

## **REALITY-SHOW – UMA ANÁLISE DE GÉNERO**

Samuel Mateus\*

Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens

sammateu@gmail.com

**Resumo:** Na segunda metade do séc. XX, ocorreu uma mutação no dispositivo enunciativo da televisão de que o *reality-show* é um dos exemplos maiores ao confiar, não tanto no enunciado quanto na enunciação. Dada a fluidez com que se apresenta e a multiplicidade de influências que o constituem, constatam-se sérias dificuldades em inseri-lo num único género. Procurando inserir-se na reflexão deste problema, o presente artigo coloca o *reality-show* como um género televisivo independente, dotado de convenções muito particulares que nos permite ensaiar uma definição de género mais precisa. Relevando a centralidade do quotidiano, o movimento escopofílico e a emancipação do espectador, esboça-se uma definição que dá conta da especificidade distintiva do género televisivo “*reality-show*”.

**Palavras-Chave:** *Reality-Show*; Estudos Televisivos; Género

**Abstract:** In the second half of the 20th century a mutation occurred in television’s enunciative apparatus that the reality-show is one of the largest examples, in emphasizing not what is said but who says. Given the fluidity and the multiplicity of influences that reality-show presents itself there is a serious difficulty in putting it in a single genre. Trying to answer this problem, this paper puts the reality-show as an independent television genre with singular conventions that allow us to sketch a more precise genre definition. Pointing to the centrality of the everyday, to the scopophilic movement and to the emancipation of the spectator, we outline a definition that takes into account the specific and distinguishing “reality-show” television genre.

**Keywords:** *Reality-Show*; *Television Studies*; *Genre*;

### **Introdução**

Uma mudança dentro do paradigma televisivo foi logo assinalada em 1983, quando Umberto Eco dava conta de um novo estágio em que a relação entre os enunciados e os factos perdia importância face à relação entre o acto de enunciação e a recepção da mensagem (Eco, 1985). Com efeito, de uma televisão reprodutora de acontecimentos (*paleo-televisão*), observava-se a passagem para uma televisão (*neo-televisão*) que espelhava a realidade mas, em vez de recorrer a uma enunciação objectiva, distanciada e formal, era a própria voz da gente comum que a relatava na primeira-pessoa.

---

\* Samuel Mateus é licenciado, mestre e doutor em Ciências da Comunicação (FCSH-UNL). Colaborador do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, é o autor de “Publicidade e Consumo nas Sociedades Contemporâneas” (Labcom Books, 2011).

Ora, a emergência dos programas televisivos de realidade ou *reality-shows* na cena televisiva contemporânea, e o seu sucesso em cativar audiências, insere-se nesta transformação do dispositivo enunciativo da televisão, um que confia mais na enunciação do que enunciado. O género *reality-show* é um exemplo dessa *neo-televisão* que fala não apenas de si própria, como também do laço empático que a liga aos seus espectadores, e daquilo que as pessoas comuns experienciam na sua rotina diária. A televisão contemporânea faz-se, assim, interpeladora do espectador, dirige-se-lhe como convidado, concorrente ou testemunha, fá-lo viajar do sofá para o ecrã. “É o sinal triunfante do acesso directo, egocêntrico e mágico. Vós sois nós, vós podeis fazer parte do espectáculo. O mundo de que a televisão fala é a relação entre nós e vós. O resto é silêncio” (Eco, 1985: 34). Mas, em contraste com Eco, não cremos que, no caso do *reality-show*, o mundo exterior se apague ou silencie. Pelo contrário, uma das forças dos programas televisivos de realidade é precisamente o resgate do real para o dispositivo catódico, sendo essa recuperação fundamental neste novo modo de estabelecer a ligação entre a televisão e os espectadores. Se o género televisivo “*reality-show*” traz a experiência subjectiva do indivíduo vulgar para a publicidade que a televisão abarca, fá-lo simultaneamente com um forte enfoque na vida de todos os dias, e dos conflitos e tensões que a vida em sociedade comporta.

