

TELA CRÍTICA

Analise crítica “O show de Truman”, de Andrew Niccol (EUA, 1998)



Hellington Chianca Couto

"Para que serve a utopia?
A Utopia está lá no horizonte.
Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos.
Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos.
Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei.
Para que serve a Utopia?
Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar".
(Eduardo Galeano)

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta
Sou pólen sem insecto
Sou areia sustentando
o sexo das árvores
Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

...

(Mia Couto, in "Raiz de Orvalho e Outros Poemas")

Resumo

Este é um ensaio sobre o tema *distopia e trabalho*, sendo de certa forma uma *crítica da ideologia*, onde será analisado o filme estadunidense *O show de Truman*, de 1999, que obteve grande sucesso de público e uma boa repercussão do que se acostumou a chamar de crítica. Partindo da concepção de *realidade* presumida pelo autor, será feita uma discussão acerca da falsa crítica à ideologia, demonstrando que a obra em questão é uma versão liberal do livro (também adaptado para o cinema) *1984* (George Orwell), deliberadamente esvaziado de uma concepção crítica, se comparado a este. Demonstraremos também, não obstante, haver uma riqueza intrínseca ao texto, que, como observa Alves (2006), ultrapassa as intenções do autor. Um elemento utilizado para acentuar a aparência de crítica é o recurso da (falsa) “estrada aberta”, comum em filmes realistas críticos como *A nós liberdade* (René Clair, 1931) e *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). Enfim, *O show de Truman* será um belo pré-texto (ALVES, 2008) para encaminharmos alguns apontamentos sobre os temas em questão.

Lukács e o *reflexo antropomorfizado* como manipulação

Começamos aqui com um autor central para fazermos uma análise fílmica comprometida com uma crítica da ideologia. Trata-se do filósofo húngaro George Lukács¹ (1885 – 1971), filósofo de trajetória ímpar pela conjunção de um alto grau de sofisticação e uma humildade perante a sua grande causa, o comunismo. Se há uma ideia que une o Lukács da *estética*² (desde seus primeiros escritos, ainda um neokantiano de extremo talento, até seus últimos escritos sobre o tema, 1932 – 1967), com o Lukács da *ontologia* (que vai de 1946 a 1969, incluindo desde alguns temas já colocados no polêmico *Miséria da razão*, no fim da década de 1950, até sua morte, quando escrevia os *prolegômenos* da ontologia dialético-materialista) é a ideia de que o realismo³ pode ser potencialmente uma

¹ Lukács é um dos autores que mais se aprofundou nos temas centrais do século XX e dialogou/influenciou os mais importantes pensadores e temas deste breve século.

² “Mas, já então, Lukács se nega ao cômodo recurso do *sociologismo*, da redução da obra de arte às realidades exteriores a ela. Ressalta que “a ação das circunstâncias econômicas sobre a obra de arte é apenas indireta” e que é preciso ultrapassar ‘o defeito maior da crítica sociológica’, que reside em ‘procurar e analisar os conteúdos das obras artísticas querendo estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas’. A sua análise não incorpora este simplismo: o recurso à sociologia é somente a necessária preliminar para a delimitação do fenômeno estético, que possui autonomia e que só é *social* pela *forma*: ‘o verdadeiramente social’ da arte, e da literatura em particular, ‘é a forma.’”(NETTO, 1983).

³ “... devemos regressar à objetividade do nosso método. Devemos nos perguntar: o que representa a objetividade artística? O objeto da tomada de posição marxista não é a intenção do autor, mas a realidade

força revolucionária, principalmente se levarmos em conta sua célebre frase : *a política é o meio, a cultura é o fim*.

Contudo, é importante observar duas questões que poderiam gerar algumas confusões: 1) Apesar de suas numerosas autocríticas, umas sinceras outras nem tanto, Lukács é um pensador que conserva uma unidade em seu pensamento⁴. Não sendo uma evolução tão linear e acumulativa como a de Marx, podemos dizer que sua noção de realidade é a mesma, pelo menos desde a década de 30. Portanto, o realismo nas artes é exigido da mesma forma que nas ciências e na filosofia. 2) A cultura em Lukács tem um sentido mais tradicional e restrito, além de não ser pensada como uma ação revolucionária em si, mas como uma grande mediação. *Cultura* é tal como o *direito*, as *artes* e a *filosofia* um reflexo do real. Mesmo que a cultura tenha uma abrangência maior e envolva outros complexos, inclusive os citados acima, esta tem como base real um processo histórico e uma existência material, que metodologicamente deve ser pensada como cálculo. É restrita, à medida que ele o filósofo se interessa pela *cultura* como forma de dar unidade ao gênero humano, como podemos constatar quando entramos em contato com tal universalidade através da catarse estética. Lukács, assim como Gramsci e outros importantes marxistas do século XX e XXI, sempre ressaltaram e ressaltam a importância da herança da cultura burguesa e pré-capitalista e o confronto de ideias a partir de uma cultura mais ligada ao cotidiano.

Segundo Celso Frederico, *a estética de Lukács tem como uma de suas peculiaridades mais originais o fato de buscar um enraizamento na vida cotidiana* (FREDERICO, 1997). Mesmo não sendo este o espaço para maiores aprofundamentos sobre o tema, é importante notar que nem sempre o marxismo se preocupou com esta

artística da sua obra'' (LUKÁCS, 2009 b) ou do autor não marxista, como Lukács demonstrará em vários momentos em que combate o sectarismo e a ''arte panfleto''.

⁴ Lembremos que a Estética (mais exatamente, a sua primeira parte, concluída em 1960) publicou-se em 1963 e a Ética nunca foi redigida. Lukács concebeu originalmente a Ontologia para ser tão somente a ''introdução'' à Ética. Contudo, a impoção ontológica do marxismo de Lukács emerge já nos anos 1930 e, desde então, percorre toda a sua obra, embora só tenha a sua centralidade afirmada abertamente e exponenciada na década de 1960 (inclusive por razões políticas – não se esqueça que, para Lukács, o stalinismo expressa uma ''invasão'' neopositivista no marxismo e sabe-se do caráter anti-ontológico do pensamento neopositivista). É apenas no segundo terço dos anos 1960 que Lukács evidencia claramente a urgência da tematização da ontologia – e o faz porque, sem uma teoria do ser social (exatamente uma ontologia do ser social), não haveria como fundar, de modo materialista e dialético, uma ética. Compreende-se, pois, por que ele pensou aquela como ''introdução'' a esta. As bases da Estética configuram nitidamente uma concepção ontológica do marxismo, ainda que esta não seja explicitada como tal. Por isto, não há nenhuma relação excludente (ou mesmo colidente) ou, ainda, externa entre a Estética e a elaboração dos últimos anos de Lukács, salvo no plano terminológico. Antes, o que de fato se verifica é uma articulação íntima e medular entre a Estética e a Ontologia: nesta, os pressupostos daquela são expostos e tratados enquanto fundantes de toda a reflexão marxiana (não por acidente, Lukács enfatiza os ''princípios ontológicos fundamentais'' de Marx). (NETTO, 2013)

questão, cujo reflexo estético (na *arte total*), que tem como função a unidade entre o *particular* e o *universal*, tem na vida cotidiana os pontos de partida e chegada.

