



Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 28/11/2011 a 01/12/2011

TÍTULO DO TRABALHO			
Capital, o Big Brother (ou por que devemos levar a sério os reality shows)			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
João Leonardo Medeiros	Universidade Federal Fluminense – Departamento de Economia	UFF	Professor Adjunto
COAUTOR 2			
Rômulo André Lima	Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-Graduação em Economia	PPGE – UFF	Doutorando
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>A recepção francamente favorável dos programas de entretenimento televisivo conhecidos como reality shows é significativa em mais de um aspecto. Em que se pese sua despreensão artística e evidente superficialidade como produto cultural, uma análise mais detida traz à tona o substrato social que fundamenta uma atitude celebratória em face da desumanidade contida na atual configuração da sociedade. Confinamento, controle, competição, extremo individualismo, sofrimento e exclusão são alguns dos ingredientes que compõem a receita dos diversos programas. Ingredientes que, longe de causar aversão, são acolhidos como expressões de formas regulares e inevitáveis de sociabilidade.</p> <p>Diante disso, resta perguntar: o que justifica o sucesso e a recepção acrítica dos comportamentos emulados e promovidos pelos reality shows? O trabalho elabora uma resposta à questão a partir de uma perspectiva marxista. Seu ponto de partida é a premissa de que, somente quando a desumanidade é não exatamente um desvio da reprodução social, mas a propriedade que caracteriza a sua especificidade histórica, a sensibilidade humana pode tornar-se totalmente indiferente diante do horror, da guerra, da tortura, do macabro, da tragédia. E, por tornar-se indiferente a sensibilidade, pode a consciência naturalizá-los.</p> <p>O contraste com a obra que supostamente inspira os reality shows – 1984, a obra-prima de George Orwell –, mostra que a analogia com os regimes totalitários e com a lógica competitiva do capital é mais que casual. Vistos como um produto cultural típico de uma época de rendição celebratória ao mercado, o exame crítico desses programas permite uma apreciação igualmente crítica sobre as determinações econômico-sociais que fazem emergir formas de consciência nas quais o êxito individual, recompensado econômica e/ou politicamente, desponta como atributo humano mais relevante. Reflexo cultural que informa e conforma os sujeitos de acordo com as práticas sociais vigentes, os reality shows são, enfim, bem mais que um produto cultural de mau gosto.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Reality Shows, Crítica Marxista, Capitalismo Contemporâneo			
ABSTRACT			
<p>The openly favorable reception of entertaining television programs known as reality shows is significant in more than one aspect. Even considering the lack of artistic commitment of these shows and their conspicuous superficiality as cultural product, a deeper analysis sheds the light on the social substratum that founds a celebratory attitude in face of the inhumanity contained in the present configuration of society. Confinement, control, extreme individualism, anguish and exclusion are some of the ingredients that compose the recipe of the different shows. Instead of causing aversion, these ingredients are held as expressions of regular and inevitable forms of sociability.</p> <p>Taking this into account, it is possible to raise the following question: what justify the success and uncritical reception of the behaviours that are emulated in and promoted by the reality shows? This paper advances an answer to this question departing from a Marxist perspective. Its departing-point is the premiss that, only when inhumanity is not properly a problem of social reproduction, but the aspect that characterises social its historical specificity, human sensibilities can become totally indifferent in face of the horror, of the war, torture, the gruesome, of tragedy. As sensibilities become indifferent to inhumanity, conscience can naturalise it.</p> <p>The contrast with the oeuvre that supposedly inspires the reality shows – 1984, the masterpiece of George Orwell, shows that the analogy with totalitarian regimes and with the competitive logic of capital is more than</p>			

casual. Seen as a cultural product typical of an era of celebratory capitulation to market, the critical inspection of these programs paves the way to the analysis in other level, but critical in the same degree. In this, it is possible to uncover the socio-economic determinations that make reality shows emerge as forms of consciousness in which individual success, rewarded economically and/or politically, is held as the most relevant human attribute. Cultural reflex that informs subjects and conforms them to the prevailing social practices, the reality shows are, finally, much more than corny cultural products.

KEYWORDS

Reality Shows, Marxist Critique, Contemporary Capitalism

O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores.

Guy Debord

1. Introdução

O incontestável sucesso de público dos programas de televisão conhecidos como *reality shows* (literalmente, shows de realidade) é, para dizê-lo numa única palavra, intrigante. Como o rótulo genérico anuncia, o que estes programas propõem a oferecer é uma simulação da realidade – uma realidade de laboratório – capturada integralmente por câmeras de tevê. Esta pretensa simulação, no entanto, é dirigida, tem cenário, script, figurino e elementos comuns a um programa televisivo. Quanto ao caráter intrigante da numerosa audiência de tais atrações, o que realmente chama a atenção é o fato de que seu sucesso não seja ameaçado por alguns dos elementos que definem seu próprio conteúdo (e, portanto, a direção, o cenário, o figurino etc.): confinamentos, situações análogas a torturas, premiação dos mais fortes, eliminação dos menos capazes ou queridos, sem contar a impagável metáfora do paredão. Ao contrário, não seria difícil defender que o público tem interesse justamente nos ingredientes macabros dos *reality shows*.

O que desperta curiosidade, em síntese, é o seguinte: uma visão de mundo na qual a desumanidade e a perversidade são, mais do que admitidas, abertamente celebradas é difundida pelos *reality shows* e aceita pelo seu público não apenas como interpretação da realidade, mas como momento de deleite, de entretenimento. O caráter mundial do sucesso de audiência dos *reality shows* suscita, por conseguinte, uma indagação simples de enunciar, mas de resposta nada imediata: o que explica o poder de sedução deste gênero televisivo?

2. Os *reality shows* e seu caso representativo: o *Big Brother*

É necessário, em primeiro lugar, identificar as propriedades gerais de um *reality show*. Essa expressão designa o conjunto de programas televisivos que pretendem, em formas variadas, apresentar ou simular a realidade. Desde que se disseminaram pelas grades televisivas mundo afora, os *reality shows* ocuparam-se de diversos temas: gastronomia, vestuário, moda, esporte, *business*,

entre muitos outros. Do extenso conjunto de formas particulares, um dos programas mais conhecidos, o *Big Brother*, destaca-se tanto pela difusão massiva quanto por sua temática genérica: presumidamente, a própria vida. Embora se apresente como show de realidade, o *Big Brother* combina elementos de jogos, novelas e documentários. O programa é exibido diariamente na forma de episódios, que consistem em seleções editadas do material gravado ao longo do dia. A personalidade dos competidores é delineada com a ajuda de narrativas formuladas pela produção do programa com base nos acontecimentos cotidianos e nas relações estabelecidas entre os participantes.

De acordo com Bignell (2005, p.8-10), a tradição de apresentação televisiva da vida que assume, com o passar do tempo, a forma de *shows* de realidade guarda elementos provenientes de diferentes escolas de documentário (o *Cinema vérité* francês, o *British documentary cinema movement* e o *Direct cinema* norte-americano). Com suas distintas nuances, tais vertentes evoluíram a partir do interesse em apresentar a sociedade industrial a si mesma, o que remontaria aos anos 1930. O elemento comum entre elas, por conseguinte, é a observação de aspectos cotidianos da vida social, associada à proposta de apresentar ao público questões relevantes sobre seu meio, sugerindo de modo mais ou menos direto a participação nos assuntos comuns. Essa ênfase na pertinência de assuntos relevantes do ponto de vista da vida comunitária cede progressivamente espaço à preocupação em adequar o programa ao suposto gosto da audiência. A transformação da tevê em empreendimento comercial estimulou uma inflexão na tradição do *reality show*, que se afastou da idéia original de oferecer um espelho à sociedade para abraçar o intimismo voyerista muito distante das preocupações com o autoconhecimento social e das possibilidades de melhoria na vida comunitária.