Todavia, se a proeminência do *reality-show* é incontornável nos estudos televisivos contemporâneos, pouca atenção lhe tem sido dada enquanto género televisivo específico (cf. Stempel-Mumford, 1995: 19). Naturalmente, para isso muito terá contribuído a natureza híbrida com os programas televisivos de realidade se apresentam coligindo e adaptando diversos elementos característicos de outros géneros, como por exemplo, o documentário, a novela ou o concurso (Killborn, 1994). Com efeito, a nomenclatura *reality-show* é utilizada para referir, de forma abrangente, um vasto número de programas televisivos (Barnfield, 2002:49) que, de forma nem sempre assumida, cruzam as fronteiras da informação e do entretenimento, do drama e do documentário, da ficção e da realidade<sup>1</sup>. Existe uma grande variedade de estilos e técnicas associadas que passam por câmaras portáteis, eventos e diálogos não-guionados (passíveis ou não de edição), ou uso de actores e apresentadores juntamente com gente comum. Já para não falar na própria diversidade de temas (desde a moda, passando pela culinária até a casos policiais, e sub-géneros que o reality-show apresenta e que se traduz numa multiplicidade de formatos televisivos: o *docusoap* (*Miami Ink*, *Storm Chasers*), o *gamedoc* (*Survivor*, *TopChef*), o *lifestyle* (*The Biggest Loser*, *Trading Spouses*), *reality-sitcoms* (*The Osbournes*) e depois sub-géneros relacionados com encontros amorosos (*Temptation Island*, *Farmer Wants a Wife*), com solidariedade social (*Three Wishes*, *Oprah Giveaway*), ou com experimentações científicas (*Mythbusters*, *Doing DaVinci*).

Há, assim, uma dificuldade inerente na classificação do *reality-show*.

Neste artigo, pretende-se discutir a constituição do *reality-show* como género televisivo específico e autónomo. Mesmo se são reconhecidos pelo seu eclectismo, é

---

<sup>1</sup> Daí que frequentemente os programas televisivos de realidade sejam apreendidos como popular factual television (Hill, 2005).

argumentado que não apenas é possível isolar os programas televisivos de realidade num género televisivo particular, como também é possível definir um conjunto de convenções que nos autoriza a aferir o *reality-show* como um tipo de programação televisiva independente dos géneros que inspiraram os seus actuais formatos. Isto não significa que exista uma fórmula determinada. O que propomos é pensar a diversidade aparente dos programas televisivos de realidade a partir da existência dos princípios fundamentais que se observam em qualquer programa do género. Pressupomos que é possível distinguirmos as particularidades próprias do *reality-show* mesmo se ele se estilhaça em numerosos sub-géneros. Aliás, a possibilidade de caracterizar os programas televisivos de realidade como género televisivo de pleno direito, advém, em grande parte, do facto de todos os formatos televisivos, para além de todas as diferenças que lhes subjazem, poderem ser decompostos num conjunto de atributos- base fundadores do género. Dentro do eclectismo do *reality-show* encontramos diferentes estilos, formatos e sub-géneros que, não obstante as suas singularidades, partilham um conjunto de características que nos levam a incluídos na designação *umbrella* de *reality-show*.

Serão esses atributos fundamentais que estão na origem da proposta geral de definição do género televisivo *reality-show*, delineada na conclusão deste trabalho.

Três questões percorrem toda a pesquisa: de que modo podemos afastar os programas televisivos de realidade da categorização televisiva tradicional que resulta na sua compreensão como um género “pós-documentário” (Corner, 2002: 255)? Quais as características de género dos *reality-shows*? Quais os seus princípios basilares?

### As Convenções de Género

A discussão acerca da originalidade do *reality-show* tem tanto de prolífica quanto de polémica. De facto, dada a multiplicidade de ascendências e influências, tem sido difícil discernir até que ponto o *reality-show* contemporâneo se pode colocar como um género televisivo *per se*. Não cabendo aqui comentários a esse assunto, diremos somente que, não obstante as controvérsias acerca do seu carácter mais ou menos inovador<sup>2</sup>, a maioria dos académicos concorda que os programas televisivos de realidade constituem um género televisivo dotado de um forte eclectismo e intertextualidade, discernível logo na terminologia dos subgéneros, a qual mistura dois termos entre si: por exemplo, *docusoap* como subgénero do *reality-show* que mescla influências do documentário e da novela; ou a *reality-sitcom* amalgamando elementos característicos da ficção com a descrição da própria realidade.