Esta rápida tentativa de exposição da concepção de *realidade* e *cotidianidade*, em Lukács, serve para percebermos que toda obra de arte, bem como toda filosofia traz em si uma concepção de realidade. E em O show de Truman, a realidade é concebida como algo que não se distingue da *imediaticidade*; e não numa concepção dialética de *cotidianidade*. Nessa obra, o “dado” é pura manipulação, não levando em conta a existência das categorias do real assinaladas por Marx como as mediações necessárias do ser social e de sua base ontológica, quais sejam: a *universalidade*, a *particularidade* e a *singularidade*.

Um outro pressuposto seria a existência ou mesmo uma possibilidade de uma realidade não manipulada, sem que para isso houvesse uma ruptura com o longo processo de alienação⁵ do homem – pelo menos em potencial, visto que o filme é uma reprodução de um reflexo do real, concebido como realidade em si mesma.

Cabe mencionar a importância negativa – para o estudo da “ideologia” e principalmente da crítica imanente acerca do cinema – de alguns pensadores que, partindo de uma fase de Lukács ainda marcada por um idealismo objetivista, como Adorno e depois Habermas, segundo Maar (ANTUNES & REGO, 1996), tem como base uma leitura idealista – e ao mesmo tempo com traços positivistas – da *reificação*. Segundo o autor, *disto resulta uma ‘ideologização’ da crítica, conduzindo os frankfurtianos à tese da ideologização total*. Afirmando que *a autonomia da dimensão “subjetiva” só existe se apreendida no plano material, da realidade objetiva do ser social, e não no plano ideológico, no pensamento* (idem). Todavia, não cabe aqui um aprofundamento. Podemos apenas indicar que temos discordância desta concepção de crítica, que indiretamente será objeto de nossa crítica em relação ao pós-modernismo reinante no filme analisado, visto que concordamos com a leitura de alguns lukacsianos de que esta é a raiz teórica – ou uma das raízes – da ideologia pós-moderna⁶ (MAAR apud ANTUNES REGO, 1996; NETTO, 2010).

Se levarmos em conta uma realidade existente em si, independente do sujeito, Lukács é quem melhor desenvolve a teoria do reflexo hegeliana, na qual Marx irá se respaldar para pensar a questão da *consciência*. O autor húngaro, atualizando essa batalha ideológica iniciada pelos autores de *A ideologia alemã*, irá problematizar com os neo-

⁵ Segundo Lukács, a constituição da alienação *não tem nada a ver com uma condition humaine geral e tanto menos possui um a universalidade cósmica*. (LUKÁCS, 2011 > sergiolessa.com/ontologia_all/Ontologia_all/.../CapAlienacao.doc<)

⁶ Antes, ela é um sintoma das transformações em curso na sociedade tardo-burguesa, tomadas na sua epidérmica imediaticidade – como Eagleton observou em belo ensaio 47, o que os pós-modernos assumem como tarefa “criadora” (ou, segundo outros, “desconstrutora”) corresponde à própria estruturação fetichista da mercadoria e do tardo-capitalismo. (NETTO, 2010)

kantianos – inclusive com suas próprias obras juvenis pré-marxistas, incluindo-se entre aqueles cuja epistemologia seria de direita. Segundo o próprio autor, *Kant concebe a teoria da atividade* de forma a dar as bases à teoria estética do reflexo, se opondo ao empiricismo e ao materialismo mecanicista e não ao idealismo (LUKÁCS, 2009). Cabe lembrar que Kant, respondendo à concepção do materialismo mecanicista de sua época, desenvolve uma crítica iniciadora do movimento teórico que pensa a atividade estética e a consciência (“razão” instrumental; *ratio*;) em geral, como ação (TERTULIAN, 1997) Parece-nos interessante assinalar os pontos de contato entre os dois mestres da filosofia clássica alemã, *a defesa da razão e da humanitas, ao nome da mesma matriz kantiana e hegeliana, aproxima-os numa batalha comum, distanciados no tempo*, já que Marx, também, contra os materialistas de seu tempo, ressalta o papel ativo da consciência, donde se desenvolve toda uma teoria da recepção hoje, em se tratando do cinema⁷.

A teoria do reflexo em Lukács nos possibilita pensar tanto sobre a reificação e os fetiches, quanto sobre as formas em que tais categorias estão refletidas na consciência, como no reflexo desantropomorfizador, tratados desde sua fase da *Miséria da razão* até a *Para uma ontologia do ser social*, quanto nas suas obras estéticas maduras, em que desenvolve uma teoria sobre os *tipos* ou sujeitos (particulares) típicos e a universalidade da obra de arte, que reflete a instância menos imediata do ser social; o gênero humano. Lukács irá combater o empiricismo clássico, bem como a lógica manipulatória do neopositivismo e por outro lado o idealismo subjetivista (TERTULIAN, 1997). Todas estas tendências se encontram na forma de pastiche, no ecletismo pseudo-teórico dos chamados pós-modernos, onde o show de Truman parece se calcar.

Há vários estudos sobre pós-modernismo e “pós-modernidade”, e a concepção de realidade que mais se aproxima desta ideologia seria a do neopositivismo, pois segundo o autor de *Para uma ontologia do ser social* (LUKÁCS, 2012, p. 61) o neopositivismo é uma deliberada negação das *questões autênticas do conhecimento*⁸, posto que substitui a causalidade ontológica por uma *manipulação com dependência funcional*. (idem)

⁷ Giovanni Alves desenvolve um método de análise hermenêutica fílmica, sobre o pressuposto de que o cinema, como *arte total*, como *totalidade concreta aberta*, pode ser tratado como um pré-texto, um reflexo antropomorfizante da *totalidade* do real, pressupondo também uma teoria da recepção, não tratada diretamente por Lukács muito menos por Marx (por motivos óbvios), *reconhecendo o cinema como experiência crítica, que significa o filme como meio estético para a auto-reflexividade crítica do sujeito receptor*. (ALVES, 2008)

⁸ Segundo Lukács, o neopositivismo, como nenhuma outra corrente do pensamento, se esforçou, com uma instrumentalidade bastante desenvolvida, por indistinguir a realidade de seus reflexos ideais. O autor chega mesmo a afirmar, com uma leve crítica ao genial Einstein, que até mesmo este se deixou levar pela *confusão causada em todo o pensamento contemporâneo pelo método da manipulação geral do neopositivismo* (idem). Este está circularmente fechado no anti-ontologismo, assim seu método é em si uma ideologia.

Vejamos mais detidamente o que o Lukács da ontologia nos oferece para refletir sobre a principal ideologia do século XX. O neopositivismo,

por desprezar soberbamente todas as conquistas do passado na doutrina das categorias. Passam ao largo da dialética da imediaticidade e da mediação e, por isso, não compreendem que o singular, apesar de ser em si tanto quanto o universal, não é nem um pouco menos mediado do que esse...

(...) se trata de uma ilusão neopositivista crer que a datidade empírica dos objetos singulares não suscita questões ontológicas.

Os maiores representantes do neopositivismo (...) agem nesta direção: de fato a manipulação vem a ser mais resolutamente elevada a método único da filosofia científica.