O *Big Brother* pode ser tomado como uma representação prototípica dessa segunda roupagem dos *reality shows* (a “voyerista”). Sua primeira edição foi ao ar em 1999 na televisão holandesa. Criado e patenteado pela produtora independente Endemol, o programa rapidamente alcançou enorme êxito comercial e passou a ser exibido em um número crescente de países. Logo nos primeiros anos após a estréia, o *Big Brother* ganhou edições nacionais na Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Espanha, Estados Unidos, Itália, Portugal, Reino Unido, Suécia e Suíça¹. O formato é adquirido por

¹ Atualmente, o *Big Brother* é produzido em 42 países e exibido em aproximadamente 70. Em alguns casos, o programa adota um formato regional: é o caso do *Big Brother África*, que reúne participantes da África do Sul, Angola, Botswana, Gana, Quênia, Malawi, Namíbia, Tanzânia, Uganda, Zâmbia e Zimbábue. O programa, exibido em mais de 40 países africanos, prepara sua 7ª edição. A única edição do *Big Brother Arábia*, com participantes de 11 países árabes, foi cancelada diante de protestos e não teve vencedor. Cf.: Bignell (2005), Mathijs & Jones (2004) e www.endemol.com.

canais de televisão e produzido por subsidiárias da Endemol ou em sistema de *joint ventures* com emissoras locais².

A estrutura do programa pode apresentar variações dependendo do país em que é exibido e, ao longo das várias temporadas (Brasil, Espanha e Estados Unidos, por exemplo, produzem sua décima segunda edição nacional), o *Big Brother* também pode passar por atualizações. O conceito original³, de toda maneira, é preservado: um grupo com 10 a 15 pessoas, estranhos entre si, aceita ser confinado em uma casa por um período de aproximadamente 100 dias praticamente sem contato com o mundo exterior. O programa assume a forma de um jogo em que, no final, o vencedor recebe uma premiação. Os participantes são selecionados pela produção, de forma a representar diferentes estilos de vida, sendo inicialmente divididos em igual número entre homens e mulheres.

A vida cotidiana dos participantes é registrada ininterruptamente através de câmeras e microfones, de cuja vigilância não se pode escapar. Muitas vezes, o grupo precisa viver apenas com itens básicos de alimentação em quantidade limitada. Periodicamente, os competidores devem cumprir tarefas, designadas pela produção, em que são premiados ou penalizados de acordo com seu desempenho. Como consequência, podem dispor de mais ou menos comida durante a semana. As tarefas, que não raro incluem testes de resistência física e/ou psicológica com duração de horas ou mesmo dias, assemelham-se muitas vezes a técnicas militares de tortura e interrogatório. Em uma dessas provas, por exemplo, os competidores devem dançar em qualquer momento do dia ou da noite ao ouvirem um sinal sonoro tocado na casa. Isso os estimula a estarem sempre despertos. A falha de um único competidor é penalizada com a redução do estoque de comida de todo o grupo durante a semana subsequente.

Regularmente, os participantes são obrigados a submeter-se a entrevistas em que devem relatar diante de uma câmera os motivos de sua conduta no interior da casa e suas relações com outros participantes. O local em que prestam esse depoimento é conhecido como “confessionário”. Na “entrevista”, dialogam com uma voz sem rosto, geralmente a do apresentador do programa (a única pessoa com quem mantêm contato regular fora do confinamento). Semanalmente, o grupo deve indicar dois participantes para que o público decida qual deles será excluído do programa. São contabilizados votos da audiência por telefone e internet. Um a um, os competidores são eliminados pelo mesmo processo. Ao vencedor, aquele que permanece confinado até o fim do programa, é destinado um expressivo prêmio em dinheiro.

² No Brasil, por exemplo, a Endemol e o canal de televisão Globo formaram a Globo Endemol, empresa responsável pela produção do programa.

³ Baseado nas descrições oferecidas por Bignell (2005) e Mathijs & Jones (2004).

Na 11ª edição do *Big Brother* no Brasil, o índice de audiência média durante o episódio final foi de 29 pontos, o que representa 49,1% dos televisores ligados nesse horário, assegurando a liderança absoluta à emissora⁴. Liderança essa que o programa havia ocupado em todas as outras edições. Trata-se, indubitavelmente, de um sucesso de público, que não modifica, contudo, a opinião da crítica especializada. Uma simples pesquisa na internet retorna uma infinidade de comentários depreciativos sobre o *Big Brother*, que em geral destacam (com razão) a baixa qualidade artística da atração. Raramente esses comentários conseguem explicar a recepção favorável de um produto cultural artisticamente pobre sem recorrer a uma depreciação (elitista) da própria audiência. A questão mais importante, no entanto, é deixada em geral de lado: qual a relação dos *reality shows* com os determinantes do ambiente social em que eles revelam o seu intrigante poder de sedução?

3. Explicações para o sucesso dos *reality shows*

Uma explicação mais imediata para o sucesso dos *reality shows* enfatiza o poder de massificação das grandes cadeias de comunicação. Em tal enquadramento, a baixa qualidade artística dos *reality* seria, na verdade, uma de suas maiores virtudes comerciais. A difusão de produtos culturais de baixa qualidade exige produtos que possam ser massificados rapidamente e, com a mesma velocidade, substituídos por outros produtos igualmente efêmeros. Com isso, não apenas a audiência seria mantida em picos, mas se abriria a possibilidade de captação permanente de receitas publicitárias para os novos “novos” produtos⁵.

Essa não deixa de ser uma explicação convincente. Por outro lado, ela não é capaz de elucidar por que um produto cultural definido por elementos como tortura, confinamentos, paredão, interrogatórios violentos etc. converte-se num entretenimento agradável às massas. Por analogia, ao que se sabe, as atrações do Coliseu romano eram bastante populares. Dizer que tais atrações eram populares por contarem com um crivo oficial que as massificava não é suficiente, tendo em vista o fato de que o rol de atrações em cartaz no Coliseu contava com confrontos diretos entre escravos, que provocavam mortes e mutilações, assassinatos em simulações de guerra, entre outras. Não se pode, portanto, deixar de lado a seguinte questão: que sociedade é essa em que assistir ao jantar de um leão é um entretenimento popular, quando o prato servido ao animal é um ser humano? O que equivale a indagar, num plano geral, o seguinte: que ambientes sociais podem acolher a desumanidade como entretenimento?

Chegamos, então, a um plano mais profundo, no qual se torna possível defender a idéia de que a reprodução das formações sociais sempre necessita de um espelhamento cultural de sua totalidade

⁴ Cf. http://outrocanal.folha.blog.uol.com.br/arch2011-03-27_2011-04-02.html (30/03/2011, acessado em 28/10/2011).

⁵ Seria interessante examinar, num espaço mais amplo, a efemeridade programada de produtos culturais como os *reality shows* nos termos em que Marx analisou a rotação do capital no Livro II de *O capital* (Marx, 1984).

ou de seus domínios particulares e, portanto, formas de consciência condizentes e necessárias para mobilizar a prática no sentido da própria reprodução. Cabe, desse modo, perguntar: o que é espelhado por programas como o *Big Brother*, na sua particular representação da vida? E mais: que tipo de prática social essas representações da realidade assumem e difundem implícita ou explicitamente como necessárias?

Dado o infinito conjunto de determinações da realidade que qualquer época histórica oferece, pode-se tomar, no caso dos *reality*, duas possibilidades de espelhamento como as que melhor sintetizam os elementos centrais desses programas. A correspondência mais imediata é aquela que aponta para uma emulação de padrões de comportamento impostos brutalmente por regimes políticos totalitários como o nazifascismo. Nesse caso, a análise teórica não encontra dificuldades para enumerar elementos típicos do totalitarismo político que compõem o receituário de atrações incluídos nos *reality shows*. Antes, na verdade, é o próprio programa que oferece espontaneamente, sem aparentar qualquer receio moral, esse tipo de analogia.

