

PERFORMANCES DO COTIDIANO NA TV: OS ANÔNIMOS NO TALK SHOW CASOS DE FAMÍLIA

Performances of everyday life on TV: the anonymous on the talk show Casos de Família

Performances de la vida cotidiana en la televisión: el anónimo en el talk show Casos de Família

Rafael Barbosa Fialho Martins¹

Resumo:

A partir da base teórico-metodológica de Erving Goffman, o artigo discute as performances de indivíduos anônimos no talk show Casos de Família (SBT). O estudo aponta que os convidados do programa mobilizam as performances de si de forma altamente controlada pela instância institucional, que organiza as interações no palco em uma estrutura que se ampara na matriz cultural do melodrama. Assim, os anônimos agem como personagens que performam reproduzindo estereótipos das classes populares.

Palavras-chave: Performance. Talk show. Casos de Família. Anônimos. SBT.

Abstract:

Based on the theoretical and methodological basis of Erving Goffman, the article discusses the performances of anonymous individuals in the talk show Casos de Família (SBT). The study points out that the guests of the program mobilize their performances in a highly controlled manner by the institutional instance, which organizes interactions on the stage in a structure that is based on the cultural matrix of the melodrama. Thus, the anonymous acts as characters, reproducing stereotypes of the popular classes.

Keywords: Performance. Talk show. Casos de Família. Anonymous. SBT.

Resumo:

Partiendo de las bases teóricas y metodológicas de Erving Goffman, el artículo analiza las actuaciones de personas anónimas en el talk show Casos de Família (SBT). El estudio señala que los invitados al programa movilizan sus actuaciones de manera altamente controlada por la instancia institucional, que organiza las interacciones en el escenario en una estructura que se sustenta en la matriz cultural del melodrama. Así, los anónimos actúan como personajes que realizan reproduciendo estereotipos de las clases populares.

Palabras clave: Performance. Talk show. Casos de Família. Anónimos. SBT.

¹ Doutor e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Vale do Rio Doce (Univale), MG. Jornalista pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: rafaelbfialho@gmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5277-7909>

Introdução

Exibido pelo SBT de segunda a sexta desde 2004, o *talk show Casos de Família* é (re)conhecido pelo seu viés popular: trata temas do cotidiano de maneira informal, direta e, muitas vezes, conflituosa – o que faz os detratores do programa tachá-lo como “popularesco” e outros adjetivos nada elogiosos. Os alvos preferenciais das críticas são as brigas entre convidados, que discutem entre si e com a própria apresentadora (os chamados “barracos”), e as suspeitas de que tudo ali no palco não passa de mera “armação”.

Por pior que seja sua reputação, o programa intercala discussões prosaicas – traições, querelas entre vizinhos, ciúmes – com debates acerca de temas considerados mais sérios e importantes, como identidade LGBTQIA+, dependência química, reintegração de ex-detentos na sociedade, doação de órgãos e outros. Assim, a atração flerta com o jornalismo e tenta justificar sua existência em função de um suposto serviço prestado ao público (uma “missão social” que afirma cumprir).

Chama atenção a dimensão performativa das ações transcorridas no palco: tudo parece ser mais ou menos roteirizado para soar “palatável” na televisão; todos ali parecem desempenhar papéis que, se não são pré-definidos, são delimitados a partir da narrativa do programa, principalmente por meio da condução da apresentadora, que define e/ou reforça quem são os vilões e as vítimas das histórias, atuando como defensora do “povo”. Por sua vez, a plateia ocuparia o papel de representante da audiência; à psicóloga caberia atuar como a perita, capaz de elucidar os casos e prescrever saídas para os problemas.

Nessa situação de interação, interessa-nos aprofundar sobre a performance dos anônimos que são convidados para participar do programa e contar sua vida; queremos compreender como eles fazem a transição do mundo cotidiano para a tela da televisão. Acreditamos que isso é feito principalmente por meio de suas performances, já que aos convidados, não basta apenas relatar as vivências; é preciso revivê-las no palco, materializar com ações e gestos aquilo que é dito verbalmente. Logo, em *Casos de Família*, o cotidiano é mais do que contado ou relatado: é performado. Por isso, a análise desse tipo de programa convoca, em nosso olhar, o conceito operador da performance, dada a força da atuação de cada um envolvido nas histórias.