(...) é antes de tudo uma regulação lingüística da filosofia científica. (LUKÁCS, 2012, p.111)

Apesar disso, há em *O show de Truman* um paradoxo, qual seja uma implícita, não obstante, clara intenção de crítica. Mesmo que não em coincidência com a intenção crítica, há uma espécie de realismo cinematográfico, no sentido próximo ao que Lukács atribui à obra de arte em geral, também implícito. No entanto, poderíamos partir da hipótese de que o filme em questão é esteticamente realista, apontando para uma ética anti-totalitária. Apesar de não ser o velho naturalismo hollywoodiano, *O show de Truman* também passa longe de ser uma *arte total* (ALVES, 2008). Este antitotalitarismo não pressupõe uma reflexão crítica, no sentido forte da palavra (NETTO, 2010), posto que: 1- atribui e transfere para o capitalismo em sua forma monopólica e global atribuições impossíveis a uma realidade alternativa ao suposto totalitarismo⁹, como uma espécie de mensagem de aviso para

⁹ Obviamente, esta não é uma prova cabal de o capitalismo liberal não é tão livre assim, mas serve como uma evidência de que já vivemos numa sociedade orwelliana, jamais alcançada nem no período áureo do estalinismo:

“ Um amplo estudo acadêmico acaba de revelar a crescente quantidade de informações pessoais que podem ser recolhidas por programas de computador que monitoram a maneira como as pessoas usam o Facebook.

(...)

Michael Kosinski, um dos autores do estudo, disse ao "FT" que as técnicas da universidade poderiam ser facilmente copiadas por empresas para deduzir atributos pessoais que uma pessoa não gostaria de revelar, como sua orientação sexual ou visão política:

Trata-se de um dos maiores estudos do tipo já feitos e nele a equipe de psicometria da universidade e um centro de pesquisas bancado pela Microsoft analisaram dados de 58 mil usuários do Facebook para prever características pessoais e outras informações que não foram fornecidas em seus perfis. (...)

Os algoritmos foram 88% precisos na previsão da orientação sexual, 95% na previsão de raça e 80% no quesito inclinação religiosa e política. Tipos de personalidade e estabilidade emocional também foram previstos com exatidão que vai de 62% a 75%. O Facebook não quis comentar o assunto.” (Bede McCarthy e Robert Cookson | Financial Times

tomarmos cuidado com a tendência tratada por um espectro de pensadores como Weber, Kafka e Arendt, do cerceamento das “liberdades” como tendência natural de um capitalismo que não se mantém atento e vigilante, frente aos desvios de um individualismo ético.

Segundo Celso Frederico (1997), o naturalismo, na literatura *será visto como a manifestação mais acabada do materialismo vulgar*. O que não significa dizer que se pensarmos sobre cinema a partir de um leque de possibilidades, num sentido tipológico, entre o cinema entretenimento e o *arte total*, este estilo formal deva ser imediata e mecanicamente associado ao materialismo vulgar ou a um empiricismo – para citar um termo empregado por Lênin. Fazendo um paralelo com o naturalismo literário e seu método nivelador e descritivo, de pouca profundidade psicológica e se observarmos a superficial construção do personagem, se percebermos seu estruturalismo genético, sua indistinção entre as instâncias de todo e qualquer indivíduo social submetido às leis da história, de seu tempo, e das particularidades submetidas às mediações imanentes às frações de classe. Podemos aproximar o “cinemão” estadunidense como tendencialmente naturalista. E o *Show de Truman* na foge a esta regra.

Entretanto, esse naturalismo aparece no filme com uma função bastante criativa e instigante. O naturalismo é ao mesmo tempo sua forma e seu conteúdo imanente, sendo um elemento cuja função, na estrutura da obra, não se assemelha ao modo médio de se fazer cinema hoje, mas estaria posto – apesar do peso ideológico de tratar a aparência como o ser, típico do positivismo – como uma forma que expressa um conteúdo social. O naturalismo como reflexo reificado e não como materialidade, revela a estrutura social de uma sociedade niveladora quase ao extremo, provocando o questionamento que poderia ser elaborado da seguinte forma: *O show de Truman* não estaria expondo de forma translúcida o quanto fora de “o show” nós participamos de um show ainda maior.

Este naturalismo produz também um outro efeito interessante, provocando uma conscientização intuitiva, muito trabalhada na psicanálise de matiz lacaniana, de que o ser não é o que ele pensa ser, onde se observa no próprio sujeito singular uma particularidade mediada pelo outro, apontada pelo clássico texto de Lacan sobre o *estágio do espelho*. A referência no filme é direta, desde o início, onde o herói conversa “consigo mesmo”, ao olhar para o espelho antes com familiaridade do que com estranhamento, no sentido fraco deste termo. Há ali uma referência quase literal. Outro problema, também tratado no filme, é a questão do *nome do pai* ou a função paterna discutida por Freud ao desenvolver sua teoria sobre o superego e que Lacan observa como um sintoma de seu (e nosso) tempo.

Distopia formal e ideologia

Baseado na metodologia “tela crítica”, desenvolvida pelo sociólogo Giovanni Alves (2006), pretendemos demonstrar, com este ensaio a partir da teoria estética de Georg Lukács, bem como de suas teses sobre a *ontologia do ser social*, inspirados numa leitura crítica e dialética da psicanálise, que este estilo (ou ambientação) de obras literárias e cinematográficas conhecidas por distópicas, em certos casos como em *O show de Truman* tende a ter um efeito que se aproxima do conservadorismo (como é o caso de Repo Men¹⁰) ou até reacionarismo (como no último Batman), ao contrário de obras como “Matrix”, “Blade Runner” e “Admirável Mundo Novo”.

Para pensarmos o tema em questão, faz-se necessário um breve histórico sobre como foi tratada conceitualmente a *utopia*. Mas, por uma questão dos limites que este espaço permite, veremos apenas o que há de mais representativo sobre o tema: uma longa discussão iniciada por Karl Manheim na primeira metade do século XX. Ao contrapor *ideologia* e *utopia*, Manheim centra a questão numa certa sociologia do conhecimento, porém, esta pode ser uma rica análise se abstrairmos tal distorção do conceito marxienso e nos atermos a ideia de utopia, como uma *função de guia*, em termos lukacsiano (FREDERICO, 1997)

Ideologia é o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução da ordem estabelecida (...) [utopias] são aquelas ideias, representações e teorias que aspiram uma outra realidade, uma realidade ainda inexistente. Têm, portanto, uma dimensão crítica ou de negação da ordem social existente e se orientam para sua ruptura (LÖWY, 2008).

De volta ao nosso filme, podemos resumir *O show de Truman* em poucas linhas. É uma estória tão sintética que seu conteúdo imanente pode ser entendido por uma criança de oito anos sem tanto esforço. O filme se passa numa cidade fictícia, aparentemente situada numa ilha, sendo, contudo, uma “cidade” cenográfica, onde atores convivem com o personagem principal, um homem de 30 anos, ligeiramente extrovertido, muito simpático e

¹⁰ Filme distópico, baseado no livro *The Repossession Mambo*, Eric Garcia, publicado em 2009. que apresenta uma sociedade cujo acesso ao consumo se estende a uma ampla parcela da população, onde uma empresa de transplante de órgãos tem o poder totalitário do corpo do cliente, refletindo o ceticismo e mesmo cinismo das corporações, internalizado pelos próprios trabalhadores, cujo regime de trabalho, precarizado ao extremo, e a “captura” da subjetividade aproxima-se do idealizado controle total de Orwell.

cujo traço mais marcante seria sua inocência. Há uma manipulação do produtor e proprietário deste show, de que todos têm ciência sendo todos de certa maneira coniventes.