Não obstante os diálogos que se estabeleceram entre diferentes géneros televisivos, e apesar do seu carácter híbrido, o *reality-show* enquanto género englobante que inclui

---

<sup>2</sup> Para um percurso histórico acerca dos programas televisivos de realidade *vide* Mateus (2011: 410).

muitos formatos televisivos e sub-gêneros, é dotado de alguns atributos primordiais. Nesta pesquisa, ocupar-nos-emos apenas de três, embora outros possam obviamente ser aduzidos em futuras investigações: a centralidade do quotidiano, a tendência escopofílica e a emancipação do espectador, cada qual, como veremos, ocorrendo a vários níveis.

No fundo, estamos a relevar meras convenções de género, muito úteis no que a uma tipologia ou categorização dos géneros televisivos diz respeito, mas totalmente susceptíveis a revisão, assim as eventuais mutações futuras nos programas televisivos de realidade o justifiquem. Quotidiano, Escopofilia e Emancipação do Espectador não devem ser percebidos como essências do *reality-show*, mas apenas como aspectos constitutivos que nos permitem separar, como notável nível de precisão e firmeza, os limites do género. Pode ser difícil apurar onde o género televisivo *reality-show* começa ou termina, mas isso não nos impede de delimitar, com algum grau de certeza, os domínios onde ele emerge.

### A Centralidade do Quotidiano

O primeiro traço mobilizador que destacamos do género “*reality-show*” é a saliência da vida quotidiana. Não apenas a televisão se tornou um facto trivial (emissões 24 horas por dia, 365 dias por ano), como a trivialidade, decorrente das transformações ocorridas com a *neo-televisão*, adquiriu um lugar no próprio *medium*. Numa tentativa de proximidade com os espectadores, eis uma televisão preocupada em acompanhar a vida diária, nas suas mais variadas facetas, seja a profissional, pessoal ou íntima. Entre a conversa de café ou os comentários coloquiais, temos no *reality-show* uma mediatização da vida a acontecer: no *Big Brother*, e ainda mais com a *web-tv*, o tele-espectador pode tomar o pequeno-almoço enquanto assiste aos concorrentes do programa a fazerem exactamente o mesmo. Há como que uma replicação da vida quotidiana que os *reality-shows* tendem a operar, mesmo quando são transmitidos em diferido. Por exemplo, *Survivor* é uma competição gravada, situada num local exótico, mas que se organiza pelos mesmos momentos rotineiros da vida quotidiana. E *American Casino*, acompanha, a par e passo, o quotidiano profissional dos directores e empregadores de um Casino no Nevada.

Associada a esta ênfase do quotidiano, surge-nos a proeminência do indivíduo anónimo, vulgar, igual a qualquer outro que assiste ao programa do outro lado do ecrã. Embora as pessoas vulgares tenham começado a aparecer em géneros televisivos mais antigos como concursos, documentários ou *talk-shows*, foi o *reality-show* que lhes deu o protagonismo exclusivo nos programas de televisão e que se centrou nelas, não em situações excepcionais ou artificiais (por exemplo, em estúdio) mas nas situações prosaicas do seu dia-a-dia mundano. Assistimos em *Dr. 90210*, ao dia-a-dia do, até aí desconhecido, cirurgião plástico Robert Rey nas suas tarefas rotineiras, não apenas recebendo os pacientes no seu consultório, como indo ao supermercado com a sua mulher ou desfrutando de um almoço em família. Regista-se no género *reality-show* uma intensa insistência no *quidam*, nesse sujeito desconhecido e nas suas diligências quotidianas (Penzhorn e Pitout, 2008: 66).

O sucesso de audiências advém precisamente da insurgência do indivíduo anônimo no ecrã da televisão, até aí quase exclusivamente ocupada com especialistas, políticos, ou celebridades. Com os programas televisivos de realidade eis que a pessoa comum se torna uma “estrela”, uma fama que, acontecendo no momento da exibição catódica, prescinde de qualquer mérito prévio. No *reality-show*, o importante é o desempenho frente às câmaras poder ser avaliado pelos espectadores como sendo genuíno e autêntico. Mais do que dotes ou competências excepcionais, os indivíduos desta televisão de realidade têm, sobretudo, de conseguir ser eles próprios. Essa é a reivindicação mais ouvida em *reality-games* como *Secret Story*.