A performance de indivíduos anônimos na mídia não é propriamente uma novidade e se conecta a um contexto midiático em que as performances de si são muito valorizadas socialmente. Como lembram Alcantara e Calazans (2015), programas televisivos baseados na realidade – *talk shows*, *reality shows*, programas de estilo de vida e outros – são um terreno fértil para a autoexposição dos sujeitos que, a partir da inserção midiática, constroem e reinventam suas subjetividades.

A publicização e a exteriorização do privado, ou ainda, a hiperespetacularização do cotidiano e do banal já se alastraram pelas telas ao ponto de, diariamente, assistirmos à exposição da intimidade pela televisão. As intensas visibilidade e exibição da vida ordinária do eu nas telas impulsionam a emergência de diversas experiências da subjetividade contemporânea, ou seja, de modos de ser e estar no mundo (Alcantara & Calazans, 2015, p. 200).

Ou seja, quando anônimos performam no *talk show* e programas similares, eles demonstram saber e/ou querer fazer parte de uma cultura midiática que privilegia a exposição da intimidade e do cotidiano. Sibília (2008) chama esse fenômeno de “*show* do eu”, no qual a performance ocupa lugar central para a construção subjetiva dos sujeitos e a visibilidade midiática proporciona reconhecimento e existência social.

Para Serelle (2014), a inserção e a visibilidade de anônimos na TV acenam como sinal de uma virada demótica, e não necessariamente democrática. Ou seja, pessoas comuns estão cada vez mais no centro da produção e circulação midiática, o que não implica, ainda, numa guinada democrática, pois o protagonismo dos indivíduos ordinários continua sob a pressão de um ideal de cultura tradicional e discriminatório a essas dinâmicas, que coloca em lados opostos os “civilizados” e os “abrutalhados”, divididos por distinções de gosto que acabam por perpetuar formas de violência simbólica. Se as pessoas comuns estão acessando o espaço midiático, mas ainda não alcançam reconhecimento pleno, faz-se necessário, então, pensar em maneiras de transformar a visibilidade em política efetiva de participação.

Logo, neste artigo, nossa atenção se volta à dimensão performativa dos anônimos que são convidados a participar das interações ocorridas no palco da TV, nos compelindo a buscar entender a importância das performances num contexto televisivo que,

por sua vez, almeja mimetizar a “vida real” e mostrar a “realidade” vivida pelo povo – premissas importantes defendidas pelo programa em questão, pelo menos em tese.

Para fins de observação do papel e da especificidade da performance mediada pela televisão, elegemos como *corpus* de pesquisa 14 edições completas do *talk show*, cujo tema central era a violência doméstica contra a mulher². Portanto, a análise a seguir parte da pergunta: como indivíduos anônimos mobilizam suas performances na televisão, especialmente em um *talk show* popular (*Casos de Família*)? Para responder à indagação, a pesquisa baseia-se no arcabouço de Erving Goffman, autor do qual deriva nossa abordagem teórico-metodológica sobre o objeto empírico³.

Os estudos de performance à luz de Erving Goffman

Para empreendermos a análise, lançamos mão da perspectiva de Erving Goffman, que encara as interações sociais como um tipo de ordem social; nisto consiste sua principal contribuição, amplamente apropriada pelos estudos de Comunicação: pensar o domínio do face a face como analiticamente viável, o que se constituiria como a “ordem da interação”. Embora as interações sociais tenham recebido atenção de outros pesquisadores, o diferencial de Goffman está em tomá-las como objeto de análise específico.

² O recorte temático foi feito em decorrência dos interesses de pesquisa do autor, que resultou em uma tese de Doutorado. Porém, com base em nossa observação empírica, acreditamos que a importância da performance no programa independe do assunto a ser abordado no dia; diz mais de um modo de interação solicitado pelo programa e esperado pela audiência do que de uma demanda determinada pelo tópico do dia. Os títulos dos programas analisados, que podem ser encontrados no *Youtube*, são: Se não obedeco, apanho do meu marido!; Se seu marido amasse você, ele nunca teria te agredido!; Eu bato na sua filha e você não tem nada a ver com isso!; Meu marido me bate e eu dou o troco!; Você é minha mulher e tem que me obedecer!; Quando meu marido bebe, fica agressivo e sobra pra mim!; Meu marido é bipolar: de dia me ama, de noite me agride!; Meu marido é agressivo e quando bebe se transforma... em um monstro!; Se você apanhou, foi porque mereceu!; Cansei de ser trouxa e te perdoar!; Até que a morte nos separe. Simples assim! Entendeu, mulher?; Meu coração bate por você e sua mão bate em mim!; Amor, não quero apanhar, mas adoro te provocar!; Querido, ou você para com as agressões ou vou fazer você parar na cadeia!.

