intenção que legitimará as estratégias de roteirização e “novelização” da narrativa, o que aproximará, no Brasil, este *reality show* da tradição do folhetim.

Desse modo, o ideal de *captura*, isto é, de uma vida que exista em si mesma e que seja passível de ser totalmente apreendida é, apenas, uma mistificação, tanto da premissa de que partem os *reality shows* quanto do dispositivo tecnológico como instrumento de revelação da verdade, daquilo que subjazeria a cada personagem. Isto porque, como já vimos, a tradição socrático-platônica nos deixou como maior legado a crença em identidades fixas, unívocas e previamente constituídas; a crença de que a *identidade* (o Ser em Platão) e a *verdade* estão irremediavelmente associadas, ambas subsistindo e se procriando “por trás do pano”. No entanto, concomitante a essa crença - que de fato permeia uma vasta gama de dispositivos tecnológicos empenhados na captação e perscrutação da intimidade -, o que se percebe, a partir da observação dos *reality shows*, é o paradoxo entre o ideal de *captura* e busca por uma autenticidade, que seria revelada, e a prática de um *pacto-de-encenação*, a partir do qual essa mesma autenticidade é posta-em-cena, em um processo, não apenas de captação, mas de simultânea construção compartilhada. Este paradoxo é análogo à paradoxal convergência das duas matrizes³⁵ estéticas dos *reality shows*, o cinema-direto observacional norte-americano e o cinema-verdade interativo de Jean Rouch. Para o primeiro, pautado pela atenção ao detalhe, pela montagem dramática e pelo ideal de captura, cuja transparência da câmera desempenharia o papel de uma “testemunha”, a autenticidade deveria ser capturada e revelada - como muitos ainda hoje crêem que este seria o efeito proporcionado pelos vários dispositivos midiáticos de exposição de si. Já para o segundo, a autenticidade não seria revelada pelo ideal de captura, porque ela não existiria essencialmente, sobretudo em um contexto em que se tenha consciência da presença da câmera. A autenticidade seria, antes, o efeito de uma interação, de uma construção, efeito percebido como impressão, *impressão-de-autenticidade*. Assim, a linguagem deixa de ser percebida como transparente, invisível ou silenciosa - crença que sempre pautou a proposta realista - para tornar-se opaca, material, deixando de tomar a realidade como um pressuposto impregnado de sentido, cuja suposta transparência da linguagem permitiria revelar, para passar a significá-lo, e não mais apenas

³⁵ Sobre as filiações narrativas dos *reality shows*, ver FELDMAN, I. “Estilhaçando a onividência: perspectivas sobre os *reality shows* na contemporaneidade”. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS - UFF, 2004.



indicá-lo. Porém, como é próprio desse acentrado e espelhado jogo de perspectivas, a construção de uma impressão-de-autenticidade, se parte da premissa de que a linguagem é um trabalho, produz um efeito que, muitas vezes, visa ocultar sua própria premissa, na tentativa de produzir uma nova ilusão de transparência. Tal é o caso do “efeito de real”³⁶ denominado por Roland Barthes em relação ao texto realista, quando a linguagem desaparece como construção e se confunde com as coisas, isto é, quando é o próprio real que parece “falar”.

Cabe ainda ressaltar que não se trata de dizer que a autenticidade não exista, ou que seja uma farsa, uma dissimulação. Esta perspectiva seria um tanto ingênua, se não fosse também cínica, pois parte do pressuposto - novamente remetido a Platão - de que toda encenação é negativamente falsificante. Ao contrário desta visada, ainda hoje hegemônica, compreendemos a autenticidade, ou aquilo que hoje se chama de intimidade³⁷, como um modo de subjetivação que, em um contexto de total visibilidade, se dará *em relação* e *em reação* ao grupo e às câmeras, mesmo que, eventualmente, essas câmeras sejam de tal forma naturalizadas que esquecidas. Desse modo, a câmera deixa de ser somente um instrumento de captação e revelação para tornar-se, simultaneamente, um *instrumento de catalisação* das verdades dos personagens. Como já disse o mestre do *cinéma-verité* Jean Rouch, para quem a ficção era o único caminho para se penetrar a realidade, “a câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão”³⁸. Decerto, trata-se aqui, diferentemente do ideal de “testemunha ocular” do cinema-direto, de um outro tipo de testemunha, espécie de “estimulante psicanalítico”³⁹ com o qual é possível interagir.

À guisa de conclusão, não podemos fechar os olhos para mais este paradoxo, possivelmente o mais importante: ao mesmo tempo em que a superfície é valorada como único mundo existente e que, portanto, a aparência é assim valorizada como uma potência, não se trata no caso dos *reality shows*, como para Nietzsche, de uma aparência como

³⁶ Ver BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁷ O conceito de intimidade como *locus* da verdade “de quem se é”, ou seja, como *locus* de uma autenticidade essencializada e inata, não passa de uma visão historicamente construída, eminentemente moderna, sendo, portanto, bastante inapropriado para dar conta de certos fenômenos contemporâneos, como a exposição midiática de si. Nesse sentido, os usuais termos “exposição” e “espetacularização da intimidade” precisam ser revistos e quiçá substituídos, já que o conceito de intimidade tem sofrido deslocamentos de sentido.