No fundo, os programas televisivos de realidade poderão, pois, ser apelidados de “programas do quotidiano”: exemplos tão diversos como *Big-Brother*, *The Real Housewives of Orange County*, *Joe Millionaire*, *Rescue 911*, ou *Deadliest Catch*, mesmo pertencendo a sub-géneros distintos, todos eles partilham esta obsessão pela mundanidade acompanhando de perto o desenrolar dos dias dos seus participantes. Em *Deadliest Catch*, o tele-espectador assiste à rotina dos pescadores do Alasca enquanto tentam apanhar uma espécie de caranguejo gigante (*King Crab*), enquanto *Rescue 911*, oferece-nos o dia-a-dia de polícias, médicos, bombeiros, ou enfermeiros salientando as dificuldades, os riscos e os imprevistos por que passam na sua profissão. Verifica-se, pois, uma certa heroicização da banalidade, os hábitos pessoais e profissionais, no género “reality-show” sendo o centro das atenções. Os temas focam, sobretudo, as experiências pessoais dentro do quotidiano e são apresentados dentro de um estilo informal, prosaico e coloquial reproduzindo uma interação social muito semelhante à ocorrida em ambientes que, ao contrário dos *reality—shows*, não são mediatizados. Deste elogio da banalidade fazem parte a linguagem popular como a gíria e o calão, sociolectos e mesmo posturas comportamentais brejeiras que até há algumas décadas atrás eram sobriamente reprimidas na televisão.

Como sublinha François Jost (2009: 18), a afirmação do quotidiano no género “reality-show” corresponde a uma simples constatação: a recusa, por parte dos espectadores, de admitirem que o discurso informativo e esclarecedor que pautava quase exclusivamente a televisão até meados do séc. XX, resume todo o conhecimento que a televisão pode transmitir acerca da realidade. Pelo contrário, o *reality-show* confirma essa suspeita de que as estatísticas, os comentários, as análises e as entrevistas não bastam para compreender a realidade social: é que a verdadeira vida, as emoções pessoais, os transtornos profissionais, as desilusões ou as ambições, essas, acontecem no quotidiano das pessoas. É justamente ao reconhecer esta necessidade que as pessoas têm de se pensarem enquanto se observam mutuamente no ecrã que este género televisivo se distingue dos demais.

Ora, é precisamente nessa capacidade de perscrutação visível do outro decorrente da afirmação do quotidiano que consiste a próxima convenção de género do *reality-show*.

## Escopofilia

Sem dúvida nenhuma, um atributo definidor deste género televisivo é a oportunidade que dá, aos espectadores, de verem por si próprios. Não apenas esta “observação-participante” da interacção social mediatizada pela televisão constitui um factor de sucesso de audiências, como a própria mobilização visual induzida pelas imagens permite obter uma identificação ligada às experiências sociais que outros géneros (como a ficção) não conseguem obter de forma tão intuitiva e empática.

A afirmação do quotidiano não seria possível sem que o *reality-show* o oferecesse à vista de todos, o expusesse nas suas minudências ou exibisse os indivíduos na sua intimidade. O gosto por olhar a vida de pessoas comuns, esse movimento escopofílico, inaugura uma percepção testemunhal da realidade: eis ali a complexidade do mundo mostrada através do olhar do indivíduo vulgar. O *reality-show*, não apenas dá a observar a realidade ao espectador, como, antes de mais, o interpela como testemunha desse mundo numa relação muito particular entre a verdade, a visibilidade e a verificabilidade daquilo que vemos no ecrã. O espectador torna-se cúmplice daquilo que visiona. Ao ceder à escopofilia, ao mirar o quotidiano dos indivíduos, ele não pode afirmar que não sabe; e não pode fazê-lo porque o viu. O espectador dos programas televisivos de realidade olha, mas este mirar não é inocente: é um observar avaliativo e, sobretudo, um olhar que envolve um consentimento automático. Quando, por exemplo, o telespectador testemunha, em *Loft Story* a segregação de um participante por parte dos restantes, está já a envolver-se na intriga da relação social. Mesmo mediatizado, o prazer das imagens que o *reality-show* oferece, a escopofilia que lhe está associada, expõe a crueza das relações em sociedades e, ao mesmo tempo, expõe a vulnerabilidade do espectador a esses próprios enredos.