³ O conceito de performance pode ser interpretado por várias perspectivas advindas de áreas distintas, como sociologia, antropologia e teatro. Tal diversidade, ao mesmo tempo, enriquece e dificulta a compreensão e aplicação do termo. Adotamos a escolha pela matriz de Goffman por sua analogia ao teatro que mais se adequa à análise de produtos televisivos, como vem sendo feito por diversos estudos (Souza, 2018; 2011; Motta, 2017; Andalécio, 2010; Santos, 2014; Teixeira, 2018).

O conceito de performance é tomado aqui como sinônimo do termo representação, definido por Goffman (2002, p. 29) como “[...] toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”. O autor vale-se de uma metáfora com termos da representação teatral, e compara a vida em sociedade como uma espécie de encenação, na qual o objetivo maior é regular a conduta de nossa “plateia”, quando nos colocamos na posição de atores e – nesse sentido, atuamos e somos persuadidos por personagens continuamente.

Todas essas características gerais das representações podem ser consideradas como coações da interação, que agem sobre o indivíduo e transformam suas atividades em representações. Em lugar de meramente realizar sua tarefa e dar vazão a seus sentimentos, expressará a realização de sua tarefa e transmitirá de modo aceitável seus sentimentos. Em geral, portanto, a representação de uma atividade e por conseguinte inevitavelmente a representará falsamente. E como se exige do indivíduo que confie nos sinais para construir uma representação de sua atividade, a imagem que construir, por mais fiel que seja aos fatos, estará sujeita a todas as rupturas a que as impressões estão sujeitas (Goffman, 2002, p. 65-66).

Ao desempenhar um papel, é crucial para o indivíduo que quem o observa acredite nessa performance, e ele solicita implicitamente do público essa crença de que tudo o que se passa é real – as características do “personagem”, as consequências esperadas por ele/ela. Assim, estamos sempre representando, desempenhando inúmeros papéis cotidianamente, escolhidos conforme a situação interativa da qual fazemos parte. A performance diz respeito às maneiras como os sujeitos colocam-se frente aos outros e o modo como buscam regular as impressões e expectativas que geram a partir da atuação dos outros.

A metáfora proposta por Goffman para lidar com o conceito de performance a partir da ideia de uma encenação teatral nos ajuda a operacionalizar a análise porque esmiúça a composição do “personagem”, nos possibilitando entender melhor os recursos expressivos utilizados pelos indivíduos. O principal deles é a fachada, uma “aparelhagem simbólica” que ajuda a fixar a definição da situação interativa.

A fachada pode ser entendida como uma espécie de “linha de conduta”, um padrão de comportamento verbal e não verbal capaz de expressar sua posição sobre a situação de que participa e sobre os participantes envolvidos. “Fachada, portanto, é o

equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (Goffman, 2002, p. 29). Por sua vez, estes também se orientarão e escolherão sua fachada que, para estar adequada, deve basear-se em atributos sociais aprovados, já que se assenta em expectativas sociais por trás de determinado papel social.

Três elementos são igualmente importantes na constituição da fachada – cenário, aparência e maneira. Goffman chama de cenário a dimensão cênica do equipamento expressivo, a qual é mais fixa que outros elementos, onde o indivíduo se movimenta e se localiza para performar (móvel, decoração, localização espacial dos demais elementos e adereços cênicos).

Se o cenário corresponde à dimensão externa da fachada, outros dois elementos são próprios do ator, estando com ele aonde quer que ele vá. A aparência diz respeito a uma dimensão da fachada pessoal do ator, englobando aspectos como o figurino, idade, gênero, linguagem, comportamento, expressão facial e corporal, gestual e demais características pessoais. Tais itens, além de serem importantes por comporem a fachada dos atores, são capazes de evidenciar seu *status* social.