Sem muito esforço, encontramos no *Big Brother* uma série de elementos que remetem diretamente a essas formas de controle. O formato do programa, de início, consagra o confinamento geral de todos os membros e, algumas vezes, a reclusão interna de alguns participantes, mantidos temporariamente isolados do grupo. Em algumas edições, a produção adotou o chamado “quarto branco” semelhante a uma prisão solitária. O claustro, sem janelas e com todas as paredes brancas, é iluminado artificialmente 24 horas por dia⁶.

Ainda com relação ao formato geral do programa, encontra-se uma figura externa à “casa”, que assume características de líder ou guia supremo dos participantes, a quem devem reportar-se e cujas solicitações devem atender. Esse papel é atribuído ao apresentador do programa. Não deixa de ser curiosa a frequente celebração dos participantes à figura do apresentador, tão logo sua imagem seja a eles transmitida por meio de uma tela. E é justamente essa figura que regula a dinâmica de eliminação dos participantes. Algumas vezes, os competidores são constrangidos, um a um, a declarar abertamente, na frente de todos os demais, quais são os que, na sua opinião, detêm as melhores e piores características: uma dinâmica semelhante a estratégias de delação praticadas por regimes de força.

⁶ Na décima primeira edição do *Big Brother Brasil*, foi criada uma variante do quarto branco conhecida como *quarto do terror*, que consiste em um cômodo escuro iluminado apenas pela luz de um relógio que mostra a contagem regressiva das horas que dois participantes “penalizados” devem permanecer enclausurados. Para sair, eles devem descobrir qual dentre 2.000 chaves abre a porta. Se não acharem a chave certa, devem chegar a um consenso sobre qual dos dois enfrentará a próxima votação do público para a eliminação. Se não chegarem a um acordo e o tempo de 10 horas se esgotar, a decisão fica a cargo do líder do programa, semanalmente escolhido através de provas que geralmente combinam sorte e resistência.

O processo de eliminação é cercado por uma cerimônia em que virtudes e defeitos dos indicados são divulgados ao público, alçado à posição de um tribunal encarregado de decidir qual dos participantes merece permanecer no jogo. A própria eliminação é, muitas vezes, precedida por provas nas quais os vencedores tornam-se temporariamente imunes à votação que estabelece aqueles submetidos ao “paredão”, como é chamada a situação na qual geralmente dois participantes aguardam a decisão da audiência sobre qual deles será eliminado. Muito frequentemente, os testes consistem de exercícios de resistência física e/ou psicológica, semelhantes a torturas, em que se premia o mais forte e elimina-se os menos capazes.

Sem estender ainda mais o número de exemplos, pode-se afirmar que técnicas de confinamento, tortura física e psicológica, violência material e simbólica, claramente inspiradas em elementos de repressão policial, encontram-se bem representadas no *Big Brother* e nos *reality shows* em geral. O que importa aqui, entretanto, é o tipo de *realidade* que os *reality* refletem e apresentam nesse retrato de mundo marcado por opressões de toda ordem. Neste particular, não é difícil relacionar o espelhamento da realidade oferecido pelos *reality* com alguns domínios sociais em que as situações de exceção são convertidas em norma violenta e repressiva. Sendo assim, o produto cultural prepararia o público para receber como situações normais ou regulares aquelas que são, de fato, “naturais” e regulares em ambientes como presídios (tanto comuns como “especiais”, por exemplo, Guantánamo), sem contar toda sorte de violência explicitamente praticada contra as classes mais desfavorecidas (o caso de operações policiais em bairros populares e intervenções militares estrangeiras em países pobres).

Recolhendo, formatando e exibindo práticas opressivas, os *reality shows* as tornam menos estranhas e – por que não? – menos agressivas aos olhos do público. É de se esperar que isso não apareça como objetivo consciente dos produtores do programa, mas antes, digamos, como fonte de inspiração. Afinal de contas, somente aqueles que são dotados de uma patologia muito particular conscientemente “desejam” ou “celebram” o autoritarismo equipado com todos os tradicionais requintes de crueldade. Parece ser o caso, na verdade, do espelhamento de um mundo em que práticas opressivas já são efetivadas regularmente. É desse mundo objetivamente opressivo que se pode retirar elementos tão cruéis e torná-los lúdicos no formato de um programa televisivo. Por outro lado, o efeito leniente de tais programas nos parece muito claro para deixar de ser destacado.

Em síntese, os aspectos opressivos da realidade refletidos pelos shows de realidade conformam, em relação biunívoca, um público adaptado às necessidades e práticas da época em que vivemos. Agora, sem rejeitar essa explicação dos *reality shows* como reflexo de uma consciência que naturaliza as formas de totalitarismo político, percebe-se que esse tipo de programa pode ser

tomado também como reflexo do mecanismo de mercado. O que chama a atenção nesse momento é a clara inspiração em um *ethos* típico da sociedade mercantil: entre os concorrentes, sobreviverá aquele que mais obtiver a simpatia do público, que figura como demandante.

Assim como acontece na sociedade que produz para o mercado, as condições de subsistência dos produtores não estão diretamente sob seu controle, mas são relegadas a um mecanismo impessoal sem ordenação prévia. Mecanismo esse que, na sua dimensão social – o mercado efetivamente –, ocupa tendencialmente todos os espaços da prática humana, submetendo todos os indivíduos e relações a formas de controle cuja dinâmica de reprodução é fundada na expansão de seus próprios limites. Trata-se, enfim, de um controle social que alimenta a si mesmo, a despeito da condição concreta dos sujeitos que submete; por isso, também um totalitarismo, só que de mercado.

No *Big Brother*, os competidores encontram-se em teste permanente, fazendo o possível para excluir um ao outro. Tentando ou não vender uma imagem considerada agradável ao público, todos estão confinados no mesmo ambiente (a “casa”, o mercado), e a lógica do jogo os impele a calcular a estratégia do concorrente. Por isso mesmo, ainda que articulem alianças entre si, os competidores agem conscientes de que a vitória não será resultado do altruísmo alheio, mas do êxito das próprias estratégias individuais – o que muitas vezes abre espaço para práticas reprováveis mesmo em padrões morais pouquíssimo exigentes.

No tipo de prática necessária à sobrevivência no programa, o êxito individual do mais apto é recompensado com a permanência na disputa, enquanto os competidores não selecionados pelo público são eliminados. Aqui, salta à vista a semelhança do *Big Brother* com a descrição do mercado como mecanismo de seleção dos agentes econômicos bem-sucedidos, oferecida, com variações do modo de expressão, por diferentes escolas econômicas⁷. Nesse caso, a competição, o individualismo e a exclusão daqueles que não sobrevivem ao crivo do público são convertidos em comportamentos *naturais* de seleção. E quando um tal conjunto de práticas, inspirado na dinâmica social dominada pelo mercado, torna-se indiferente à sensibilidade humana, é sinal de que a consciência já o tem como natural. O espelhamento oferecido pelos *reality shows* nada mais faria do que celebrar abertamente a lógica excludente do mercado, convertida em atração, em espetáculo.

Considerando a hipótese de que as duas possibilidades não se excluam, isto é, que os *reality shows*, aqui exemplificados pelo *Big Brother*, sejam tanto uma analogia das formas de totalitarismo político quanto do totalitarismo do mercado, o que assombra é que os esses programas façam de tais aspectos uma apreciação não apenas acrítica, como apologética. Retornamos, então, ao cerne do

⁷ Uma descrição clássica do mecanismo mercantil de “seleção” dos mais-bem sucedidos é aquela oferecida, em tom apologético, por Schumpeter (1961, Capítulo 6).

problema: por que as condições atuais da reprodução social exigem uma celebração da desumanidade sob a forma de entretenimento?