³⁸ ROUCH, Jean. Apud BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>

³⁹ Ibid ROUCH, Jean.



superfície cosmética, dotada de fulgor e enigmas multicores, relevos, tessituras e sutilezas. O regime de aparência imposto pelos dispositivos de visualização midiáticos dá, de certo modo, continuidade a uma “vontade de verdade a todo custo”, tal como identificada por Nietzsche, na medida em que desloca a verdade dos *fundos*, dos fundamentos de nossa tradição de pensamento - o terreno do *logos*, do inteligível, isto é, da discursividade - para as *superfícies* sensíveis das imagens, que tendem a ser tratadas como pura transparência, imagens rasas e achatadas, descarnadas e desvitalizadas. Imagens “sujas” ou assépticas, que continuam comprometidas com a contemporânea necessidade de verdade, enquanto as imagens nietzschianas vinculam-se às possibilidades instauradas pelas “potências do falso”⁴⁰.

Porém, tal paradoxo aqui apontado não se encerra de modo neutralizador. Ao contrário, se não identificamos, necessariamente, nesse regime de visualização e visibilidade contemporâneo, de que os *reality shows* são paradigmáticos, o falso como uma potência - potência que faz da capacidade de afetar e ser afetado um gesto de avaliação imanente, em vez do julgamento em nome de valores morais, transcendentos -, é possível ainda apostar, ambigualmente, que os mesmos procedimentos que tornam a imagem transparente e a verdade evidente, isto é, que os mesmos procedimentos que atrelam nosso contemporâneo regime de verdade à imagem, podem agora reverter contra o próprio *efeito-de-verdade* por eles engendrado. Alçada, assim, à superfície e afastada da moralização, a “imagem-verdade” pode tornar-se, enfim, passível de questionamento, suspeição e abertura para novos sentidos produzidos.

**
*

⁴⁰ Herdeiro da crítica da verdade em Nietzsche, Deleuze⁴⁰ pleiteará que ao elevarem o falso à potência - entendido não como um erro, uma falha ou uma confusão, mas como uma potência que torna o verdadeiro indecível -, as “potências do falso” libertam a vida tanto das aparências quanto da verdade. Ver DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.



Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida-nua*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.
- BALTAR, Mariana. “Pacto de Intimidade - ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. Artigo apresentado no XIV Encontro Anual da Compós, Niterói, RJ, 2005.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>
- _____. “O teatro vasado do real: ‘Eu, um negro’ e ‘Jaguar’”. In: revista eletrônica Contracampo. <http://www.contracampo.com.br/60/oteatrovasadodoreal.htm>
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DA RIN, Silvio. *O espelho partido - tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: a história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. “O que é um dispositivo?”. In: *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- _____. “As potências do falso”. In: *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DÉTIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FELDMAN, Ilana. “Imagens indecorosas: *reality shows* e ‘vontade de verdade’”. Artigo apresentado no II Colóquio FIFI – Filosofia e Ficção – O cinema e muitas questões e quase todas ontológicas. UDESC, Florianópolis, SC, 2004.
- _____. “Sob o risco da ficção”. In: *Cinética – crítica e cinema*, 05/2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/risocoficcao.htm>
- _____. “Big Brother prepara a sociedade de controle”. In: *Trópico*, março-abril, 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2537,1.shl>
- _____. “A fabricação do Big Brother: entrevista com a editora-chefe Fernanda Scalzo”, In: *Trópico*, abril-junho, 2006. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2557,1.shl>
- _____. “Estilhaçando a onividência: perspectivas sobre os reality shows na contemporaneidade”. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS - UFF, 2004.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Contribuições do pensamento de Michel Foucault para a Comunicação”. In: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo – Volume XXVIII, no.2, julho/dezembro de 2005.
- _____. “Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche”, “Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche” e “O simulacro e suas implicações em Deleuze, Nietzsche e Kafka”. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. “Mulher, Amor e Amizade em Nietzsche”, apresentado no simpósio “As mulheres e a filosofia”, na UNISINOS-RS, 2003.
- _____. *Platão e as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.



FOUCAULT, Michel. “Verdade e poder”, “Nietzsche, a genealogia e a história” e “A Governamentalidade”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
_____. “O Panoptismo”. In: *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
_____. *História da Sexualidade, vol. I, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real – estética, mídia e cultura*, no prelo, 2006 (a ser lançado pela editora Rocco).

MENDONÇA, Alexandre Ferreira de. “Nietzsche e a Ficção da Verdade”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Machado.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
_____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PESSOA, Fernando. “Arte e verdade no pensamento de Nietzsche”. In: PESSOA, F. (org.) *Arte no Pensamento*. Vila Velha, Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed.34, 2003.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – cinema e literatura da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SARAIVA, Leandro. “Big Brother Brasil e Edifício Máster: espetáculo e anti-espetáculo”. In: *Sinopse – revista de cinema*, número 11, ano VIII, setembro 2006.

SIBILIA, Paula. “Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica”. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (Orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.

VELLOSO, Silvia Pimenta. “Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo”. In: *O que nos faz pensar No. 18 - Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RJ*, set. 2004.
_____. “A escritura silenciosa: uma análise filosófica do discurso místico”. In: revista Cronópios - Literatura e Arte no Plural. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1574>

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
_____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: Ed. UnB, 1991.