Outro elemento da fachada pessoal, a maneira refere-se a tudo aquilo que indica o papel que o ator visa desempenhar na interação proposta; Goffman (2002) afirma que cenário, aparência e maneira devem trabalhar em coesão, garantindo o bom andamento das interações, mas alerta que em determinadas ocasiões esses itens da fachada podem se contradizer, gerando embaraço e rupturas.

A construção da performance compreende não apenas os aspectos visíveis, como também aqueles que não devem ser vistos; assim, o controle expressivo dos atores em interação continuamente modula o comportamento acentuando determinados fatos e escondendo outros. Aos “bastidores” da fachada Goffman dá o nome de fundo, que corresponde a tudo aquilo que, caso não fosse ocultado, comprometeria a performance por não estar adequado aos objetivos do ator para aquela situação.

No teatro da vida cotidiana, o palco fica à mostra e é onde se desenvolve a representação, mas depende dos bastidores para que a performance seja elaborada. É nessa região que guardamos aquilo que não desejamos que venha à tona. Na formulação de Goffman (2002), as fronteiras entre fachada e fundo, palco e bastidores podem variar segundo os momentos, os tipos de interações e

as posições dos sujeitos nelas envolvidos. Cabe a eles, em equipe, entrarem em acordo para que o acesso da plateia aos bastidores seja controlado; o público, em tese, jamais deve saber o que se passa atrás do palco.

Todavia, Araújo (2006) destaca que um dos princípios básicos de *talk shows* e demais programas populares é justamente trazer esse bastidor à cena. Assim, os programas embaralham as delimitações entre palco e bastidores como uma estratégia discursiva que está no cerne da hibridização entre público e privado do *talk show*: a fachada seria o lugar aparente de exposição das qualidades do ator que merecem publicização; já o fundo corresponderia a uma dimensão daquilo que não pode vir à tona e por isso deve ficar circunscrito à intimidade.

Mostrar aquilo que deveria ser escondido tem um forte apelo nos programas populares, segundo Araújo (2006, p. 63): “[...] o fundo refere-se a tudo aquilo que é sigiloso. É por isso que adquire valor, por estar cercado de uma atmosfera de algo especial, mágico, proibido – exatamente por ser secreto, ser para poucos”.

Apesar de tratar de interações presenciais, as contribuições do autor permitem operacionalizar a análise dos modos pelos quais os envolvidos em *Casos de Família* desempenham seus papéis e administram sua representação, seja para os outros participantes/plateia/apresentadora/psicóloga, seja para as câmeras. Andalécio (2010) lembra que mesmo as relações mediadas pela televisão são passíveis de análises de performance, já que continuam sendo uma relação de embate de sentidos em que há construção reflexiva de ações e significações por parte dos sujeitos.

A matriz do referido autor convocada no presente trabalho faz eco a outras análises tanto de *talk shows* propriamente (Livingstone & Lunt, 1995) quanto de outros gêneros televisivos, como telejornalismo (Souza, 2018); *reality show* (Souza, 2011; Andalécio, 2010; Meniconi, 2005); programa de auditório (Teixeira, 2018; Santos, 2014). A TV é um veículo performático por excelência e comunica seus sentidos por meio de todos os recursos expressivos possíveis. Mais do que apenas transmitir interações face a face, a mediação televisiva acaba por influenciar direta ou indiretamente as performances que veicula, impondo uma camada de sentido propriamente televisiva àquilo que ela veicula.

O fato de estar no palco suscita mudanças nas interações. São outras as restrições enfrentadas pelos atores sociais. Padrões que balizariam as ações e reações nas interações “em casa”, e mesmo no camarim, são alterados. Muitos participantes de *Casos de Família*, mostrando-se tímidos e constrangidos ao serem entrevistados no camarim, revelaram-se extrovertidos e falantes em frente às câmeras. Os papéis que representam num e noutro espaço pedem atuações diferentes (Volpe, 2013, p. 172)⁴.

Indícios da importância da performance se espalham pelos mais variados gêneros televisivos, podendo ser vistos, por exemplo, na atuação exagerada e melodramática de uma telenovela mexicana; na autoconstrução deliberada (ou não) de personagens e estratégias em *reality shows*; nos bordões e comportamentos caricatos ou miméticos em programas humorísticos; na busca por um estilo e uma identidade pessoal por parte dos apresentadores de programa de auditório e até mesmo na passagem de um repórter em uma matéria telejornalística, quando ele tenta montar situações e imprimir sua marca pessoal.