4. *O show de Truman: crítica aos excessos da mercadoria*

Um contraste com outros produtos culturais que, de algum modo, exploram temáticas semelhantes às dos *reality shows* (como a possibilidade de simular a realidade em estúdio ou a observação da vida sob vigilância constante, por exemplo), mas de modo crítico, é bastante revelador. No campo audiovisual, uma referência óbvia é a produção norte-americana lançada em 1998 com o título *The Truman show* (*O show de Truman: o show da vida*, tal como traduzido no Brasil). Escrito pelo neozelandês Andrew Niccol e dirigido pelo australiano Peter Weir, o filme narra a história de Truman Burbank, personagem representado por Jim Carrey, uma das estrelas de comédias pastelões hollywoodianas.

Truman pode ser visto como a imagem típica do bom cidadão que o *establishment* norte-americano cultua em seus produtos culturais: um trabalhador pacato, de classe média, sem grandes aspirações político-ideológicas, morador de uma pequena e acolhedora cidade, divertido, bom cristão, bom vizinho e, claro, branco. A vida de Truman seria a encarnação do *american way of life*, não fosse por um “detalhe”: sem que Truman saiba ou pudesse ter decidido, sua vida é acompanhada por câmeras de tevê durante todo o dia, em todos os lugares, *desde antes de seu nascimento*. Truman é o bebê adotado por uma grande empresa de comunicação para ser a estrela de um *show de realidade*: os espectadores poderiam acompanhar toda a vida de Truman, desde sua gestação até a morte – ao menos, essa era a expectativa da produção do programa. O caráter “realista” do programa é enfatizado pelo diretor numa narração (em *off*) que acompanha a abertura do show:

Já estamos cansados de atores com emoções falsas, cansados de pirotecnia e efeitos especiais. Embora o mundo em que habita seja, de certa forma, falso, o próprio Truman não tem nada de falso. Sem roteiros, nem deixas. Não é sempre um Shakespeare, mas é genuíno. É uma vida⁸.

Para Truman, seu “desempenho” no “programa” seria simplesmente sua vida, posto que o aspecto midiático de sua existência lhe é totalmente omitido. Mas tudo em torno do protagonista é show: a cidade em que vive é um cenário, seus familiares, esposa, amigos, vizinhos etc. são atores desempenhando os respectivos papéis, suas emoções, decisões e ações são condicionadas por mecanismos criados e postos em prática pela produção do programa, sua “vida” é dirigida, enfim. O

⁸ Fala do personagem Christof de *O show de Truman: O show da vida*. Título Original: *The Truman show*. Produção norte-americana lançada em 1998, sob a direção de Peter Weir.

enredo do filme consiste justamente na forma como Truman começa a desconfiar do artificialismo de sua vida, ao que descobre o “segredo” de sua existência e decide libertar-se⁹.

A transformação da “vida real” em show televisivo é, obviamente, o conteúdo comum entre o enredo do filme *O show de Truman* e os assim-chamados *reality shows*, ainda que o filme seja declaradamente uma obra de ficção e os *reality shows* se tenham como “realidades”. Mas, para além das semelhanças e distinções formais, as duas atrações guardam entre si uma diferença substantiva: embora a perversidade contra Truman seja, como nos *reality*, definidora do próprio conteúdo do “entretenimento”, o filme consiste em uma crítica conspícua da mercantilização que caracteriza a vida social nas condições atuais. Enquanto o personagem Truman angustia-se com a excentricidade de sua existência e opta por um rompimento definitivo, no que é apoiado pelos espectadores do show, “as pessoas normais” dos *reality*, assim como seu público, não apenas aceitam a exposição ininterrupta (além do confinamento, dos “exercícios” desgastantes a ponto da estafa física, do processo de “seleção” via “paredão” etc.), como nitidamente *os desejam*.

Por outro lado, em que se pese o suporte do público (desconhecido pelo protagonista), o enfrentamento crítico do filme tem como sujeito o indivíduo isolado, o próprio Truman, que se rebela contra as condições opressoras em que vive. Por conseguinte, o filme pode ser tomado, em outro plano de análise, como uma defesa de uma individualidade abstratamente concebida (condizente com os padrões da ideologia burguesa) contra qualquer tolhimento das liberdades formais, concebidas de modo igualmente abstrato. A conclusão, neste particular, é que, a despeito de seu momento autenticamente crítico, o filme não consegue romper com as determinações de uma época em que o indivíduo isolado e suas liberdades são celebrados pela ideologia dominante.

Pode-se ponderar que *O show de Truman*, partindo do mesmo ambiente cultural do qual se originam os *reality shows*, dificilmente conseguiria esquivar-se por completo dos determinantes de uma época profundamente conservadora. O filme, neste sentido, procura resguardar a individualidade burguesa assumindo a existência de limites à tendência mercantilizadora. Por essa razão, não consegue superar os marcos dessa forma abstrata de individualidade e, por não criticá-la, não percebe que ela e a mercantilização progressiva da vida são partes de um mesmo processo.

De todo modo, o filme pode e deve ser prezado por seu conteúdo crítico, justamente por ter sido produzido em tais condições sociais. É sem dúvida um mérito ter se valido de uma alegoria de simulação da realidade para demonstrar que o excesso de mercantilização da vida ameaça a própria

⁹ O ponto culminante do filme é o marcante diálogo entre Truman e o criador e diretor do programa, o complexo personagem de Ed Harris, a quem se atribuiu o inspirado nome Christof. Quando Truman finalmente encontra o limite físico do cenário que constitui a sua “cidade” (o seu “mundo”), Christof procura demovê-lo da ideia de transpor os limites artificiais da sua existência para, finalmente, descobrir um mundo sem a intervenção do seu pretenso “criador”.

integridade dos direitos da liberdade formal. A análise do filme revela, enfim, uma contradição própria ao tipo de individualidade promovida pela organização burguesa do mundo: quanto mais mercantilizada é a existência social, mais ameaçado está o indivíduo burguês necessário à mercantilização da vida.

Se a idéia é, entretanto, compreender os determinantes da época em que os *reality shows* tornaram-se populares, o contraste com uma obra concebida em outro contexto histórico pode revelar-se mais adequado.

5. 1984: crítica aos totalitarismos alienantes

O *reality show* mais conhecido, tomado aqui como caso representativo, sugere por si mesmo a obra que deve ser a referência de tal contraste. Como se sabe, a expressão *Big Brother* é apropriada do livro que aparentemente inspirou a formatação desse gênero de programas de tevê: o clássico de George Orwell, *1984*. Observado de hoje, o próprio contexto em que *1984* é concebido (o imediato pós-II Guerra) pode ser considerado uma espécie de cenário de ficção científica às avessas. Como na ficção científica – que se fundamenta, como gênero artístico, na capacidade de antecipação de figuras possíveis da sociedade a partir da sua configuração no presente –, neste período do passado *concreto* encontra-se um confronto aberto de visões do futuro. Confronto que se perdeu na época atual, em que o único futuro efetivamente discernível é o capitalismo liberal tal como o conhecemos, de maneira que a imagem do nosso futuro parece refletir-se mais claramente no passado.

Em 1948, Orwell projeta um futuro sem futuro, isto é, um tempo futuro incapaz de perceber, para si, qualquer futuro distinto do eterno presente, o que guarda uma incômoda correspondência com o contexto pós-1984 concreto¹⁰. Na saída da II Guerra Mundial, esse futuro sem futuro ainda era, todavia, uma imagem possível do futuro, *mas não do presente*. É certo que, àquela época, pareciam soterradas a perspectiva sombria de um mundo moldado pelo nazifascismo e a possibilidade de um retorno ao liberalismo desenfreado do século XIX, tanto por conta da necessidade de reconstruir os territórios arrasados pelo conflito, quanto da memória atemorizante da crise de 1929. Mas a projeção do futuro da sociedade contava com, *pelo menos*, duas figuras concretas e presumidamente rivais: o capitalismo social-democrata e o comunismo soviético¹¹. O futuro da sociedade, àquela

¹⁰ *1984* foi transposto para as telas no filme homônimo, uma produção inglesa dirigida por Michael Radford lançada no ano de... 1984. É muito representativo o fato de que, no filme, não haja qualquer referência ao socialismo real ou a qualquer formação social específica. O ambiente do filme é o de uma bárbara ditadura numa sociedade abstrata. É deliberadamente omitida toda a analogia com a história concreta, com as formações sociais concretas, que é indubitavelmente um dos aspectos mais importantes da obra de Orwell.

¹¹ “Pelo menos”, porque havia *pelos menos* mais uma imagem de futuro em circulação: a de uma sociedade comunista “autêntica”, sem qualquer conexão direta com a barbárie estalinista.

época, apresentava-se, portanto, relativamente mais incerto, no sentido positivo de que, por um lado, havia alternativas à disposição e, por outro, as alternativas pareciam igualmente plausíveis. O livro capta esse ambiente e reflete criticamente sobre ele.

A sociedade retratada por Orwell situa-se historicamente na segunda metade do século XX, sendo 1984 a data presumida pelo personagem principal, Winston Smith, mas a respeito da qual nem mesmo ele tem absoluta certeza. Sabe-se, no entanto, que a história desenrola-se em uma época posterior aos anos 1950 (Orwell, 2009, p.49), que marcaria a fase final do capitalismo ao qual estamos habituados. Os acontecimentos têm lugar numa Londres semidestruída por sucessivos confrontos bélicos travados entre os três superestados existentes: a *Oceânia*, a *Eurásia* e a *Lestásia*. A Oceânia, cenário da história, abrange as Américas, as ilhas atlânticas (inclusive as britânicas), a Austrália e o sul da África¹². Esse território é politicamente submetido ao regime autodenominado *Socing*, abreviatura de *Socialismo Inglês*, cujos traços essenciais são comuns aos sistemas de controle adotados pelos outros dois superestados, ainda que com outras denominações.

Os habitantes da Oceânia estão divididos em três classes: os proletários, os membros do *Núcleo do Partido* e os do *Partido Exterior*. Os proletários (depreciativamente chamados de *proletas*) são a classe mais baixa da pirâmide social, não obstante o fato de constituírem nada menos do que 85% da população. Sua descrição assemelha-se à do lumpemproletariado: sobrevivem em extrema miséria e estão completamente à margem da vida social oficial. São intelectualmente alimentados por produtos culturais de baixíssima qualidade produzidos com declarado interesse de idiotizá-los. Os “proletas” vivem nos bairros mais degradados e são segregados fisicamente por impedimentos que proíbem não só sua passagem para além das fronteiras destes bairros, mas também a circulação das outras classes nas regiões proletárias.

As duas outras classes são, na verdade, subdivisões da mesma organização, referida genericamente como “o Partido”, responsável pela administração e preservação do Socing. A burocracia dirigente, numericamente minoritária, está reunida no Núcleo do Partido. Seus membros vivem com padrão relativamente elevado de conforto e são responsáveis pelos cargos-chave dos órgãos de Estado, que concentra todas as atividades da vida social: produção, distribuição, polícia, exército, ensino etc. Os membros do Partido Exterior são a classe trabalhadora do Estado e para o Estado. Nele incluem-se Winston Smith e Julia, casal em torno do qual se desenvolvem os acontecimentos narrados pelo livro.

¹² A *Eurásia* compreende a parte norte dos continentes europeu e asiático, de Portugal ao Estreito de Bering. A *Lestásia* inclui a China e os países ao sul, além do Japão e regiões da Ásia central.

Os habitantes da Oceânia, mas especialmente os trabalhadores do Partido Exterior, estão submetidos ao controle exaustivo e ubíquo do Partido. Em todos os espaços de circulação de pessoas, inclusive nos lugares onde moram, dispositivos chamados de *teletelas* transmitem os informes do Partido ao mesmo tempo em que vigiam os indivíduos. O Grande Irmão (*Big Brother*, em inglês), apresentado como líder supremo do Socing, tem seu rosto estampado em bandeiras e cartazes espalhados por toda parte. Seu olhar diuturnamente vigilante é acompanhado da frase intimidante: “O Grande Irmão está de olho em você” (Ibid, p.12).

Não é sem razão, portanto, que *1984* seja usualmente apresentado como uma crítica ao totalitarismo político. Há, no entanto, um debate sobre o referente crítico da obra: se se trata de uma pura e simples crítica ao socialismo realmente existente, como se diz, ou uma crítica de qualquer forma de poder totalitário, inclusive o do capital. A posição que realmente condiz com sentido pleno da crítica de Orwell é aquela que concilia as duas posições. Ou seja, a posição que admite que *1984* é uma crítica ao totalitarismo político que – a despeito das suas inúmeras versões capitalistas – é associado à experiência do socialismo real e, *ao mesmo tempo*, uma crítica do totalitarismo econômico da sociedade burguesa. Essa é a opinião, por exemplo, de Eric Fromm, expressa no posfácio redigido em 1961. Segundo o autor:

[...] Orwell simplesmente sugere que a nova forma de industrialismo gerencial, na qual o homem constrói máquinas que agem como homens e desenvolve homens que agem como máquinas, conduz a uma era de desumanização e completa alienação, na qual homens são transformados em coisas e se tornam apêndices do processo de produção e consumo. Os três autores [além Orwell, Huxley e Zamyatin] sugerem que esse perigo existe não apenas nas versões russa e chinesa do comunismo, mas que é inerente ao modo moderno de produção e organização e é relativamente independente das várias ideologias (Fromm, 2009, p.378).

Se Fromm tem razão, como parece ser o caso, *1984* seria o produto de uma antecipação crítica genial de Orwell. O autor teria reconhecido, ainda ao final da década de 1940, a identidade fundamental – surpreendente, para muitos – entre as formações societárias explicitamente capitalistas e as sociedades ditas comunistas ou socialistas, que foram (e ainda são) tomadas como a superação objetiva da dinâmica social posta e comandada pelo capital. Isso porque as duas determinações do capitalismo que, como demonstrou Marx, atendem pelo seu caráter humanamente opressivo, são exatamente as mesmas determinações que Orwell põe em destaque ao delinear as formas de opressão contidas no Socing: o caráter estranhado (ou alienado) do trabalho e a exploração da classe trabalhadora.

Justamente por essa razão, o próprio autor ressalta a distância entre o simulacro de socialismo em que consiste o Socing e qualquer forma de socialismo digno do nome. Para comprovar essa

interpretação, pode-se mencionar a passagem na qual Orwell nos informa, por intermédio do complexo personagem Goldstein¹³, que “O Partido rejeita e avilta cada um dos princípios originalmente defendidos pelo movimento socialista, e trata de fazê-lo em nome mesmo do socialismo” (Orwell, 2009, p.254). Em seu manifesto subversivo, esse personagem projeta em perspectiva histórica a apropriação do socialismo pelo Partido:

O socialismo, doutrina surgida no início do século XIX e que era o último elo de uma cadeia de pensamento que remontava às rebeliões de escravos da Antiguidade, continuava profundamente impregnado pelo utopismo de eras passadas. Mas em cada variante do socialismo surgida a partir de cerca de 1900, o objetivo de instalar a liberdade e a igualdade foi sendo abandonado cada vez mais abertamente. Os novos movimentos surgidos na metade do século – Socing na Oceânia [e outros...] – tinham o objetivo declarado de perpetuar a *desliberdade* e a *inigualdade*. É óbvio que esses novos movimentos emergiram dos velhos, cujos nomes tendiam a conservar, pagando um falso tributo a sua ideologia (Ibid, p.240).