Fazendo uma hermenêutica de sua personalidade, podemos compreender sua visão de mundo como um universo subjetivo repleto de *imagens fetiches* (ALVES, 2006), que moldam seu caráter, enformando sua perspectiva de futuro e suas memórias mais íntimas.



O *Show de Truman* difere de muitas das obras distópicas em vários pontos, mas talvez o mais marcante seja seu anti-realismo político e a desitoricização do elemento subjetivo. Se por um lado, sua realidade imanente produz um sujeito de certa maneira “fora” de um contexto (ou situação) histórica, sua necessária distorção ou incompatibilidade com a forma geral dos caracteres é uma incoerência dialética. Duas, pelo menos, seriam as tendências possíveis para uma personalidade submetida a um isolamento da realidade sócio-histórica e subsumida numa lógica totalmente fetichizada: 1- ou bem este homem viveria em um conflito existencial que o levaria a um patamar ético e (ou) estético muito acima da média, ou 2- sua existência estaria subordinada a leis sociopáticas de um escapismo narcisista e destrutivo. Ao invés disto, Truman comporta-se como um “cidadão” pequeno-burguês estadunidense médio, saltando arbitrariamente de uma particularidade a uma suposta essência humana. Esta possibilidade, nula, absurda, passa ideologicamente a ser confundida com uma personalidade idealizada da infância, inocente; o homem lockeano, potencial ou naturalmente bom – o proprietário.

A “estrada aberta” (imagem cunhada pelo poeta estadunidense Walt Whitman, 1819-1891), como é muito comum em filmes de Chaplin, além de encontramos no filme *A nós liberdade*, onde os velhos amigos separados pela vida e por suas opções, prosseguem caminhando juntos ironicamente livres de tudo, de sua coisificação/valor de troca e de seus empreendimento e emprego. Em filmes distópicos com enfoque conservador, entretanto, tal artifício produz um efeito duplo, de apontar para uma saída, que é a própria realidade (ou

natureza) e ao mesmo tempo reforçar a ideia de que não há saída além do liberalismo (natureza humana).

De acordo com o Wikipedia¹¹

distopia ou anti-utopia é o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utopia ou promove a vivência em uma ‘utopia negativa’. (...) Distopias são frequentemente criadas como avisos ou como sátiras, mostrando as atuais convenções sociais e limites extrapolados ao máximo.

. Devemos observar, não obstante a preocupação do aviso de tais ou quais “tendências”, que em certa medida guardam uma correspondência maior ou menor com as bases estruturais a que estão inseridas e em que medida são tendências concretas (potenciais) e até onde são ficções fixadas (nenhum trocadilho aqui) como formas pseudo-concretas, como a ideia fixa da literatura e do cinema liberal naturalista ou fantástico de contrapor o capitalismo de caris liberal a um totalitarismo, a um macrossistema estruturado na ideia benthaniana de panóptico, oferecida à esquerda como suposta chave para desvendar toda a história da dominação (controle ideológico?) humana.

A matriz do filme pré-texto, como já dito acima, é o romance distópico *1984*, que pode ter duas linhas gerais de interpretação: 1- como uma obra aberta, realista, que desvela uma estrutura social existente e chama atenção para um possível porvir; 2- uma leitura literal, na qual se associa tal distopia com uma sociedade de controle total, uma leitura ideologicamente filiada à concepção lockeana de sociedade civil naturalmente livre e governo tendencialmente opressor, cerceador. Nesta última, o problema está centrado nos direitos civis e o inimigo é o “governo”, o controle.

*Distopia*¹², portanto é aquele estilo literário que formalmente se opõe à *utopia*. Esta suposta oposição, muitas vezes meramente formal, é na verdade um recurso literário, para

¹¹ Wikipedia, hoje já dispensa explicações, mas cabe a nota de que esta é uma fonte de informação sobre a qual não cabem mais preconceitos, isto é, não é cem por cento confiável, como nenhuma outra fonte, mas deve ser pensada como uma legítima fonte de informação, como revistas e livros (... e até mesmo jornais).

¹² Sendo mais específico, vejamos o termo como verbete de um dicionário português da web: **Distopia**: “termo geralmente interpretável como sinônimo de ‘anti-utopia’ e aplicado a uma obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica de apropriação totalitária de um certo cenário utópico. A frequente confusão entre utopia e eutopia constitui um dos alvos principais da crítica distópica; outro dos seus alvos preferenciais é a constrição do não-conformismo por via da referida apropriação totalitária; outro ainda, a asfixia cultural provocada por onipresente propaganda, censura e repressão operadas pelo estado ditatorial ao visar impor como exclusiva a moral que favorece a sua estratégia de poder absoluto (...) A distopia está para a utopia como o acordar de um sonho progressivamente degenerado em pesadelo, ao desmitificar a tentativa em transformar uma idealização utopia (necessariamente lacunar) em sistema

contrapor uma alternativa à tendência ou à suposta tendência. Uma distopia, vista sob este prisma pressupõe uma utopia, mesmo quando esta utopia é conservadora, como em “O show de Truman”, da qual podemos deduzir uma *utopia de mercado*¹³. É comum haver a exacerbação de um sentimento de controle total. No entanto, se observarmos mais atentamente, a distopia é uma forma cujo conteúdo pode ser utópico. Normalmente associado à sátira¹⁴, a distopia tem uma pretensão um tanto diferente, pois, via de regra, não traz em si um pessimismo, mas a distopia aponta: 1- para o perigo em relação à tendência da tirania ou principalmente como um alerta a tendências totalitárias de dada estrutura social; 2- demonstra que esta tendência é real, posto que já está na própria sociedade. Ou seja, uma distopia é dialética somente quando concebe a potência como parte da realidade, isto é, o devir seria composto de necessidade e contingência, que pode ser convertida em necessidade-contingência e liberdade. Posto deste modo, seria *O show de Truman* uma distopia? Seria uma variação conservadora desta, não havendo o segundo elemento que apontamos neste ensaio?

Seria importante, antes de mais nada, fazer um breve histórico filmográfico do roteirista do filme. O idealizador de Truman chama-se Andrew M. Niccol, um jovem diretor e roteirista estadunidense, que dentre alguns sucessos de bilheteria e crítica dirigiu e escreveu GATACA, filme fortemente ligado à concepção liberal de mundo, que propõe um tema bastante atual e filosófico, no sentido de fazer questionamentos pertinentes, que suscitam uma reflexão, sempre polêmica e por vezes acalorada. Seu tema é a já bastante batida, contudo apenas hoje premente questão da seleção sócio-genética, que ganha destaque no debate público, sobretudo a partir do mapeamento dos genes humanos, também conhecido como genoma. A discussão sobre a bioética, no entanto, é em GATACA – a partir da leitura que defendemos neste ensaio – um pano de fundo para uma atualização ideológica do mito liberal, da competição em seu nível mais naturalizante; a concorrência selvagem entre os próprios gametas masculinos para ter um lugar ao sol, isto é, literalmente,

de despótica aplicação.”