Análise das performances dos anônimos em *Casos de Família*

A situação de interação do palco começa⁵ propriamente com uma conversa inicial com a reclamante e o apoiador do reclamante, que contextualizam o caso de violência que estão trazendo. A apresentadora Christina Rocha começa entrevistando as mulheres agredidas e alguém que vai defendê-la (amiga/o, parente, vizinha/o), perguntando sobre os detalhes das agressões.

⁴ Segundo a instância de produção de *Casos de Família*, uma boa performance é aquela em que o convidado se porta de maneira extrovertida, fala alto, jamais mente, mantém o ritmo dinâmico do programa, se cala quando a psicóloga fala, dá detalhes e conta casos exemplares dos temas narrados – tudo de forma “autêntica”. Antes das gravações, há um aquecimento feito pelos produtores com os convidados; são dadas as principais orientações sobre como se comportar no palco e as histórias contadas nas entrevistas prévias são repassadas (Volpe, 2013).

⁵ Por conta da limitação do espaço e do foco da análise, não analisaremos a vinheta de abertura e nem as vinhetas de ida e volta do intervalo: daremos prioridade às interações no palco, suficientes para nosso interesse de pesquisa.

Após esse rápido preâmbulo, Christina anuncia o intervalo comercial. Ao voltar para a situação do palco, ela reintroduz o assunto e recapitula as informações dadas pelos convidados no bloco anterior. A conversa prossegue, o agressor é chamado ao palco, e as entrevistas com os convidados continuam. A psicóloga fixa do programa, Anahy D'amico, e a plateia podem fazer intervenções rápidas durante o desenrolar da conversa, mas participam mais ativamente no fim do programa: alguns membros do auditório fazem perguntas e comentários sobre os casos que ouviram e a psicóloga dá seu parecer especializado. Christina chama uma vinheta do próximo programa e, ao voltar, dá um rápido conselho final e termina pronunciando seu bordão “Não se esqueça que aqui você sempre vai ter uma amiga”.

O cenário já passou por oito versões, mas manteve sua vinculação com a ideia de uma sala de estar, buscando efeitos de intimidade, acolhimento e conforto. Na sala de casa, é possível se abrir, revelar acontecimentos de ordem íntima. Embora os adereços cênicos – vasos, cadeiras, mesas, poltronas, almofadas – emulem um ambiente doméstico, é possível perceber que esse direcionamento vem sendo atenuado ao longo dos anos, havendo em contrapartida uma aproximação com uma atmosfera mais ligada ao show, ao espetáculo, com a inserção de telões, luzes coloridas em movimento e escadas.

Os convidados adentram o palco descendo de uma escada enquanto são aplaudidos pela plateia, luzes coloridas se movimentam e toca a vinheta musical padrão do programa. Como essa mesma performance é dispensada apenas a eles e a Christina (Anahy e a plateia já iniciam o programa devidamente posicionados), pode-se inferir que essa “celebração da presença” demarca uma distinção em relação aos convidados – uma espécie de ritual de iniciação na mídia. Em relação à aparência, os anônimos se apresentam com roupas mais comuns, simples e de aparência barata, reafirmando o tom de cotidianidade e autenticidade pretendido pelo *talk show*. Apesar disso, as convidadas passam por maquiagem e ajustes no cabelo antes da gravação.

No cenário, depois de entrarem sob reverência, os convidados ficam mais restritos às suas cadeiras, de onde respondem às perguntas e contam suas histórias. Isso não significa, contudo, que a performance corporal seja limitada, já que muitos deles rompem com esta regra. Para tentar se impor e legitimar seus argumentos e posições, vários homens se levantam das cadeiras, desrespeitando

o ritual da interação. Sentados, todos estão em situação de igualdade; de pé, o homem fica superior aos demais, expondo e ilustrando a dominação de poder que exerce sobre a mulher. Além disso, comportar-se “mal” no estúdio (levantar da cadeira, brigar com a plateia, discutir com a esposa ou com a apresentadora) funciona também como uma prova de verdade dos relatos anteriores das convidadas: o convidado é agressor não somente porque foi dito, mas sim porque isso foi mostrado, porque ele pareceu um agressor.