São, por outro lado, vários os elementos presentes no livro que apontam para uma sociedade comandada pelo capital. Por exemplo, a maneira como é exercido o poder pelo Partido lembra o caráter abstrato e impessoal da dominação dos sujeitos pelo capital: “A essência do regime oligárquico não é a herança de pai para filho, mas a persistência de uma certa visão de mundo e de um certo modo de vida impostos pelos mortos sobre os vivos” (Ibid, p.247). Esse modo de vida dominante, como no capitalismo, tem como elemento decisivo o crescimento da produção, apesar da privação constante da maior parte dos habitantes da Oceânia (na verdade, de todo o planeta). Neste particular, é importante mencionar que um dos elementos decisivos da estratégia de legitimação ideológica do Socing é a divulgação de estatísticas que atestariam a superação de limites e metas de produção. Verdadeiras ou não, as estatísticas são incessantemente divulgadas pelas teletelas¹⁴.

Esses e outros tantos indícios parecem dar razão ao juízo de que as formações sociais do comunismo ou socialismo real, que são nitidamente o referente do Socing de Orwell, também seriam dominadas pelo capital. Guardada essa unidade básica, tais formações sociais poderiam ser distinguidas justamente pela *forma* histórica de manifestação da opressão do capital: enquanto a instância subordinadora do capitalismo é a própria classe capitalista (e seus representantes políticos), no Socing a figura opressiva é o Partido, representado midiaticamente pelo Grande Irmão e concretamente por sua burocracia.

¹³ Goldstein é o líder da Confraria, uma organização subversiva que constitui a única voz de contestação ao Partido. O livro sugere fortemente, embora não de forma definitiva, que a Confraria tenha sido criada pelo Partido com o propósito de identificar indivíduos potencial ou efetivamente subversivos. O próprio Winston é objeto de uma armadilha dessa natureza. Ao aceitar um convite forjado para colaborar com a Confraria, Winston denuncia seu ímpeto contestador, o que é suficiente para condená-lo a um período de reclusão, no qual é submetido às mais bárbaras formas de tortura.

¹⁴ “Estatísticas fabulosas continuavam brotando da teletela. Em comparação com o ano anterior, havia mais comida, mais roupas, mais combustível, mais navios, mais helicópteros, mais livros, mais bebês [...]. Ano após ano e minuto após minuto, toda a gente e todas as coisas subiam rapidamente uma escala ascendente” (Ibid, p. 76).

Em suma, tenha sido essa ou não a intenção do autor, o fato é que *1984* sugere um entendimento do socialismo real como uma forma de manifestação do domínio do capital sobre a humanidade. Por isso, a obra pode ser tomada como um antecedente bastante precoce de muitas apreciações críticas do socialismo realmente existente, como as do polemista Robert Kurz, do filósofo Guy Debord e do historiador Moishe Postone.

Para Kurz, a despeito do que pensaram as correntes mais representativas do marxismo do século XX (que o autor denomina depreciativamente de “marxismo do movimento operário”) o socialismo real não passou de “da ilusão de um socialismo concebido na base da sociedade do trabalho e imanente ao capital, concepção que, por razões históricas, gerou apenas um ramo lateral da modernização burguesa” (Kurz, 1992, p.141).

Necessariamente atado a um comando estatal extremo, o socialismo real teria sido extinto, na opinião de Kurz, “como o homem de Neanderthal” porque fracassou não como sociedade pós-capitalista, socialista ou comunista, mas justamente como forma concorrente de modernização capitalista, em relação ao capitalismo propriamente dito (Ibid). Para quem leu *1984*, é impossível não recordar da obra ao se deparar com a passagem na qual Kurz apresenta a burocracia do partido como o substituto da classe capitalista no socialismo realmente existente:

O partido, ao fundir-se com a economia de guerra burocrático-estatista, em parte já existente, em parte por ele criada, podia justificar, como vigário da classe trabalhadora na Terra, praticamente todas as suas ações, até as mais absurdas, sangrentas e repressivas. O partido que ‘sempre tem razão’ criou assim uma nova sociedade socialista de acordo com sua autoconcepção, que na verdade nada mais é que o recrutamento coativo recuperador de uma classe trabalhadora moderna, sob a direção do Estado (Ibid, p. 47).

Debord e Postone defendem interpretações muitíssimo semelhantes às de Kurz, ainda que tenham sido produzidas em contextos distintos. Debord afirma textualmente que socialismo real – ou, como ele prefere, o “capitalismo burocrático” – é uma das formas sob as quais se disfarça a dominação da mercadoria (Debord, 1997, p.42). O autor caracteriza, portanto, o socialismo real como uma instância que opera no interior mesmo do capitalismo na forma de sua pseudonegação. A competição entre os dois modelos de gestão da economia desenvolve-se nos marcos internos do capital, diferindo historicamente quanto ao êxito de suas estratégias. A afinidade entre o capitalismo propriamente dito e o socialismo real, argumenta Debord, encontraria um terreno favorável à manifestação na crise do socialismo real: “No momento em que a burocracia quer mostrar sua superioridade no terreno do capitalismo, ela confessa ser um *parente pobre* do capitalismo” (Ibid, p.76).

A crítica de Postone procura atingir precisamente as interpretações da obra de Marx que findam por perceber e apresentar o socialismo real como alternativa efetiva ao capitalismo. O autor assinala que a regulação do trabalho alienado é central tanto ao capitalismo de mercado quanto aos regimes de controle burocrático, com a diferença de que, neste caso, essa regulação é realizada por via política e de modo explícito. Com efeito, a história do século XX refletiria, em todas as formas concretas, o controle sobre o trabalho alienado, o controle do capital. Como observa Postone, o “socialismo soviético deveria ser encarado como um regime alternativo (fracassado) de acumulação de capital, e não como uma organização da sociedade que representou a superação do capitalismo, não importa quão imperfeita essa organização possa ter sido” (Postone, 2004, p.55).

Em síntese, os três marxistas citados, Kurz, Debord e Postone, de modo muito semelhante, formam um juízo, teoricamente informado, do socialismo real como variante da modernização posta pelo capital. É justamente isso que parece ter sido intuído por Orwell, já na saída da II Guerra Mundial. Para o contraste com os *reality shows* é, de fato, fundamental perceber que *1984* pode ser interpretado como uma crítica do nosso mundo, da dominação posta pelo capital, ou seja, do capitalismo, e não apenas uma crítica ao socialismo realmente existente que a história tratou de sepultar. Isso porque a atitude crítica do livro é precisamente o que responde por sua total dessemelhança com os programas de tevê que alegam tê-lo de alguma forma como inspiração.

6. A realidade de *1984* versus a realidade dos *reality shows*

Naturalmente, tomando-se por referência o *Big Brother*, é possível reconhecer a influência de *1984* não apenas no título da atração. No reality show, também há câmeras por toda a parte, de modo que a vigilância é diuturna. As pessoas estão confinadas a um ambiente determinado e são permanentemente avaliadas por sua performance em tal ambiente. Há um estado de guerra e suspeita permanente entre os sujeitos, que estimula atitudes altamente individualistas, como delações, embustes, mesquinhas, entre outras. Na verdade, o individualismo exacerbado é a chave da “sobrevivência” nas condições de confinamento em que se encontram os sujeitos.