Na escopofilia dos programas televisivos de realidade, comprovamos uma radicalização da visibilidade como fundamento do social. É como se a aparência, as imagens, as formas sensíveis televisionadas contribuíssem para construir as sociabilidades (Maffesoli, 2003: 134). O sensível como substrato do reconhecimento do outro, a visibilidade como um apetite pelo real. Talvez por esse motivo, as imagens demoram-se nos pormenores ínfimos do quotidiano: duas mãos a tocarem-se sub-repticiamente em *Flavor of Love*, o olhar perdido por entre os arranha-céus de *Amish in the City*, ou o esgar de frustração após um mau negócio em *Auction Hunters*.

Isto conduz-nos a outro aspecto relacionado com o movimento escopofílico do género “reality-show”. O prazer em observar a vida mundana ou o gozo das imagens televisivas vêm acompanhados por uma vontade em testemunhar, mas também, partilhar os sentimentos alheios. Num género relacional, como este, a comiserção pelas infelicidades alheias, bem como pelos sucessos é um factor importante que integra o gosto em observar. A exposição do quotidiano envolve igualmente uma exibição impúdica de diversos acontecimentos, desde padecimentos físicos até infelicidades pessoais. Tudo isso se torna um mote para a escopofilia do *reality-show*. Em certa medida, os telespectadores deste género televisivo configuram “comunidades de compaixão” (Mateus, 2011: 474)

assentes nessa mediatização da vida social que constrói as visibilidades dos sofrimentos e alegrias e que, em última análise, precisamente devido a esse carácter testemunhal da escopofilia do *reality-show*, tornam possível pensarmos neste género como sendo eminentemente dialógico.

Acima de tudo, a natureza escopofílica do *reality-show* manifesta-se nessa exacerbação do visível: exacerbação visível daqueles que se exibem no ecrã e exacerbação visível daqueles que assistem a essa mostração de si, e, desse modo, testemunhando as ligações e desligações que preenchem as relações sociais, encetam movimentos singulares de sociabilidade (cf. Calvert, 2000:237). Como poderão os tele-espectadores empreendê-la, isso compreenderemos na terceira característica de género.

### **A Emancipação do Espectador**

Com o *reality-show* é o próprio espectador que entra na sua própria televisão. Ele torna-se então um participante do programa televisivo querendo com isto significar duas coisas: por um lado, o espectador participa nos programas televisivos de realidade como emissor de opiniões, protagonista principal, objecto sobre o qual a escopofilia assenta, ou, ainda, como actor-principal da sua própria vida quotidiana. Um exemplo deste tipo de participação seria o famoso tele-voto de, por exemplo *Big-Brother*, onde as audiências activamente expressam as suas preferências, até com mais assiduidade e adesão daquelas verificadas no escrutínio político. Um outro exemplo seria aquele que ocorre noutra género de programas televisivos – os programas informativos como *Antena Aberta* - onde chamadas telefónicas, mensagens SMS, ou comentários no Twitter, servem para expressar, de forma individualizada, as opiniões dos tele-espectadores.

Por outro lado - e este é o segundo tipo de participação a relevar – o indivíduo comum é um participante no *reality-show* que o utiliza activamente em proveito próprio. Assim, temos de um lado, o indivíduo transformado em herói ou instância de opinião, e do outro, o indivíduo que faz do *reality-show* uma oportunidade de empreender uma reflexão acerca de si. É a este segundo tipo de actividade participativa que se salienta na convenção de género que designamos por “emancipação do espectador”. Face a uma televisão que reconhecia na sua audiência uma amostra de indivíduos passivos ou somente uma turba de consumidores, a televisão de realidade trata as audiências como conjuntos de indivíduos a passar por diversas fases de vida e às quais têm de dar resposta (Jost, 20003: 168). Se a escopofilia trai já uma certa dimensão relacional, assistimos nesta dignidade conferida ao indivíduo banal o expoente máximo de uma televisão que se concentra em assuntos de interesse humano.

O *reality-show* emancipa o espectador quando se assume como lugar de escuta atenta, como confessional colectivo, como agente de uma conversação que frequentemente possui contornos terapêuticos. Emancipado dos espartilhos da passividade e do simples

visionamento, o indivíduo comum invade a cena televisiva com as suas próprias memórias, as suas mágoas, as dificuldades que experimenta ou os receios que determinada situação lhe suscita. *Bas les Masques* ou *Você na Tv*, incluindo-se sobretudo no género televisivo *talk-show*, não deixam de poder ser associados ao *reality-show* quando dão a oportunidade a gente comum de ir ao estúdio desabafar, comentar ou pedir justiça. Eis um tele-espectador que se individualiza, uma audiência que se personaliza, eis um indivíduo como qualquer outro a fazer da televisão o seu espaço confessional. A confissão catódica (Mateus, 2011: 506), mais do que aceitar um comportamento desviante, celebra, antes de mais, um percurso pessoal, uma experiência de vida contada na primeira pessoa que se torna admitida e partilhada publicamente. Mais do que lidar com a culpabilização (como a confissão catódica), esta confissão catódica, permitida pelo carácter emancipatório do espectador do género “*reality-show*”, lida com o reconhecimento social, e com a tolerância que devemos ter face ao outro. Dramas familiares e tragédias pessoais tornam-se objectos de discurso, o diálogo entre a câmara e o indivíduo desenrolando-se à frente dos nossos olhos com uma total abertura de temas (mesmo os de foro privado ou íntimo) e de perspectivas. No *reality-show*, os indivíduos aliviam as suas angústias e as suas confissões pessoais como se o dispositivo televisivo – as câmaras, as perguntas, a publicidade induzida pelas audiências de massa – mitigasse as suas aflições.

À primeira vista, esta emancipação do espectador que faz da câmara o seu interlocutor principal parece circunscrever-se ao *Big-Brother* ou a *Loft Story*, onde aliás, existem espaços reservados a essa prática discursiva auto-revelatória, justamente apelidados de “confessionários”. Todavia, constatamos que, afinal, este é um atributo omnipresente no género “*reality-show*”. Mesmo programas televisivos de realidade como *American Hot Rod*, *College Hill*, ou *IceRoad Truckers* contêm esta remissão confidencial onde os indivíduos se expõem, não apenas no sentido de exibição física, como também no sentido de uma abertura sentimental, descrevendo aquilo que lhes aconteceu, sublinhando emoções, antevendo obstáculos. Não raramente, eles são induzidos a divulgar as animosidades ou simpatias sentidas por outros participantes no programa. No género “*reality-show*”, de uma forma ou de outra, encontramos essa revelação do indivíduo comum em que ele fala directamente nos olhos do tele-espectador, olhando ostensivamente a câmara como se de um verdadeiro confessor ela se tratasse. No fundo, como se o espectador em casa fosse aquele a quem são dirigidos esses desabafos, como se o espectador fosse um confidente embora anónimo e colectivo, a desempenhar aquelas funções relacionais que destacámos na tendência escopofílica do *reality-show*.

A emancipação do espectador, tal como aqui delineada, compreende, assim, duas coisas: um, a transformação do espectador em actor, e sobretudo, em agente discursivo, isto é, a uma invasão das suas preocupações e dos seus sentimentos pessoais pela cena televisiva adentro, essa possibilidade de ele tomar a palavra e fazer da televisão um confessionário público; dois, a possibilidade dos tele-espectadores deixarem de se compreenderem como uma simples e tradicional audiência televisiva e passarem a serem parceiros de sociabilidade, quasi-interlocutores dessa “quasi-interacção mediatizada”



(Thompson, 1995: 84) no momento em que são o objecto a quem se dirige os discursos que perpassam nessa confissão catódica.

## Conclusão

As definições do género *reality-show* habitualmente avançadas não têm primado pela clareza conceptual.

Por um lado, há definições, como por exemplo, a de Holmes e Jermyn (2004: 2), que confundem dois fenómenos distintos entre si: o programa televisivo de realidade (*reality-show*) e a televisão de realidade (*reality-television*), os conteúdos programáticos a serem assimilados ao próprio *medium* televisão. Como já tivemos oportunidade de discutir (Mateus, 2011: 406), tal não contribui para traçar com clareza os contornos do género televisivo. Por outro lado, definições assentes nos aspectos técnicos e formais do programa de televisão (Killborn, 1994: 193), parecem serem redutoras já que um género televisivo assenta numa estilística própria que não é reduzível exclusivamente aos seus aspectos técnicos; nomeadamente, a existência diálogos não-guionados, gravações feitas por uma pequena equipa de produção e realizadas de forma ininterrupta, tendencialmente sem edição ou locução.

Neste artigo procurou-se delimitar um campo de construção do género “*reality-show*” que pudesse caracterizar a singularidade deste tipo de programação televisiva e, por conseguinte, o diferenciá-lo de outros géneros televisivos. Os três atributos salientados devem, por isso, servir como marcadores estilísticos do género e orientar uma definição mais precisa. Assim, do conjunto de comentários realizados, podemos retirar um esboço conceptual muito útil nessa tarefa.

Ensaçando uma definição do género “*reality-show*” com base nas convenções supra-enunciadas - o quotidiano, a escopofilia e a emancipação do espectador - formularemos a seguinte definição:

*Reality-show, ou programa televisivo de realidade, refere-se a um vasto e plural género televisivo autónomo, não obstante integrar e adaptar elementos de outros géneros televisivos como o documentário, o concurso, o drama, a ficção ou a novela. Dotado de diversos formatos ou sub-géneros, procede a uma muito singular mediatização da interação social caracterizando-se por incidir a sua atenção na banalidade do quotidiano através do relato, na primeira pessoa, das tensões, conflitos e angústias que o indivíduo experiencia diariamente, na sua vida profissional, pessoal ou familiar. O reality-show consegue, por intermédio de perscrutação escopofílica generalizada, a criação de uma relação de carácter testemunhal e cúmplice com os espectadores, os quais se tornam, quasi-interlocutores na medida a que assistem à revelação confidente de si que os indivíduos publicamente aí operam.*

### Referências Bibliográficas

- BARNFIELD, Graham, «From Direct Cinema to Car-Wreck Video: Reality TV and the Crisis of Content» In Cummings, Dolan (ed.) *Reality TV: How Real is Real?*, London, Hodder Arnold, H&S, 2002
- CALVERT, Clay, *Voyeur Nation – media, privacy and peering in modern culture*, Oxford, Westview Press, 2000
- CORNER, John, “Performing the real: Documentary diversions”, *Television and New Media* 3(3), pp. 255-269, 2002
- ECO, Umberto, « Tv: la transparence perdue » In *La Guerre du Faux*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1985
- HILL, Annette, *Reality Tv – audiences and popular factual television*, Oxon, Routledge, 2005
- JOST, François, *La Télévision du Quotidien – entre réalité et fiction*, Bruxelles, Éditions De Boek Université, 2003 [2001]
- JOST, François, *Télé-Réalité*, Le Cavalier Bleu, 2009
- KILLBORN, Richard, «How real can you get? - recent developments in Reality Television», *European Journal of Communication*, n°9, pp.421-439, 1994
- MAFFESOLI, Michel, *L'Instant Éternel – le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2003 [2000]
- MATEUS, Samuel, *O Processo Publicitário – estudo sobre a experiência pública*, tese de doutoramento orientada pelo Professor Doutor João Pissarra Esteves, apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, texto policopiado, 2011
- PENZORN, H, PITOUT, M, «A critical-historical genre analysis of reality television», *Communicatio-South African journal for communication theory and research*, 33:1, pp.62-76, 2008
- STEMPEL-MUMFORD, Laura, *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana University Press, 1995
- THOMPSON, John B, *Media and Modernity – a social theory of the media*, Stanford California, Stanford University Press, 1995