No caso das mulheres, a performance também é crucial para validar o discurso verbal e convencer os parceiros da interação e o público de que elas sofrem com os maridos e de que sua reclamação é verdadeira. Há casos em que o abuso se concretiza na postura das convidadas, gerando uma redundância entre fala e expressão facial/corporal que contribui para a fachada defendida na interação (elas permanecem contidas, de braços cruzados, tensas, caladas, quietas, amedrontadas ou choram). Outro tipo de comprovação da violência sofrida são as marcas físicas deixadas por agressões passadas na dimensão extratelevisiva.

Portanto, é no corpo que os discursos se materializam, importando o que é dito, mas também o que é mostrado, vivido e sentido. O forte investimento na movimentação no cenário, expressões faciais e demais elementos performáticos (voz, gesto etc) pode ser explicado pelo que Martín-Barbero (2013) chamou de “estilização metonímica”. Com o termo, o autor destaca a ligação que o melodrama faz entre o tipo moral do personagem e sua expressão corporal. Ao associarmos a descrição do autor à reflexão de Goffman (2002) sobre a importância da representação corporal nas interações, é possível falar em uma “performance melodramática” em *Casos de Família*, marcada por excessos e expressão das reações/sensações/sentimentos comunicadas através de suas fachadas e ações (em maior ou menor grau a depender do interagente e do momento da situação).

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de *atuação*, baseado na ‘fisionomia’: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma *estilização metonímica* que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos. Correspondência que é coerente com um espetáculo em que o importante é o que se vê, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular [...] (Martín-Barbero, 2013, p. 166-167, grifos do autor).

Os padrões de performance encontrados no *corpus* também evidenciam a estratégia narrativa do programa de posicionar os convidados em categorias de personagens próprias do melodrama, como os vilões e as vítimas. Esses papéis são definidos numa visada polarizadora e simplificadora, que divide os envolvidos entre bons e maus, nos compelindo a escolher um dos polos. Por isso, mais uma vez o melodrama mostra sua força na dinâmica da interação e da narrativa do *talk show*. A empiria nos permite visualizar claramente a estrutura melodramática aplicada ao debate sobre violência, com assimilações e transformações dessa matriz cultural mediada pela televisão.

A construção do papel das convidadas enquanto vítimas advém das performances das próprias convidadas – que aparecem contidas, caladas, chorosas e cabisbaixas – e da apresentadora, que lhes dedica acolhimento, compreensão e condescendência. Tem-se aí o primeiro modo performático visto no programa, o qual classificamos de “Vítimas sofredoras”: são envoltas em sentimentos como sofrimento, resignação, paciência, injustiça, dor, e sua debilidade conclama o sentimento de proteção do público, engajando-o na narrativa clássica de perseguição do Traidor/Vilão a uma Heroína/Vítima, tipo moral clássico do melodrama.

Entretanto, a apresentadora também apela para discursos de culpabilização que relativizam ou até mesmo tentam descredenciar o alinhamento delas como vítimas, o que acontece na maioria dos casos, principalmente quando as convidadas desviam da performance esperada de vítima sofredora; ao rirem, amenizarem a situação em alguns momentos, defenderem o agressor, afirmarem que os amam apesar dos abusos, essas mulheres levantam suspeitas sobre a validade de suas reivindicações. Esse modo performático chamamos de “Mulheres de malandro”, numa referência ao termo (problemático e questionável) popularmente usado para se referir a vítimas de violência doméstica que permanecem com os algozes.

Os convidados homens são sempre posicionados enquanto agressores, culpados, Traidores, numa associação direta ao tipo moral do melodrama. Pequenas variações no tom da performance desses convidados nos permitem dividi-los em dois tipos de vilões: os “Ridículos” e os “Odiosos”. Nem sempre estanques, esses dois personagens nos ajudam a entender como os anônimos tentam manipular suas impressões no palco, no qual já entram com a face desqualificada.

O primeiro tipo aposta na chave do risível (com estratégias performáticas e discursivas de cinismo e ironia) para fugir do roteiro imposto. Os “Vilões Ridículos” tentam, com seu traquejo próprio, subverter o enquadramento pretendido pela instância institucional e redefinir a situação como menos grave do que parece. Esse modo performático só foi visto em dois convidados de nossa empiria, demonstrando o alto grau de controle das performances por parte do programa, já que um convidado foi fortemente repreendido pelas “gracinhas” feitas e o outro, expulso.