Seria possível produzir uma lista de diferenças formais entre a estrutura dos programas e os elementos da narrativa. Por exemplo, no caso dos *reality*, a exposição, longe de ser temida e evitada, é exatamente o que os participantes buscam e o público deseja. O fundamental, todavia, é que, em lugar de uma aceitação acrítica (celebratória) do totalitarismo político e/ou de mercado, no livro de Orwell há uma crítica radical, que não se dirige apenas a um dos momentos da existência social, mas à totalidade. Enquanto Orwell reconhece a existência de um futuro em aberto e rejeita as alternativas que pareciam imediatamente disponíveis, os *reality shows* sequer caracterizam a desumanidade como problema, de modo a provocar no público uma reação questionadora. Isso

talvez se explique pelo fato de que os *reality* sejam um produto cultural que reúne aspectos bastante representativos da assim-chamada época pós-moderna.

Como demonstraram críticos como Anderson (1999) e Callinicos (1989), a grande novidade da “pós-modernidade” não é material (econômica) e nem mesmo artística; a novidade é ideológica. A “pós-modernidade” é a fase da modernidade em que a dominação do capital torna-se tão ubíqua que setores representativos da esquerda passam rapidamente da crítica ao mercado à sua mais despudorada celebração. Percebendo como inevitável a dominação do capital, a esquerda pós-moderna relaxa e proclama o gozo universal. O mesmo espírito de época que anima a visão de mundo dos pós-modernos inspira produtos culturais nos quais o ambiente mercantil-capitalista é encarado como um cenário tão natural e inevitável quanto a atmosfera terrestre.

A realidade do capital, que nada mais é do que a sociedade do totalitarismo de mercado, é também a realidade-referência dos *reality shows*. Os programas são, portanto, instâncias de uma produção cultural que naturaliza o mercado, inclusive ou principalmente as consequências mais danosas de sua dinâmica. Ao fazê-lo, contribuem para a formação de uma consciência convenientemente adestrada para admirar a desumanidade e, eventualmente, fruir de sua contemplação. Os sujeitos portadores de tal consciência são ou deveriam ser sujeitos que reproduzem acriticamente as condições do ambiente em que vivem¹⁵, tal como os membros do Partido de 1984.

Justamente por essa razão, a crítica dos *reality shows* não pode percebê-los (apenas) como produtos de segunda categoria de um ambiente cultural decadente. A verdadeira crítica dos *reality shows* só pode ser uma crítica dirigida para os determinantes da época em que eles aparecem como prestigiados produtos culturais. Dentre os críticos sociais disponíveis, hoje como antes, aqueles que estabelecem de modo mais claro a conexão entre as determinações econômico-sociais e as formas de consciência são encontrados no abrangente espaço da tradição marxista.

7. O espetáculo como apogeu do capital: recordando Guy Debord

Dada a grande variedade de interpretações no interior do campo marxista (algumas das quais totalmente opostas entre si), recorrer a essa tradição implica, naturalmente, uma eleição. Dentre as muitas intervenções que poderiam ser trazidas à discussão, opta-se pela polêmica obra (hoje em dia, esquecida) de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (2009). Não se pretende, é claro, debater todas as ideias apresentadas no livro, algumas das quais controversas. O que importa aqui é a tese

¹⁵ A esse respeito, é significativa a fala de Christof, personagem de *O show de Truman*. Quando perguntado por que Truman, até aquele momento, nunca chegou perto de descobrir a natureza real de seu mundo artificial, Christof responde com uma desconcertante sinceridade: “Nós aceitamos a realidade do mundo no qual estamos presentes. É simples”.

central da obra: a de que a lógica do capital, além de espalhar-se geograficamente nos rincões mais distantes do globo¹⁶, cumpre a sua determinação intrínseca de ocupar todos os momentos da vida social. Ou seja, à ampliação extensiva do capital conjuga-se um crescimento intensivo da sua lógica de modo a penetrar tendencialmente em todos os poros da vivência humana, condicionando tanto aspectos objetivos quanto subjetivos da prática social (Ibid, p.31-32).

Debord escreve *A sociedade do espetáculo* na década de 1960, o que coincide, por um lado, com um momento de contestação a determinados aspectos da sociedade capitalista, mas também de avanço intensivo e extensivo da acumulação de capital¹⁷. À fase da acumulação inaugurada nessa época em que o capital e sua forma correspondente de riqueza, a mercadoria, tornam-se ubíquos, Debord chama de *espetáculo*. Em suas palavras:

O espetáculo é o *momento* em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura (Ibid, p.130).

Tomando emprestado a famosa expressão com a qual Lenin descreveu o imperialismo, pode-se dizer, em síntese, que o espetáculo nada mais seria do que a fase superior do capitalismo. Nesta fase, o capital finalmente realiza a sua condição potencial de “instrumento de unificação” (Ibid, p.14) de todas as práticas, percepções e emoções, reunindo os aspectos fragmentados da vida em uma totalidade a ele subordinada. Para exercer esta condição de instrumento de unificação da vida, é indispensável que o capital projete-se como imagem, como ontologia que confere sentido pleno à existência dos sujeitos que domina; ou seja, como “visão de mundo que se objetivou” (Ibid, p.14). A totalidade da vida social, por conseguinte, é apropriada como matéria-prima do capital, agora sob a forma de espetáculo (Ibid, p.34-35). Parafrazeando o subtítulo da versão em português do filme *O show de Truman*, o espetáculo (do capital) é o *show da vida*, i.e., a vida tornada show, evento do capital.

Na fase espetacular, o fetichismo da mercadoria é levado às últimas consequências. O espetáculo significa, portanto, o pleno desenvolvimento de uma sociedade cujas próprias forças escapam ao controle dos sujeitos. Tendo por base a autonomização do momento de reprodução material da vida humana (a economia), o espetáculo representa a subsunção de todas as demais esferas à sua finalidade exclusiva na época capitalista: o valor-trabalho. O fundamento objetivo dessa subordinação plena da vida à economia e da formação da subjetividade necessária para expressá-la continua sendo, no período do espetáculo, o trabalho estranhado. Por diversas vezes, como na

¹⁶ Recorde-se aqui que Debord considera o socialismo real como a vertente burocrática do capitalismo.

¹⁷ Publicado originalmente em 1967, o livro tornou-se bastante difundido após os eventos do Maio de 1968 na França.

passagem abaixo, Debord aponta o estranhamento em último grau como traço distintivo da fase do espetáculo:

O crescimento econômico libera as sociedades da pressão natural, que exigia sua luta imediata pela sobrevivência; mas, agora, é do libertador que elas não conseguem se liberar. A *independência* da mercadoria estendeu-se ao conjunto da economia, sobre a qual ela impera. A economia transforma o mundo, mas o transforma apenas em mundo da economia. A pseudonatureza na qual o trabalho humano se alienou exige prosseguir seu *serviço* infinitamente. Como esse serviço só é julgado e absolvido por ele mesmo, ele submete, como seus servidores, a totalidade dos projetos socialmente lícitos (Ibid, p.29-30).

A quase coincidência entre as categorias *espetáculo* e *fetichismo* não é, enfim, casual. Assim como o fetichismo, o espetáculo não deve ser tomado como um elemento de fora da sociedade, ajustando-a a uma teleologia predefinida. Na verdade, ele é um momento do próprio capital que se impõe como lógica social. É o momento em que a sociedade projeta imagens de si mesma a partir de suas práticas e é governada por essas imagens. Trata-se, portanto, de uma “relação social entre pessoas mediada por imagens” (Ibid, p.14). Imagens que, refletindo as condições sociais nas quais são criadas, configuram aos sujeitos um mundo cujo único discurso admitido como pertinente é aquele compatível com a mercadoria. Por isso o espetáculo é inseparável das formas de consciência que emanam dessa sociedade. Como afirma Debord, “o espetáculo é a ideologia por excelência” (Ibid, p.138).

Nessa fase da acumulação em que o capital objetiva-se como ontologia, não chega a surpreender a proeminência da assim-chamada esfera cultural, reconhecida apologeticamente pelo novo idealismo pós-moderno. Para Debord, “a cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido” (Ibid, p.119). Ao colonizar essa esfera de generalização das práticas humanas, o espetáculo potencializaria seu ímpeto monopólico de representação do mundo, instrumentalizando em vários níveis a difusão dessas generalizações. A indústria do entretenimento (que denota no próprio nome sua filiação ao capital) é um dos ramos da produção social que se apropria de idéias e modos de vida difundindo-os de acordo com o modelo de socialização dominante, i.e., moldando-os sob a forma de mercadorias.

Como ferramenta mais poderosa da indústria do entretenimento, o conjunto dos meios de comunicação presta um papel decisivo na irradiação da lógica do capital na fase do espetáculo. Seus produtos são mercadoria e, como tais, portadores de valor e valor-de-uso carentes de realização social. Mas a indústria do entretenimento distingue-se, neste particular, por elaborar mercadorias dotadas da capacidade imanente de interferir, sem qualquer mediação, na formação da consciência do próprio público que as consumirá. A formação do público consumidor da mercadoria é, portanto, parte do valor-de-uso da própria mercadoria. E, naturalmente, esse público deve ser capaz de

receber quantidades sempre crescentes das mercadorias-culturais e das mercadorias em geral (posto que a publicidade é rubrica decisiva no balanço das empresas de comunicação). Os meios de comunicação de massa, por conseguinte, *precisam constituir-se* como meios de comunicação do capital, para o capital.

É a partir desse enquadramento que se deve compreender a possível existência, a massificação e o sucesso de público de produtos culturais como os *reality shows*. Como mercadorias produzidas pela indústria cultural de uma época na qual o capital colonizou por completo a vida social a ponto de expressar-se como imagem sensivelmente apreensível, a realidade que os *reality shows* nos oferece é, de fato, a realidade de nossa vida sob o capital. Ao fazer o público deleitar-se com tal imagem, os *reality shows* têm o efeito de um anestésico indispensável para que o mesmo público extraia da real vida real deleite em meio à barbárie. Imagem, consciência e atitude finalmente se conciliam, cumprindo a seguinte exigência do capital-espetáculo: “*A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva* que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (Ibid, 17 [itálicos adicionados]).

8. Conclusão

Como se procurou defender, os *reality shows* são figurações de uma sociedade na qual a crueldade, a exclusão deliberada, a degradação, a falta de oportunidades, a luta de todos contra todos, o individualismo extremo, o exibicionismo, dentre outros fenômenos opressivos e, portanto, indesejáveis, tornam-se, mais do que frequentes, condições da própria reprodução social. Assinalou-se, então, que os *reality shows* podem ser, e de fato são, tomados por representações acrílicas do totalitarismo em suas formas política e econômica. A título de conclusão, consideremos essa afirmação em perspectiva histórica.

Se há algo que a história do século XX encarregou-se de demonstrar é que a sociedade comandada pelo capital comporta combinações variadas das duas formas de totalitarismo (político e econômico). Entre os casos extremos das ditaduras sanguinárias e das democracias neoliberais, experimentou-se praticamente todo o cardápio de opressão dos sujeitos pela lógica social estranhada, o capital. Se têm razão autores como Kurz, Postone e o próprio Debord, o próprio socialismo real não passou de uma variação extrema de modernização capitalista, na qual o atraso das sociedades a serem modernizadas exigiu um férreo controle estatal. A mais-valia, então, foi extraída por via política.

De todo modo, o fato de tais sociedades referirem-se, como o Soring de Océania, a legítimas tentativas revolucionárias imbuídas do ideário comunista, tornou possível que elas tenham sido

interpretadas e, a partir daí, prezadas ou atacadas, como a encarnação concreta de uma sociedade pós-capitalista, em transição para o comunismo global. Durante boa parte do século XX, a direita e boa parte da esquerda realmente acreditou que uma parte expressiva do mundo teria conseguido frear o capital, resistir à sua dominação. Mesmo no então chamado “bloco capitalista”, não se percebeu que foi o capital que dominou o Estado, fazendo-se valer dos recursos públicos para a superação dos problemas da acumulação. Ao contrário, julgou-se que o Estado havia finalmente domado o capital com rédea curta.

A crise aguda da social-democracia e a derrocada praticamente completa do socialismo real, e a correspondente contrarrevolução do capital, criaram as condições político-ideológicas necessárias para que a dominação *objetiva* do capital se manifestasse plena e ubiquamente, como disse Debord, como espetáculo. Sua vocação totalitária exhibe-se, portanto, em formas de consciência das mais diversas: nas teorias que se apregoam como pensamento único, nas cartilhas políticas que afirmam não haver alternativas, nas filosofias que consideram impossível conjugar teoria e prática numa forma em que a transformação social seja conquistada, na ressurgência do fundamentalismo religioso e... em produtos culturais como os *reality shows*.

Numa primeira análise, parece um absurdo que os *reality shows* sejam realistas em alguma medida. Afinal de contas, em que circunstância alguém ficaria confinado na convivência de estranhos, numa casa de luxo e conforto muito superior às residências da maior parte da população mundial, durante 3 meses sob a vigilância permanente de milhares de desconhecidos? Mas, numa reflexão mais profunda, pode-se perceber que se trata apenas de uma questão de escala. Num plano geral, não estamos todos confinados num ambiente comandado, vigiado e controlado por instâncias mercantis ou políticas que são a personificação de uma lógica opressiva, abstrata e desconhecida da maior parte das pessoas que a ela está subordinada? Se, em *1984*, a figura opressiva tem a forma do líder do Partido, o Grande Irmão (*Big Brother*) e, em *Truman*, é personificada pelo diretor-criador do programa, nos *reality shows* não há personagem que a expresse. É nesse sentido que eles se tornam realistas, pois, na vida realmente real, o *Big Brother* é, de fato, abstrato, embora já tenha sido reconhecido e designado como o *capital*.

Referências bibliográficas

- Anderson, Perry (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bignell, Jonathan (2005). *Big Brother – reality TV in the twenty-first century*. Nova York: Palgrave MacMillan.
- Callinicos, A. (1989). *Against postmodernism: a marxist critique*. New York: St. Martin’s Press.
- Debord, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- Fromm, Eric (2009). *Pós-facio*. In: Orwell, George (2009). *1984*. Companhia das Letras: São Paulo.
- Kurz, Robert (1992). *O colapso da modernização – da derrocada do socialismo de caserna a crise da economia mundial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Marx, Karl (1984). *O capital – crítica da Economia Política*, livro 2. São Paulo: Abril Cultural.
- Mathijs, Ernest & Jones, Janet (eds.). (2004). *Big Brother international – formats, critics & publics*. Londres: Wallflower Press.
- Orwell, George (2009). *1984*. Companhia das Letras: São Paulo.
- Postone, Moishe (2004). Critique and historical transformation. In: *Historical materialism*, vol. 12:3, p. 53-72. Leiden: Brill.
- Schumpeter, Joseph A. (1961). *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

Filmografia

- 1984* (título original: 1984). Direção: Michael Radford. Reino Unido: Umbrella-Rosenblum Films (prod.), Lume Filmes (dist.), 1984. DVD, 113 min. Som, colorido, legendado.
- O show de Truman: o show da vida* (título original: The Truman show). Direção: Peter Weir. EUA: Paramount Pictures (prod.), Paramount Home Cinema (dist.), 1998. DVD, 103 min. Som, colorido, legendado.