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=759&Itemid=2

¹³ Utopias de mercado que constituem o lastro sócio-metabólico ou o ambiente psicossocial da “captura da subjetividade” posta como nexos essenciais da “ideologia orgânica” do toyotismo. Embora o toyotismo diga respeito a inovações empresariais de cariz organizacional, ele se sustenta hoje em formas sócio-metabólicas derivadas da constituição do capital como *hegemon* social. Na medida em que é por meio das práticas sócio-metabólicas que se constitui a subjetividade humana, o novo complexo de reestruturação produtiva coloca, como um de seus pressupostos sistêmicos, as inovações sócio-metabólicas que contribuem para elaboração do novo nexos psicofísico da produção do capital. (ALVES, 2012).

¹⁴ Segundo Vladimir Safatle, Adorno demonstra que o alvo privilegiado da sátira é a decadência dos costumes, consciência (irônica) de um modo de viver decadente. (SAFATLE, 2008), apesar de Lukacs ver pontos positivos em obras satíricas: *embora a sátira seja precisamente o domínio no qual a literatura da burguesia revolucionária produziu obras-primas imortais (Swift, Voltaire etc.)*. (LUKACS)

chegar ao fim em si, o útero da receptora universal, a fêmea. Tal filme, simplificadaamente, trata o problema da seleção *in vitro* e a substituição do sexo como forma genérica de procriação, como um problema quase que tão somente resumido à concorrência no mercado (sobrevivência, necessidade), centrada num mercado de empregos “pós-industrial” e “pós-moderno”. Apesar deste traço fortemente ideológico, no sentido que trataremos a seguir, o roteirista de *O show de Truman* tem direções e roteiros menos ideológicos, em que se aproxima de uma *arte total* (ALVES, 2006), quais sejam: “O terminal” e o “Senhor das armas”. Trata-se de um autor atento às novas e velhas questões do homem moderno, referentes à *terceira modernidade do capital*¹⁵, com base em algo próximo ao sofisticado liberalismo arendtiano, que diz respeito a problemas relacionados a um momento inquietante de transição entre a *terceira* e a *quarta idade da máquina*.

Tratamos por ideologia o que Mauro Iasi (2009) irá demonstrar, sendo um conceito, em Marx, negativo, mas que se desenvolve a partir da obra de Lênin, como um processo mais diretamente associado à luta de classes, sob a legalidade das grandes concepções políticas, ou como diria Gramsci, como médium da hegemonia, isto é, sob o julgo da grande política¹⁶.

Assim, o que está em jogo em “O show de Truman”, ideologicamente, é a sua concepção de realidade. Há, nessa obra do cinema de alta popularidade, uma concepção de realidade, mas que não só como uma obra ideologicamente subordinada a uma visão média (do cotidiano ou das grandes questões de sua época) de mundo (e de realidade), esta ficção científica distópica, com seu tom quase caricato, julga ter a chave para desvendar a realidade. Outrossim, este filme tem como tema a própria realidade, que apenas em situações extremas de controle social e “ideológico”, teria a verdadeira realidade encoberta por uma falsa. Desta maneira, haveria uma “falsa” realidade, que, através da manipulação total ou do “controle ideológico” encobre, de forma opaca, uma “verdadeira” realidade; ambas tomadas como *imediatez*. Por outro lado, há uma suposta contraposição ao relativismo, como uma alegoria, que abre uma possibilidade para interpretações relativistas, típicas das ideologias pós-modernas. Comum aos neopragmáticos e aos relativistas de todo tipo, tal metodologia pode induzir a uma oposição total entre aparência e essência, não concebendo como uma unidade dialética, o que é típico do estruturalismo.

¹⁵ A chamada *terceira modernidade do capital* foi discutida por Giovanni Alves, a partir de uma investigação minuciosa sobre o toyotismo como ideologia orgânica no capitalismo global, momento em que esta tecnologia social começa a tornar-se (ALVES, 2011)

¹⁶ Sobre este tema específico tratei, com algum aprofundamento (ou pretensão de assim tratar), na minha dissertação de mestrado, da Escola de Serviço Social da UFRJ.



Nesta obra a qual existe como sintoma e ao mesmo tempo serve como pré-texto para compreender uma estrutura, no sentido das relações de produção, postas por esta fase do capitalismo, podemos identificar um desdobramento sobre si mesmo, ou seja, uma auto-referência, o que também produz um efeito que extrapola sua forma fechada. Podemos afirmar então, que Niccol pôde alcançar um resultado que, se não inesperado, foi pensado de forma secundária. Sabemos que a consciência reflete sempre *algo que é*, muita vezes de forma bastante emancipada do real concreto, o que caracteriza uma *pseudoconcreticidade* (KOSIK, 1996), mas também reflete uma estrutura verdadeira, tendo assim traços realistas.

Blade Runner, como exemplo oposto, traz em sua própria forma uma crítica a uma utopia liberal, inclusive da máxima liberal e imperialista: onde “o céu é o limite”, por isto é uma distopia nos dois sentidos que apresentamos acima, chegando a um extremo, a um exagero das tendências reais, sem nenhum compromisso com o naturalismo – por essência, conservador. Já *Truman* se preocupa em manter uma forma reificada, um naturalismo formal, que em se apresentando como a realidade em si, a que todos comungam e sabem (ou pensam que sabem), revela um real socialmente velado pela ilusão de se pensar que sabe do que está escondendo nas “coisas” que são anunciadas para o herói. Este filme cria um constrangimento não em relação a nós mesmos, mas em relação aos telespectadores que espiam um ditador que controla um indivíduo inocente, trazendo mais uma vez ao momento jusnaturalista em que Locke elogia a bondade do homem-indivíduo-proprietário. Este constrangimento é ao mesmo tempo uma convivência com a inocência do personagem principal, que seria uma *persona* absoluta(?) e uma insatisfação com perversidade e cinismo dos espectadores e trabalhadores da empresa o Show de Truman, redimidos a cada momento em que se identificam com a inocência. Truman é um verdadeiro adolescente tardio, que tardiamente (aos 30 anos) resolve romper com o familiar. Lembremos as

primeiras palavras do tirano, que astutamente lembra da tirania cínica dos telespectadores, de sua hipocrisia deliberada, zombando do cinismo útil de quem ele subjuga:

Já estão cansados de atores com emoções falsas (...) Embora o mundo em que habita seja, de certa forma hipócrita, “Truman” não tem nada de falso, não tem deixas nem roteiro. Não é sempre um Shakespeare, mas é sempre genuíno.

Entretanto, o cinismo que o telespectador no filme experimenta não é o mesmo que sentimos, mas, pelo contrário, somos atraídos pelo que há de mais manipulatório e velado da trama, o desconhecimento, a forma de consciência velada pela reificação, em cuja alienação está basilada e não o contrário, como se uma “alienação” do saber causasse uma exploração do indivíduo, onde a “verdadeira” individualidade tivesse sido roubada.

“Nada aqui é falso”

Frase dita pelo “amigo” de Truman, “nada aqui é falso”, logo no primeiro depoimento do ator, faz uma referência direta ao que Zizek e Safatle chamam de *cinismo*, o que não nos convenceu do caráter sabido do processo, apenas o que parece mais coerente é que há níveis de autenticidade, que Marx parece já ter apontado como um “novo” modo de tratar a totalidade social, tanto mais se encontra reificada. Parece ser possível fazer uma análise mais rica a partir de uma leitura psicanalítica, como os mesmos autores propõem, lançando mão do que o pensamento de Lacan, a partir do *outro* como referência, e da impossibilidade de um auto-conhecimento que não seja limitado pelo incognível ao próprio sujeito singular, mas que se possa ter acesso a partir de sintomas e a partir da consciência de não se saber que sabe e pressupor que se sabe o que é pura pulsão¹⁷ (relação estreita entre o id e o superego proposta pelos chamados lacanianos de esquerda).

¹⁷ No entanto, este é um desafio para o futuro deste ensaísta que se atreve a se enveredar por áreas tão movediças quanto a psique desta fase de brutal dissolução dos laços como consequência sem a qual o próprio capital se dissolveria.



Um outro aspecto que julgamos de suma importância para conhecer melhor o objeto em questão é compreender uma tendência apontada por Fredric Jameson que seria a ideia do pós-modernismo ser marcado pelo pastiche¹⁸, isto é, pela colagem de elementos estranhos e anacrônicos entre si (JAMESON, 1998). Não caberia aqui, por ser um tipo de análise mais extensa, demonstrar o quanto a ideia de pós-modernidade está presente no filme em questão, mas esta poderia ser uma possibilidade futura de investigação teórica na ‘batalha das ideias’. Não há aqui pretensão de aprofundar este apontamento, mas podemos de alguma forma considerar o pós-modernismo como uma consequência das tendências e da estrutura geral do neo-positivismo. Se não há uma correspondência tão direta entre um e outro há pelo menos uma convergência lógica, uma homologia. Não queremos com isso reduzir o ‘pós-moderno’ a uma versão mais tardia do neopositivismo, mas sim manter uma coerência acerca de o que nos interessa, que é o estudo do cinema enquanto um reflexo, que como ideologia deve observar a correspondência maior ou menor com a *concreticidade* (KOSK, 1996) e sua função social (COSTA, 2007), subordinada à lógica da dominação (IASI, 2009).

Um fator importante a ser observado é a concepção de totalitarismo reinante no filme. Levando em conta que totalitarismo não é um Estado sem uma sociedade civil, como costumam pensar os liberais, mas uma sociedade civil composta por classes sociais, onde uma em específico domina a sociedade, através de uma imbricada insolubilidade entre força e consenso, Alves afirma que:

Valores, expectativas e utopias de mercado operam no plano do pré-consciente e do inconsciente social, sendo, portanto, elementos cruciais

¹⁸ http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2

na operação da “captura” da subjetividade no local de trabalho e na vida social. (ALVES, 2012)

Na década de 1960, a filósofa liberal, Hannah Arendt, com seu sofisticado estilo, muito comprometido com a matriz do pensamento ocidental sistematizado – isto é, os filósofos gregos – observa algumas mudanças na capacidade de reverter tempo de trabalho em tempo livre. Suas discussões ganharam alguma repercussão à época, mas só mais recentemente, com a ascensão da cultura do *capitalismo tardio* (JAMESON, 1998) ir-se-ia dar um maior status de atualidade ao seu pensamento. Paralelamente à sua crítica ferrenha aos “defensores” do trabalho, Arendt traz uma outra discussão, que hoje, mesmo que por outras vias, aproxima-se do chamado pensamento pós-moderno. Uma das ideias desta miscelânea de teses que dentre outras questões afirmam que caíram por terra as ideologias modernas. Mas, além da *ideologia do fim das ideologias*, os ditos pós-modernos guardam uma forte relação (ideo)lógica com pensadores como Theodor Adorno, J. Habermas (NETTO¹⁹, 2010), tendo a própria Hannah Arendt, a convicção de que: 1- finda, desde a segunda metade do século XX, uma maior importância do “mundo do trabalho” sobre as demais relações humanas e; 2- as ideias podem engendrar ideias. E uma das ideias mais convincentes dos séculos XIX e XX é a noção de trabalho como fundante do homem, reconhecendo o protagonismo do marxismo, estranhamente posto como a principal ideologia do século XX – estando o primeiro numa linha mais favorável que os outros dois.

E é sob o ponto de vista da psicanálise na linha lacaniana que podemos acrescentar um contraponto acerca da pobreza categorial deste reflexo de uma sociedade largamente fetichizada. Christof é sem dúvida um tirano, no entanto sua tirania deve ser mais um “desejo de onipotência” (como diria a psicanálise), mas seria também um microfascismo (como os deleusianos poderiam demonstrar), ou um intelectual perspicaz da micropolítica do poder de uma instituição total (como conceberiam os foucaultianos). Mas é a psicanálise, até mais que o marxismo, onde melhor se traduz teoricamente estas patologias – que podem traduzir uma tendência geral – como sintoma. A psicanálise, entretanto, tem limitações que poderiam causar alguns entraves para compreender o pensamento como uma forma historicamente determinada e, assim, as ideias tomadas como sintomas devem ser pensadas como formas não generalizáveis.

Cabe aqui um apontamento crítico sobre um certo modo de tratar os fenômenos ideológicos trazidos por Safatle. Não seria um exagero, talvez com base nas influências

¹⁹ Segundo Netto, estes dois primeiros autores, juntamente com Michael Foucault criaram as bases, antes mesmo de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, para desenvolverem as ideias de descontinuidade e anti-iluminismo dos defensores da pós-modernidade.

anti-ontológicas de Theodor Adorno, a concepção daquele autor de que a ideologia hoje se desprende dos fetiches da mercadoria e do mundo da produção em geral, visto que: 1) as bases sócio-econômicas do capitalismo, em sua essência não mudaram radicalmente, apenas se acentuaram suas tendências já em termos gerais apontadas por Marx e Lukács (em seu porvir) e bem compreendidas em seu devir por Mészáros e Harvey, somente para dar alguns exemplos. Safatle (2008), entretanto, nos propõe uma leitura aprofundada – por isso a psicanálise pode ser uma pista para compreender este fenômeno ultrageneralizado pelo autor do instigante *Cinismo e falência da crítica* – do fenômeno ideológico mais diretamente associado à esfera da política, que seria o *cinismo*. Não à toa e nem coincidência, este é o tema principal do filme. Tal obra, já desde seu início, anuncia sua estrutura cínica, nas primeiras falas do pai manipulador (Christof), personagem referenciado no grande irmão de Orwell.

A polêmica com Vladimir Safatle, que de maneira alguma poderia se encerrar aqui neste ensaio, seria resumidamente uma ideia da qual não estamos convencidos de seu suposto anacronismo, pelo contrário, pensamos ser central para compreender o tempo presente, através da análise sócio-dinâmica da realidade em seu devir, pensar a ideologia ainda e, sobretudo, hoje como um fenômeno cujas determinações passam necessariamente por uma existência real de formas concretas do ser social. Ser este que hoje é produtor e produto de uma ampliação do fetiche da mercadoria, sendo tal mercadoria uma forma socialmente necessária para a existência do sistema do capital. Esta “mercadoria-mestre”²⁰ seria a força de trabalho.

O método do materialismo dialético, a ontologia de Lukács, demonstra que a dominação política é antes de tudo uma dominação econômica, mas sua força está de fato na cultura, posto que a economia é uma forma de hegemonia. O que nos devemos interrogar é até que ponto o tirano hoje, o príncipe, como diria Gramsci, citando Maquiavel, não seria o capital, seus meios de comunicação, em simbiose com um Estado cada vez mais privatista e de privilégios. Será que hoje, com o capitalismo monopolista-globalizado o tirano não está cada vez menos personificado? Será que o Estado-controle-invasivo não sede cada vez mais lugar a um *Estado todo privatizado* (ANTUNES, 2007), cujo limite é a subjetividade humana, constituindo, com bastante eficácia indivíduos pró-ativos e politicamente apassivados por um Estado *médium de hegemonia*, onde a ideia de mercado é cada vez mais uma nostalgia burguesa?

²⁰ Referência direta à concepção apresentada por Mauro Iasi (2nnnn), com base numa discussão que se faz na própria esquerda lacniana, a partir de um texto onde Zizek ensaia uma interpretação da enigmática frase em que Lacan, em um de seus seminários, afirma com todas as letras que Marx é o “inventor” do sintoma. Nesta discussão, Iasi propõe que se leve em conta a percepção de Zizek quando este

Tabus, traumas e proibições X fuga pela a inovação

Os homens inovadores, em um filme ideológico como Truman, é o homem inovado, homem sem tabus, sem apegos a ideias preconcebidas do passado. No livro “Quem pegou meu queijo”, a rigidez do passado é o grande vilão, enquanto a inovação no olhar é a condição *sine qua nom* dos que buscam soluções novas pros velhos problemas.

Voltando ao filme, uma analogia utilizada neste, e muito comum em obras que tratam do controle político e industrial em relação aos indivíduos é o conceito de máquina. Vejamos o que diz Alves em um debate do curso tela-crítica sobre a passagem do fordismo-taylorismo ao padrão de acumulação flexível:

É claro que a introdução da maquia no processo produtivo exemplifica esta dinâmica irremediável do movimento do capital, mas ela ocorre em setores não-industriais propriamente ditos (...) A OCT (Organização “científica” do trabalho) procura deste modo transformar homens em máquinas em setores onde a presença dos homens ainda é ineliminável.

Se entendermos que a fronteira entre criatividade e limitações frente a compreender os processos nos quais os indivíduos estão inseridos, podemos perceber que esta dialética entre o essencialmente velho e o aparentemente novo é tratada em *O Show de Truman* num âmbito totalmente deslocado de seu ambiente natural, quais sejam o momento da produção e o da circulação, mas também da administração estatal. Tanto a forma burocrática da administração, quanto nos setores chamados de serviço, houve com o toyotismo um processo de assimilação desta *pseudoconcreticidade* (KOSIK, 1996) nestes setores não-industriais.



Como em *O show de Truman* o grande vilão é o pai controlador, castrador, patrão, governante (regras rígidas?), deste modo, a superação é um desafio ao pai, a qual em *Blade Runner* assume uma forma radical de um parricídio revolucionário. As memórias e traumas implantados artificialmente, os tabus e as limitações de todos os gêneros, em ambos os filmes refletem formas sintomáticas de controle social, que como sintomas – especificidade das formas fenomênicas – apresentam-se como um conteúdo em si. No entanto, as formas sintomáticas têm como base sócio-cultural um mal-estar, que só podem existir a partir do ser. Se, então, a psicanálise passa a ser – como acontece via de regra – apenas uma ciência que se propõe a identificar e descrever o mal-estar de sua época, sem que reconheça este mesmo como um sintoma de um processo maior, com uma base real, que o marxismo traduz como alienação, ela em nada se distingue das ciências que *se fecham nas formas fenomênicas e deixam inteiramente de lado as conexões reais*. (LUKÁCS, 2012). Assim, os traumas, apesar de sua manifestação necessariamente singular – podemos dizer, idiossincráticos – deve ser pensado como uma relação entre uma particularidade histórica e as singularidades incontrolláveis das formas simbolizadas(e simbolizáveis) do hiato entre real e simbólico. No caso de *O Show de Truman*, o particular se sobrepõe ao singular, pois, tal como em clássicos da ficção científica como “*Blade Runner*”, “*Matrix*” e “*Laranja mecânica*” – cuja riqueza em parte se deve ao fato de que são verdadeiras distopias, como um aviso para tendências potencialmente realistas – há uma ameaça do estranhamento total, da total subsumição do ser criador ao seu estado de criatura. O ser social condicionado a uma instância meramente particular (por isto totalmente manipulável) é o grande sonho (desejo) burguês e por esta razão, podemos dizer que toda concepção que não se propõe a

pensar (porque não tem interesse ou por insuficiência nas mediações lógicas) o *caráter inacabado*, tanto do sujeito singular, quanto da política e das estruturas sociais, é ideológica.

No filme, como no livro dos ratos²¹, há um imperativo, que é mudar o estilo de vida através de uma constante inovação não só dos produtos, mas da gestão dos negócios – o que é o mesmo que dizer, “gestão de pessoas” –, que passa por uma inovação pessoal, cujo correlativo na psicologia (“positiva”) traduz-se como “resiliência”, ou melhor, capacidade de se adaptar e insistir como um inovador compulsivo e compulsório, atrás do seu “próprio” sonho.

Distopias conflitantes – o materialismo em *Blade Runner* e em *O show de Truman*

A estrutura dos elementos econômicos fundamentais da sociedade não é atingida pelas tormentas desencadeadas no céu político.

(MARX, 1984)

Há, talvez, um traço em comum entre todas as obras distópicas, a *desejetivação* do homem (ALVES, 2007; 2011), o indivíduo perde sua referência no âmbito social, em sua existência, em sua particularidade e ao mesmo tempo, se descola de sua humanidade, em sentido genérico, como ser universal. Esta talvez seja a grande riqueza das obras de arte que tratam da realidade presente, sob o pretexto de um futuro sombrio. Estas, no entanto, podem apresentar diferenças em relação a outros pontos também centrais. Portanto, o desfecho deste ensaio será uma comparação entre dois tipos de distopia, aquela a que se propõe “O show de Truman” e o tema central envolto de um clima noir da distopia imaginada por Ridley Scott em “Blad Runner”.

O capital, desde seu início persegue a máxima extração de mais valia relativa, e em *Blade Runner* e em *Truman* não é diferente, posto que estes, principalmente o primeiro contem elementos de verdade em seu reflexo antropomorfizado. No show de Truman o reflexo obedece à lógica de duas estruturas diversas, uma profundamente ideológica, sob o julgo do mais radical liberalismo e a outra traz à evidência um aspecto central da totalidade do ser social hoje.

²¹ *Quem mexeu no meu queijo* é considerado leitura obrigatória nos cursos de administração de empresas e em mini-cursos de gestão de pessoas de instituições renomadas como o SEBRAE e FGV, que segundo Alves, o discurso da empresa torna-se não apenas um discurso para o local de trabalho, mas discurso para a vida. Eis o princípio das inovações sócio-metabólicas.

O autor, quando deliberadamente escolhe o toyotismo como modelo adequado de transformação, obscurece o lado menos idílico desta transformação do homem a partir de sua “autodescoberta”, inverte o que ele apresenta como liberdade, dando a impressão de que ser livre é escolher, mas toda a estrutura contrasta como a lógica implícita de que ser livre é se adaptar à realidade, que é a polivalência, a flexibilidade e o desapego do toyotismo como modelo abstrato do *padrão de acumulação flexível*.

A partir de uma inovação total do modo de ser e viver das pessoas, mesmo com esta lógica dando o rumo da estória, num segundo plano de compreensão da trama – pois o primeiro é o pastiche da obra de Orwell – ele apresenta marginalmente um terceiro plano, quase um adendo, mas que é curiosamente o que há de mais rico no filme. A dialética trabalho produtivo/trabalho improdutivo radicaliza-se a partir de um desenvolvimento das relações de produção muito sofisticado, o que não significa que não está presente hoje e de forma medular. O universo orwelliano ganha um status de realidade maior talvez do que no próprio em 1948, no pós-guerra, onde a ideia de um homem todo subsumido pela máquina (produção, produtividade) é perfeitamente refletida na obra clássica de Chaplin, “Tempos Modernos”, se bem que o herói neurastênico resiste a subsunção total de sua subjetividade à lógica maquínica. Em *O show de Truman*, em pleno capitalismo globalizado, sob o imperativo do toyotismo como ideologia orgânica na era hipertardia, vive-se o extremo daquilo que Alves chama cooperação complexa, uma *interpenetração – não fusão ou substituição – das forças produtivas materiais e das forças produtivas sociais e humanas; ou do material e do informacional*. (ALVES, 2011)

Há em *O show de Truman* um problema bastante comum em muitas obras que se enveredam pela crítica política, normalmente tomada quase como sinônimo de controle, que, devido ao problema da imprecisão do conceito de ideologia, passa como se estivesse tratando do mesmo problema. Já vimos rapidamente o problema referente às ideias adornianas de *controle ideológico* e de *ideologização total*, que tendem a levar o leitor a uma crítica das ideias e a uma noção falsa de que a política se sobrepõe às forças sociais (culturais e econômicas), isto é, a concretude da sociedade civil, reino da miséria e da produção de riqueza, que determina a “super-estrutura” jurídica e política.

Truman é um personagem que vive em um mundo maquínico, sem se dar conta, onde o processo de produção o domina de forma radical. Seu mundo reflete com a perfeição de um tipo médio, mas não imagético, a fusão radical entre *trabalho produtivo* e *trabalho improdutivo*²²; tema que será desenvolvido em outro momento. Cabe questionar: estaria ele

²² Marx discute o *trabalho produtivo* no capítulo XIV d'*O Capital* Marx., Marx afirma: “só o trabalho produtivo cria valor e mais-valia. (...)São somente improdutivas aquelas atividades comerciais

num mundo onde não há mais fronteiras entre o lazer e o trabalho, ou o que vemos em Truman é uma síntese hipotética da fusão entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo? Neste ponto, a distopia em *O show* alcança um realismo e materialismo bastante profundo, contrastando como sua rudimentar leitura da política e da teoria da personalidade.

Conclusão

Apesar da complexidade do tema, que por esta razão exige um processo lento e insistente de aproximação, podemos concluir, sem com isto pretender ser definitivo, que, os fenômenos do controle, das formas históricas da ideologia, do mal-estar, da autenticidade, das utopias e do ceticismo, sem contar na função do super-ego, são temas reincidentes por uma razão básica: a realidade em que os homens e mulheres estão submetidos traz a nós todos uma certeza sensível, mas profundamente intuitiva, de que somos cada vez mais objetos e menos sujeitos, sem que isto signifique uma ausência de consciência ou uma resignação total à realidade dada. Daí o filme ser um belo pré-texto.

Assim, como já dissemos, o aspecto realista do filme *O show de Truman* e sua unidade com o naturalismo formal, o faz uma obra profundamente ideológica, no sentido pejorativo do termo, e ao mesmo tempo rica. Riqueza esta, não exatamente pelas intenções do autor, mas pela sua capacidade reflexiva. Não teria, de certa maneira, Truman previsto a Doutrina Bush, iniciada dois anos após a obra, onde as privações dos direitos civis obtêm um alcance sobretudo político? Não estaria refletindo uma predisposição das pessoas médias, que, como um sintoma social, e esteticamente como um tipo médio, teriam uma forte tendência a um tipo novo de narcisismo, criando um mercado consumidor dos reality shows, cujo mais emblemático seria o Big Brother, criado no mesmo ano de Truman, curiosamente remetendo ao personagem sem *persona* do já citado livro de Orwell?

que derivam das características mercantis das relações de produção capitalistas, dizendo respeito aos gastos com as operações de compra e venda e com as suas implicações especulativas.

(...)Como, por igual, no capitalismo avançado dos dias atuais seria errôneo deixar de qualificar a pesquisa científica e o desenvolvimento de projetos como trabalho produtivo, ao passo que o marketing e a propaganda entram, sem dúvida, no âmbito do trabalho improdutivo, pois sua utilização não é suscitada senão pela natureza mercantil e concorrencial do modo de produção capitalista.” Marx, *O capital*, São Paulo, Abril Cultural, 1984, Livro I, pág. 76)

Bibliografia:

- ALVES, Giovanni. *Trabalho e subjetividade – o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Trabalho e cinema. O mundo do trabalho através do cinema*. Londrina Práxis, 2006.
- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e a sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- COSTA, M. Gilmaisa da. *Indivíduo e sociedade – sobre a teoria de personalidade em Gerog Lukács*. Maceió: EdUFAL, 2007.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *O Estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão popular, 2010.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. S. Paulo, Loyola, 1996.
- HEGEL, G. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão popular, 2007.
- _____. *A crise do capital: a era da hipocrisia deliberada*. Revista Praia Vermelha. Estudos de Política e Teoria Social.PPGSS/UFRJ, 2009.
- _____. *Entrevista* concedida pelo professor doutor Mauro Luis Iasi da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro ao estudante do Mestrado do Programa de Pós-Graduação da ESS-UFRJ Hellington Chianca Couto em Junho de 2009b. [não publicada]
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1998
- KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação. Contribuição para um estudo do conceito marxismo de alienação*. Expressão popular. 2009
- _____. *A Questão da Ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- LENIN, Vladimir. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. *Que fazer? As Questões Palpitantes do Nosso Movimento*. Editora Hucitec - São Paulo, 1979.
- LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos*. São Paulo: Editora Vozes, 1994.
- LÖWY, Michael. *Ideológica e Ciências Sociais: elementos para uma análise marxista*. São Paulo, Cortez, 1985.
- LUKÁCS, George. *História e consciência de classe*. Martins Fontes, 2008.
- _____. *As bases ontológicas da atividade humana*. In: *Revista Temas de ciências Humanas*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
- _____. *O neopositivismo*. In Teoria e Política nº9. São Paulo. Brasil Debates, 1988.
- _____. *Para uma ontologia do ser social*. São Paulo. Boitempo, 2012.
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo, Abril Cultural, 1984, Livro I.
- NETTO, José Paulo. *Uma face contemporânea da barbárie*. III encontro internacional socialismo ou barbárie. Disponível em: www.pcb.org.br/portal/docs/umafacecontemporaneadabarbarie.pdf Acessado em 12 fev de 2011b.
- _____. *Lukács: um guerreiro sem repouso*. São Paulo. Brasiliense. 1983.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo. Boitempo, 2008.
- TERTULIAN, *A destruição da razão: 30 anos depois*.