Já os “Vilões Odiosos” inspiram medo e reproduzem o estereótipo de ódio, agressividade e descontrole. Como discutido anteriormente, a performance dos convidados é crucial para demarcar seu alinhamento na interação, e no caso dos homens agressores, a maioria já entra no palco de maneira agressiva, demarcada por expressões corporais, faciais, vocais: os convidados que querem se posicionar como assumidamente agressores costumam se levantar da cadeira, demonstrando desobediência ao ritual de interação típico do programa e à conformação cênica. Não basta a agressividade relatada pelas convidadas; o homem tem que parecer um vilão, performando um personagem que encarna aspectos conhecidos socialmente como próprios da vilania. O intuito parece ser, além de chocar e chamar atenção, fazer crer: a agressividade relatada pelas mulheres é confirmada pela performance dos homens.

Um ato importante para validar o alinhamento como “mau” é assumir publicamente as agressões, o que pode estar ligado à performance da autenticidade, muito valorizada na contemporaneidade; no caso, mentir e não parecer autêntico soa pior do que se colocar “verdadeiramente” como alguém que é violento com a companheira.

As performances explosivas, conflituosas e excessivas dos anônimos confirmam um modo de representação muito comum em programas populares, que enquadram as pessoas marginalizadas quase sempre como mal educadas, mal comportadas e “barraqueiras”. Na literatura sobre *talk shows*, duas hipóteses são usadas para legitimar esse modelo performático, o qual deve ser questionado por conta da caricaturização e desmerecimento das classes populares na TV. A primeira diz que eles são assim mostrados pois esse seria seu modo “natural” de agir na realidade fora do programa, em que conflitos pessoais são tornados públicos usualmente. Ideias advindas do senso comum ajudariam a explicar uma “aptidão” dos pobres em se exporem na televisão que diz que eles não têm

vergonha de se expor pois vivenciam a privacidade de forma diferente. Já membros de classes de maior poder socioeconômico seriam avessos à exposição midiática por terem a possibilidade de se manterem reservados na intimidade. Contudo, análises como a de Volpe (2013) provam que a socialização da intimidade abarca classes mais privilegiadas também, desconstruindo o mito de que “‘pobre’ fala e rico não” (p. 172).

A segunda suposição sugere uma certa impotência desses indivíduos em resistir a esse tipo de representação, já que estariam totalmente vulneráveis à exploração pela mídia. É fato que os participantes desses programas têm que obedecer a uma série de regras impostas pela produção nas quais não há muito espaço de manobra. Contudo, defender que eles são totalmente passivos aos constrangimentos de sua inserção midiática é reforçar uma visão negativa e limitada. Talvez o ato de resistência popular e reivindicação de espaço midiático se dê mais atrás das câmeras e consista mais no ato de adentrar a cena pública por meio da inserção televisiva do que a representação que se constrói a partir daí.

Pesquisas como as de Volpe (2013) mostram que participantes de *talk shows* não são tão “ingênuos” quanto parecem, já que muitas vezes têm objetivos e intencionalidades muito claras ao aceitarem a exposição televisiva. A autora refuta veementemente a hipótese de uma sociabilidade diferenciada das classes populares, segundo a qual a baixa escolaridade ou nível cultural “inferior” faria com que as pessoas fossem manipuladas nesses programas. Pelo contrário, sua análise mostra que estar no palco demanda uma negociação de interesses entre os participantes e a instância de produção que os anônimos desempenham com certa desenvoltura.

Silva e Almeida (2006) dão vários exemplos de como os anônimos nem sempre aceitam os papéis impostos a eles, ou de como mesmo que eles joguem o “jogo” interativo proposto pelo programa, o fazem em troca de alguma compensação. Essa “resistência” se dá de modo irregular, ora sutil, ora explícito, embora a narrativa do programa tente a todo tempo conter aquilo que sai do roteiro

pré-determinado. É nas brechas que os populares atuam num papel próprio; é nos conflitos entre obedecer às regras do programa e burlá-las que o popular acontece⁶.

Considerações finais

A análise evidenciou que os convidados anônimos lidam com a exposição de si na TV de modo muito desenvolvido, sendo capazes de performar de forma convincente e satisfatória. Aliás, a concepção de performance de Goffman coloca todos os sujeitos como atores numa grande representação teatral da vida cotidiana. Todavia, o que se nota a partir do caso do *talk show* analisado é que a performance na instância televisiva não é tão simples ou livre quanto parece, e sim, altamente mediada e controlada. O aparente “carnaval” popular anunciado em decorrência da participação de anônimos é, na verdade, altamente controlado, vigiado e disciplinado. Os anônimos na tela do SBT tiveram muito domínio para mobilizar suas performances, construindo personagens de si e posicionamentos no debate proposto pelo programa, mas encontraram poucos espaços para manifestações mais “sinceras” e resistências aos enquadramentos impostos por apresentadora, plateia e psicóloga.

Esperar que os participantes de qualquer programa televisivo tivessem plena autonomia e vozes totalmente livres seria um posicionamento muito utópico, pois desconsideraria uma série de constrangimentos e relações de poder impostas pela TV. Assim como em todo espaço hegemônico, anônimos têm que negociar para estarem na mídia e fazem isso com certa habilidade, como demonstram as performances mobilizadas por eles. A principal restrição imposta pela mediação televisiva foi a estrutura narrativa melodramática, que determinou modos de performance baseados nos tipos morais clássicos do melodrama – mulheres como vítimas

⁶ No programa em análise, os convidados negociam a performance desejada por produtores, diretor e apresentadora (mesmo que possa vir a ser depreciativa) em troca de objetivos diversos: cachê; mandar uma mensagem particular ou coletiva; inserção no mundo artístico; legitimação; desabafo; visibilidade; convivência; lazer; busca de resolução de problemas etc (Volpe, 2013).

(mas nem sempre) e homens como vilões. No programa, todos podem falar desde que obedeçam a um ritual performático de como falar, o que falar e quando falar, o que afasta o programa do ideal de polifonia, liberdade e autonomia que a atração diz promover. A incorporação do melodrama no modo de representação das classes populares na televisão é altamente questionável porque convoca estereótipos, polariza e simplifica seus modos de existência e vivências de questões tão sérias e complexas, como a violência doméstica, abrindo espaço até mesmo para discursos de culpabilização da mulher.

Contudo, mesmo com vários problemas, programas como *Casos de Família* demonstram o vigor da matriz cultural melodramática, que se atualiza, mantém sua relevância, se fortalece e contribui para o engajamento da audiência. Além disso, quando o homem que se diz agressor e a mulher que se coloca como vítima precisam se comportar “como tal” para soarem críveis, a performance evidencia sua força na nossa cultura – seja dentro ou fora da TV.

Referências

- Alcântara, P., & Calazans, Fabíola. (2015). Crise dos afetos: intimidade e cotidiano no cinema e na televisão. *Galaxia*, n. 29, p. 195-206.
- Andalécio, M. L. (2010). *Em busca da fama: performances e representações no programa Ídolos*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Araújo, C. A. (2006). Dramas do cotidiano na programação popular da TV brasileira. In V. França (Org). *Narrativas televisivas: programas populares na TV* (pp. 47-68). Autêntica.
- Goffman, E. (2002). *A representação do eu na vida cotidiana*. Vozes.
- Livingstone, S., & Lunt, P. (1995). *Talk on television: audience participation and public debate*. Routledge.
- Martín-Barbero, J. (2013). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.

- Meniconi, J. (2005). *De olho no Big Brother Brasil: a performance mediada pela TV*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Motta, J. (2017). *Mulher e MTV: As VJS e a performance do feminino*. [Monografia de Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Santos, E. (2014). *Sorria meu bem, sorria: no ar, o Cassino do Chacrinha!* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Serelle, M. (2014). A Guinada dos Populares: mídia e vida social no Brasil. *Revista Contracampo*, v. 30, n. 1.
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Nova Fronteira.
- Silva, J., & Almeida, R. (2006). Hora da Verdade: representações, personagens, sujeitos. In V. França (Org). *Narrativas televisivas: programas populares na TV* (pp. 69-86). Autêntica.
- Souza, F. C. (2018). *Marcelo Rezende, um apresentador performático: do telejornalismo policial à celebração*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Souza, F. C. (2011). *A representação de papéis no reality show Troca de Família*. [Monografia de Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Teixeira, G. S. (2018). *O merchandising em Caldeirão do Huck: televisão e performance na promoção de marcas e produtos*. [Monografia de Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG.
- Volpe, M. (2013). *O divã no palco: discurso terapêutico, indústria cultural e a produção de bens culturais com pessoas comuns*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP.