

LABORATÓRIO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM TÉCNICAS  
LABORATORIAIS EM SAÚDE  
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO  
FUNDAÇÃO INSTITUTO OSWALDO CRUZ

Marina de Freitas Garcia

INDÚSTRIA CULTURAL E SEMICULTURA: O CASO DOS REALITY  
SHOWS

Rio de Janeiro  
2008

Marina de Freitas Garcia

Indústria Cultural e Semicultura: o caso dos Reality Shows

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Laboratório de Bodiagnóstico em Saúde.

Orientador: Marco Antônio C. Santos

Rio de Janeiro

2008

G216i

Garcia, Marina de Freitas

Indústria cultural e semicultura: o caso dos reality shows. / Marina de Freitas Garcia. - 2008.

56 f.

Orientador: Marco Antônio Carvalho Santos

Trabalho de conclusão de curso (Curso Técnico de Nível Médio em Saúde com habilitação em Laboratório de Bidiagnóstico em Saúde) - Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio - Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2008.

1. Televisão. 2. Programa de Televisão. 3. Reality Show. 4. Indústria Cultural. 5. Semicultura. I. Santos, Marco Antônio Carvalho. II. Título

CDD 384.5532

Marina de Freitas Garcia

Indústria Cultural e Semicultura: o caso dos Reality Shows

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Laboratório de Bodiagnóstico em Saúde.

Orientador: Marco Antônio Carvalho Santos

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

(Marco Antônio Carvalho dos Santos - LABFORM/EPSJV/FIOCRUZ)

---

(Cláudio Gomes Ribeiro – LABFORM/EPSJV/FIOCRUZ)

---

(Isabel Brasil Pereira – DIREÇÃO/EPSJV/FIOCRUZ)

## RESUMO

Os conceitos de Indústria Cultural e Semicultura, centrais na obra de Adorno, são utilizados neste trabalho como referenciais para a análise das orientações ideológicas e culturais mais amplas que se manifestam nos *reality(ies) shows*, entendidos aqui como uma forma emblemática da produção televisiva moderna. A análise do filme “O show de Truman – o show da vida” é o recurso utilizado neste estudo.

Palavras-chave: Televisão. Programa de Televisão. Reality Show. Indústria Cultural. Semicultura.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	07
<b>CAPÍTULO 1 – A ESCOLA DE FRANKFURT</b> .....	10
1.1 Breve Histórico.....	10
1.2 Formação da Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica.....	12
<b>CAPÍTULO 2 – INDÚSTRIA CULTURAL E SEMICULTURA</b> .....	16
2.1 A Semicultura e a Indústria Cultural ontem.....	16
2.2 Os Reality Shows e a Indústria Cultural hoje.....	22
<b>CAPÍTULO 3 – ESTUDOS CULTURAIS</b> .....	30
3.1 Versões de Cultura.....	30
3.2 A tradição cultura e sociedade.....	33
3.3 A cultura da solidariedade.....	34
3.4 A New Left.....	34
<b>CAPÍTULO 4 - O SHOW DE TRUMAN – O SHOW DA VIDA</b> .....	38
4.1 Apresentação.....	38
4.2 Discussão do filme.....	39
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	53
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	55

## Introdução

Enquanto os meios de comunicação de massa funcionavam como um anti-Sócrates, que a todos vende a idéia de que sua ignorância e conhecimentos parcos, fragmentados e isolados são promessa ou efetivação de cultura, as escolas, públicas e privadas, funcionavam como o anti-Kant, que a todos tenta convencer de que a heteronomia é a fórmula do merecimento e da cidadania. Estavam cumpridos os requisitos no domínio da educação e cultura para permitir-se a emergência de uma “Nova República”. Conjugados tais requisitos a outros mais gerais e igualmente significativos dentro da estratégia e das táticas planejadas, o regime descansou em paz. (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 1998: 42)

Educação e cultura. De mãos dadas tudo podem. Podem, inclusive, ser as palavras-chaves de dominação do capitalismo no século XX. O uso de armas de fogo e bombas como em Hiroshima e Nagasaki deixam de ser efetivos quando se pode simplesmente ligar a televisão ou tornar a educação matéria de segurança nacional. A partir da observação da centralidade que esses termos tomaram como instrumento de persuasão de diversos países no século XX é que este trabalho deu seus primeiros passos. Afinal, nenhum estudante do ensino médio, ao estudar história do Brasil, pode esquecer do rádio ou da DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que tornaram Vargas o “Pai dos Pobres”.

Em sendo este apenas um trabalho para conclusão da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, a dificuldade apareceu inúmeras vezes quando o fluxo das idéias tinham levado a encarar “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas” de Adorno e Horkheimer e, posteriormente, “Teoria da Semicultura” de Adorno. Pode parecer exagero para alguns, mas a maturidade e aprofundamento dos textos vieram com a insistência nas releituras – e foram inúmeras – e com a capacidade de relação dos textos com o mundo que o cerca.

Os *Reality Shows*<sup>1</sup> apareceram a partir dessa leitura “texto-mundo”. Entendido aqui como um braço da indústria cultural na contemporaneidade, observou-se que esse novo gênero atrai a cada dia mais as audiências, independente do país, classe social ou idade. Alguns autores contemporâneos que se fazem presentes ao longo do texto serviram de base teórica para a compreensão da indústria cultural no mundo

---

1 Se fosse ser usada a tradução literal aqui, o plural de reality é realities. Todavia, Cossete Castro, autora do livro “Por que os reality shows conquistam as audiências?” usa, de forma genérica, os reality shows. Como será trabalhada aqui com sua obra preferiu-se aderir ao modo da autora.

globalizado.

O cerne do trabalho está na discussão do filme “O Show de Truman – O Show da Vida”, do diretor Peter Weir que enfoca um Reality Show cujo personagem central, Truman Burbank, vive em um pacata cidade, que na realidade, é um gigantesco estúdio. Algumas falas e cenas do Reality Show serão privilegiadas na discussão, porque, especialmente, sublinham aspectos da obra de Adorno. Os três capítulos anteriores que embasam a discussão do filme buscam estabelecer elos teóricos e dar contextualização histórica ao tema tratado.

O primeiro capítulo apresenta a Escola de Frankfurt, instituição criada em 1924 na Alemanha, que reuniu pensadores como Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse. Esses autores, de diferentes maneiras, traduziram a desilusão de grande parte dos intelectuais com respeito às transformações do mundo contemporâneo. Dessa escola nasceu mais tarde a *Teoria Crítica*, que em oposição a *Teoria Tradicional*, realizou, segundo Olgária Matos, uma incorporação do pensamento filosófico “tradicional” – representado por filósofos como Platão, Kant, Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche – colocando-o em tensão com o mundo presente.

O capítulo que se segue trata da Indústria Cultural e Semicultura. Nele se busca elucidar os conceitos desenvolvidos por Adorno, bem como expor a sua atualidade, nas palavras de outros autores, num mundo globalizado em que a cultura assume papel central nas discussões do capitalismo. Este capítulo busca, ainda, mostrar brevemente as tendências dos mais diversos *Reality Shows* e da indústria cultural hoje.

O terceiro capítulo aborda os Estudos Culturais, movimento cultural iniciado na Inglaterra que, na década de 1950, estabelece um diálogo com a Escola de Frankfurt, retomando e ampliando temas propostos anteriormente pelo grupo alemão. Ambos observaram a centralidade que a cultura veio adquirindo no capitalismo entre os séculos XIX e XX, portanto, não mais lançando um olhar exclusivo sobre os focos econômico e político.

Por fim, se os *Reality Shows* se fazem tão vivos nos dias atuais, se torna interessante que nasça com eles uma crítica, não no sentido de reprovação, mas de uma compreensão que possibilite a superação da realidade. Para tal, se buscou, quase como meta primordial de trabalho, o emprego de palavras e expressões de fácil e claro entendimento, acessíveis a pessoas comuns. Esta questão se colocou, neste trabalho, a

partir do contato com a escrita adorniana, que apesar de rica e densa, dificulta excessivamente o acesso do leitor.

# 1 - A Escola de Frankfurt

## 1.1 – Breve histórico

Parece oportuno lembrar o que foi/representou o século XX. Conhecido como o século do capitalismo em sua fase monopolista, foi também marcado pelas grandes revoluções, as grandes crises, as grandes guerras, as grandes promessas e as grandes decepções. Foi o século que a técnica prometeu o progresso, mas trouxe, predominantemente, o regresso; a barbárie.

O século nascera monopolista. Grandes movimentos sociais abalavam as estruturas férreas do capital. A Grande Guerra arrasara países, matara multidões. Em 1917, a Revolução Russa parecia ter iniciado o que a Comuna de Paris anunciara em 1871: um processo irreversível de emancipação do proletariado. Os países ocidentais pareciam à beira de revoluções semelhantes. A burguesia sentia-se ameaçada, acossada. (ZUIN, 1999:17)

No início do século XX aconteceram 2 insurreições operárias na Alemanha: a de novembro de 1918 - que proclamou a república e depôs os Hohenzollern - e a de 1923, levante dos operários de Bremen, sufocados pelo Partido Socialista Alemão, que, na ocasião, era governo.

Em 9 de novembro de 1918, foi proclamada a república em um país que até então era dominado pela família dos Hohenzollern, cujo poder se ampliou desde sua constituição no século XII, na Prússia, até o século XX e que conduziu à unificação dos principados independentes, formando um Estado nacional.

Todavia dessa proclamação emergiram no cenário alemão, em verdade, duas repúblicas antagônicas: a versão majoritária de Scheidemann e a Spartakista, de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Esse acontecimento abalou a organização social Alemã, enchendo o horizonte com novas tendências.

Os costumes se modificavam: as novas mulheres eram sufragetes e/ou melindrosas, a psicanálise derrubava tabus, a eletrônica, o automobilismo, a aviação – tudo era novo, tudo era espantosamente novo, moderno. Os movimentos artísticos anunciavam o modernismo como uma integração poética da civilização material. Buscavam na multiplicidade experimental em vários campos um novo homem, uma nova sociedade, uma nova arte. Em 1909, o Manifesto Futurista de Marinetti havia sido o grande e ambíguo grito. Na pintura sucediam-se e acumulavam-se as propostas ousadas do impressionismo, do expressionismo, do cubismo, do dadaísmo, enfim, de uma

multiplicidade de tendências antagônicas e, ao mesmo tempo, unidas pela ruptura com o passado imediato.( ZUIN, 1999:18)

A Grande Guerra tirou da Alemanha o prestígio político e cultural que mantinha até o século XX. No fim da Guerra, o país ficou a mercê dos países vencedores e isso era inconcebível para o povo alemão. Tal situação antecipou e preparou o território para o que veio a ser o Nazismo.

Em Outubro de 1923 se iniciou um processo de estabilização do país. Houve, a partir daí, enfrentamentos entre a classe operária e o poder vigente, o que demonstrou capacidade combativa do proletariado.

O movimento operário alemão dessa época encontrou na Liga Espartaquista e seus líderes Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht sua expressão mais eloquente. Desde 1904, Rosa Luxemburgo atacava a concepção “ultracentralista” de partido defendida por Lenin, que via o comitê central como o único “núcleo ativo”, reduzindo todos os demais departamentos a meros “órgãos executivos”. Além disso, Lenin revelava, segundo ela, uma atitude francamente positivista e cientificista para a disciplina de fábrica, introduzindo o taylorismo americano no trabalho industrial, isto é, a organização controlada cientificamente para o aumento da produção. (MATOS, 1993:11)

Em sua visão, a social-democracia só era possível através da aliança entre auto-disciplina, que por natureza deve ser espontânea, com organização do sistema fabril. A organização fabril, todavia, não deveria ser uma imposição do Estado aos operários, pelo contrário, a classe trabalhadora deveria lutar para abolição dessa imposição. A disciplina a qual as fábricas ambicionavam deveria ser a mesma auto-disciplina voluntária da social-democracia.

Em 1914, os espartaquistas romperam com o Partido Social-Democrata e em 1919. O movimento foi profundamente abalado pelo assassinato dos seus principais dirigentes e com isso, foi destruído. O partido que havia aprovado os créditos de guerra no Parlamento alemão, abandonou os ideais de internacionalismo do proletariado, passando a adotar o nacionalismo - seguindo os interesses da burguesia alemã, inclusive entregando a juventude nas batalhas contra a Rússia. Esta, por sua vez, em meio à Primeira Guerra Mundial, vivenciava os conflitos do que veio a culminar na conhecida Revolução Russa. Foi nesse contexto que nasceu a chamada Escola de Frankfurt.

## 1.2– Formação da Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica

A Escola de Frankfurt foi fundada em 1924 por iniciativa/patrocínio de Félix Weil, filho de um grande negociante de grãos na Argentina. Antes dessa denominação, que só viria a ser adotada em 1950, era conhecida como Instituto para a Pesquisa Social. Este Instituto viria a preencher uma lacuna existente na universidade alemã a respeito da história do movimento trabalhista e do socialismo. Destacam-se como principais autores: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Walter Benjamin.

Para Olgária Matos, os autores,

de diferentes maneiras, traduziram a desilusão de grande parte dos intelectuais com respeito às transformações do mundo contemporâneo, seu ceticismo quanto aos resultados do engajamento político revolucionário, mas também o desejo de autonomia e independência do pensamento. Essa é a razão pela qual será indispensável uma interrogação acerca dos movimentos revolucionários e sua 'arma teórica', o marxismo, em particular no que concerne à teoria e à prática do movimento operário alemão depois da Primeira Guerra Mundial e do desmoronamento do regime imperial. (MATOS, 1993: 5)

Após uma semana de estudos marxistas na Turíngia, organizada por Weil e com participação de expoentes pensadores europeus, como Karl Korsch, Georg Lukács e Pollock, efetiva-se um plano de fundação de um Instituto de Pesquisa Social. O Instituto vinculava-se à Universidade de Frankfurt, porém tinha prédio próprio e autonomia financeira. De 1923 a 1930 o Instituto foi dirigido por Carl Grunberg. Max Horkheimer assumirá a direção em 1930, tornando o Instituto um centro ativo de pesquisa e de análise crítica do capitalismo monopolista, contando ainda com uma equipe multidisciplinar, a qual o nome de Theodor W. Adorno terá fundamental importância quando o tema é arte, música, literatura e filosofia.

O órgão oficial dessa gestão passou a ser a Revista para a Pesquisa Social, cujo assunto tinha como fundamento a filosofia e não mais a economia. Esse novo rumo é de fundamental importância para compreender o projeto que norteou a Escola de Frankfurt, já que ao tratar de problemas como a história, política e sociologia, os autores recorreram a bibliografias de Platão, Hegel, Marx, Schopenhauer, Kant e alguns outros.

Nesse universo estará sendo elaborada a Teoria Crítica, em oposição ao pensamento de Descartes, considerado o pai da modernidade.

A Teoria Crítica considera o pensamento cartesiano como a forma por excelência da Teoria Tradicional(...)Para ela, [a Teoria Tradicional] tudo o que é contraditório é impensável porque confuso; o contraditório é, assim, sinônimo de “irracional”. O conceito de crítica procede de *crisis* (separação): ela põe em suspenso qualquer juízo sobre o mundo, para sua prévia interrogação. O pensamento se coloca a si mesmo em julgamento, procurando as condições segundo as quais é possível o conhecimento na ciência, na moral e na arte. (MATOS, 1993: 20)

Tendo em vista que a Teoria Crítica constitui um método alternativo às interpretações sociológicas, políticas, econômicas, filosóficas e estéticas tradicionais, alguns conceitos e idéias de autores considerados tradicionais que influenciaram na elaboração da teoria serão, de diferentes maneiras, abarcados ou criticados, na elaboração da Crítica.

Pensar na década de 30 é evocar um espírito revolucionário que tinha como fonte de inspiração as obras de Karl Marx e dos marxistas da época., vendo-se a necessidade de confrontar com seus conceitos e sua visão de mundo. Serão expostos, neste espaço, alguns dos conceitos e idéias de Marx considerados pressupostos teóricos da Escola de Frankfurt.

O conceito de revolução dessa época é o de *praxis* e o desconhecimento dela leva a alienação social.

A ação sócio-política e histórica chama-se *práxis*. O desconhecimento da origem e das causas da *práxis* leva os homens a atribuir a um outro ou a outros (divindades, forças de natureza) aquilo que, na realidade, foi produzido por sua própria ação. Marx denominou esse desconhecimento da própria *práxis* com a expressão alienação social. (CHAUI, 2005:172)

Um ponto de fundamental relevância para esta teoria é método dialético de interpretação da história. Nesse âmbito destaco aqui a palestra que assisti na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), em 18 de Agosto de 2008 com o palestrante Emir Sader sobre a “ Ideologia Alemã”, obra de Karl Marx. Marx, como leitor de Hegel, reafirma um elemento central em sua obra: A dialética. Em linhas gerais, Hegel faz uma “Revolução Copernicana” da tradição filosófica e coloca a contradição como o elemento estrutural da realidade. Nessa perspectiva, a dialética é o pensamento da contradição. Não é possível, por exemplo, compreender o escravo sem o senhor, um é intrínseco ao outro: O senhor depende do escravo, por isso, o senhor acaba por ser escravo do escravo na produção. É uma contradição evidente, mas real.

Ao contrário da dialética, o positivismo de Augusto Comte não pressupunha essa trajetória. Comte

concebia a sociedade como uma física social, governada por uma estática e uma dinâmica: as transformações sociais ocorreriam segundo a divisa “ordem e progresso”. O positivismo é contraditório, do ponto de vista conceitual, com relação ao marxismo. Para Augusto Comte, as revoluções eram flagelo da humanidade. O “cientista social” - aquele que conhece as leis que regem a sociedade - era o personagem que dirigia as modificações organizadas da sociedade, para prevenir as explosões de violência revolucionária (MATOS, 1993: 15).

O Materialismo contrapõe a tradição de pensamento do Idealismo alemão, na medida em que não se deve considerar o Espírito, a idéia como o ponto de partida e sim a matéria, já que são as condições materiais da vida social e política que permitem/garantem a sobrevivência do homem, por meio do trabalho e da troca dos produtos do trabalho.

No entanto, é preciso distinguir aqui o materialismo marxista, que é dialético, do materialismo mecanicista ou vulgar. Para o materialismo mecanicista o mundo é composto de coisas e, em última análise, de partículas materiais que se combinam de forma inerte. Para o materialismo dialético os fenômenos materiais são compreendidos como processos. Nessa perspectiva, o mundo não deve ser entendido como uma realidade estática, um relógio, mas como uma realidade dinâmica, um complexo de processos. Por isso, a abordagem da realidade só pode ser feita de maneira dialética, capaz de considerar as coisas na sua dependência recíproca, e não-linear.

O que fundamenta o ser social é o trabalho.

O trabalho é o fundamento do ser social porque transforma a natureza na base material indispensável ao mundo dos homens. Ele possibilita que, ao transformarem a natureza, os homens também se transformem. E essa articulada transformação da natureza e dos indivíduos permite a constante construção de novas situações históricas, de novas relações sociais, de novos conhecimentos e habilidades, num processo de acumulação constante. É esse processo de acumulação de novas situações e de novos conhecimentos - o que significa, novas possibilidades de evolução - que faz com que o desenvolvimento do ser social seja ontologicamente (isto é, no plano do ser) distinto da natureza.(LESSA, 2004: 26)

A capacidade de transformação é que dá ao homem a história: O homem se diferencia dos animais porque é o único que constitui uma história, os demais animais

repetem de geração em geração os atos ( a caça, os hábitos, etc); o homem tem história porque trabalha. Quando o homem não se reconhece dentro do próprio trabalho, diz-se que o trabalho é alienado

e os produtos de seu trabalho não lhe pertencem, mas são o bem de um outro. Esses produtos enfrentam os produtores como objetos que lhes são estranhos, como fantasmagorias, pois enfrentam o homem como se fossem independentes do sistema de produção que lhes dá nascimento. A experiência da alienação é uma experiência alucinatória (MATOS, 1993: 26)

Os conceitos de fetichismo e o de reificação elaborados por Marx-Hegel serão usados pelos frankfurtianos. O caráter fetichista das mercadorias tem sua origem no feitiço, no caráter mágico que estas assumem quando se omite a história social da produção dos objetos, e assim, elas parecem que possuem forças próprias que governa os homens. Entende-se por reificação pela inversão das relações entre homens e produtos de seu trabalho. Na reificação, o homem, aquele que transforma a natureza e cria os produtos, se reconhece nos seus objetos, em suas criações: são as mercadorias que se contemplam a si mesmas num mundo que elas próprias criaram, não o homem. Tudo, então, passa ter um preço, inclusive o próprio homem que vende agora sua força de trabalho.

Em última instância, sob influência fundamentalmente das análises de Marx e de sua crítica a economia política burguesa, a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt vem desautorizar as previsões positivas econômicas a que prometeu a modernidade e mostrar justamente o oposto.

A livre troca passa a ser o aumento da desigualdade social; a economia livre transforma-se em monopólio; o trabalho produtivo, nas condições que sufocam a produção; a reprodução da vida social, na pauperização de nações inteiras. Assim, a crítica à razão torna-se a exigência revolucionária para o advento de uma sociedade racional, porque o mundo do homem, até hoje, não é “o mundo humano”, mas “o mundo do capital”. (MATOS, 1993: 8)

## 2 - Indústria Cultural e Semicultura

### 2.1 – A Semicultura e a Indústria Cultural ontem

Os conceitos de “Indústria Cultural” e “Semicultura” são apresentados na obra de Adorno e estudados por vários autores contemporâneos. Por constituírem bases fundamentais para a compreensão da problemática central desse trabalho, este espaço se dedica a exposição desses conceitos, bem como a contextualização deles na contemporaneidade.

O termo indústria cultural foi proposto por Adorno e Horkheimer em “Dialética do Esclarecimento”, publicado em 1947. Anos após, em uma conferência, Adorno explica que o mesmo foi utilizado em substituição a *cultura de massas*, porque este sugeriria algo que viria das próprias massas, como uma forma contemporânea de arte popular. Para os autores, ao contrário, o termo foi utilizado na intenção de se referirem à produção cultural própria do capitalismo em que se observa uma cultura respaldada no conformismo do sempre idêntico, imposta pelo monopólio do sistema.

No capítulo “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, do livro “Dialética do esclarecimento”, os autores alertam para a submissão da esfera cultural à esfera econômica a partir do século XIX e prosseguindo no que hoje em dia se denomina sociedade pós-industrial ou pós-moderna. As artes que haviam se tornando autônomas ou se liberado da submissão à religião foram submetidas a uma nova servidão: a lógica do mercado capitalista.

Todavia deve-se ter em mente que a autonomia da arte nunca existiu efetivamente.

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. (...)As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas em compensação, eles ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes. (ADORNO e HORKHEIMER, 1995:130)

A indústria cultural delinea uma cultura baseada na idéia e na prática do consumo de

produtos culturais fabricados em série e de que as obras de arte funcionam como mercadorias. Por esta lógica, adormece a criatividade, o pensamento crítico, a sensibilidade e a imaginação que deveriam despertar as obras de arte. Daí, os autores falarem na arte sem sonho destinada ao povo.

É bem verdade que a sociedade industrial facilitou a reprodução das obras de arte, fundamentalmente com o auxílio de técnicas novas na produção, todavia sendo um monopólio, a distribuição das obras seriam feitas por empresas capitalistas. Os autores mostram que a produção cultural, longe de apresentar uma postura aparentemente democrática e liberal, massifica e realiza impiedosamente os ditames de um sistema de dominação econômica.

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. (...) O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade (ADORNO e HORKHEIMER, 1995:114).

Em sendo mercadoria, precisam do consumo rápido. Os meios de comunicação constituem um bom exemplo para sua difusão.

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles[os dirigentes] a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985:114).

Para Marilena Chauí, as artes sob o efeito da massificação pela indústria seguido pelo consumo compulsivo de mercadorias culturais correm o risco de perder sua força simbólica e, com isso, perder as características que as tornam arte.

de expressivas, tendem a tornar-se reprodutivas e repetitivas; de trabalho de criação, tendem a tornar-se eventos para consumo; de experimentação e invenção do novo, tendem a tornar-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; de duradouras, tendem a tornar-se parte do mercado da moda, passageiro, efêmero, sem passado e sem futuro; de formas de conhecimento que desvendam a realidade e alcançam a verdade, tendem a tornar-se dissimulação da realidade, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda. (CHAUI, 2005: 291).

Para atingir seu objetivo, a indústria cultural promove um processo de

padronização de formas estéticas de grande aceitação, dando a elas novas configurações para não correr o risco de exaustão e dar ao produto efeitos que o fazem parecer particular e individual: A máquina deve girar sem sair do lugar Esse artifício é uma das primeiras medidas tomadas quando se visa atingir o êxito num mercado cada vez mais disputado.

Concomitantemente, é preciso alinhar-se.

Todos são livres e ninguém precisa ser responsável pelo que pensa desde que pertença desde cedo a uma rede formada por igrejas, associações e clubes que representam o mais sensível instrumento de controle social. Ninguém precisa ser diferente e, neste sentido, é preferível que o herói represente o tipo mediano, o que o torna adequado ao culto do barato e da produção em série, promovidos pela indústria cultural. O que não se pode admitir são os *outsiders* (SANTOS, 2004: 68)

Nesse sentido, a indústria cultural se moverá pela educação dos indivíduos aos padrões por ela criados, por que para além de estimular o consumo de mercadorias culturais, o que está em questão é formar/fundar um modo de vida capitalista. É só tomando essa dimensão que ela ganha sustentação e coerência.

Gramsci, ao tratar do Americanismo e Fordismo, aponta nos Estados Unidos a organização da produção e do trabalho adotados por Henry Ford e delinea a formação concomitante de um padrão de vida adequado à indústria. Em síntese, Gramsci mostra como a indústria educa o trabalhador, com os altos salários e a conseqüente melhora da qualidade de vida, ao modelo de produção do sistema capitalista naquele momento histórico.

Parece ser possível responder que o método de Ford é ‘racional’, isto é, deve se generalizar; mas para isso é necessário um longo processo, no qual ocorra uma mudança das condições sociais e dos costumes e hábitos individuais, o que não pode ocorrer apenas através da ‘coerção’, mas somente por meio de uma combinação entre coação (autodisciplina) e persuasão, sob a forma também de altos salários, isto é, da possibilidade de um maior padrão de vida, ou talvez, mais exatamente, da possibilidade de realizar o padrão de vida adequado aos modos de produção e de trabalho, que exigem um particular dispêndio de energias musculares e nervosas. (GRAMSCI, 2007:27).

Por isso mesmo, o consumo respaldado no uso da técnica e de artifícios mercadológicos não pode ser compreendido por si só na medida em que são as características imanentes às mercadorias que determinam como elas serão consumidas. “É nesse sentido que a indústria cultural (para além de um setor altamente lucrativo de

produção de mercadorias, mas também por isso mesmo) é ideologia<sup>2</sup>” (WILLIAMS, 2007: 432).

Reconhecida a insuficiência do caráter puramente técnico e econômico para explicar o sucesso da indústria cultural na sociedade, torna-se oportuno compreender aquilo que Adorno chamou de semiformação e formação cultural.

O texto “Teoria da semicultura” de Adorno destaca que as reformas pedagógicas, por si só, não são capazes de conter a difusão da semicultura. É preciso mudar as condições racionais que a embasam( a sociedade como um todo), ainda mais quando se entende que o processo educacional transcende o momento da instrução, ou seja, o momento escolar.

Reformas pedagógicas isoladas, indispensáveis, não trazem contribuições substanciais. Poderiam até, em certas ocasiões, reforçar a crise, porque abrandam as necessárias exigências a serem feitas aos que devem ser educados e porque revelam uma inocente despreocupação frente ao poder que a realidade extrapedagógica exerce sobre eles<sup>3</sup>.

Neste texto, o autor assinala que, diferente do que a palavra possa sugerir, a semiformação não representa um grau elementar da formação. Pelo contrário, a coloca como seu inimigo mortal na medida em que os produtos da semiformação penetram na consciência e ali se mantêm estáticos, sem buscar pelos seus desdobramentos. Desta maneira, o indivíduo se julga sabedor e bloqueia a sabedoria.

O conceito de formação cultural, formulado pela burguesia, sugere uma sociedade sem injustiças, com possibilidades de ascensão na hierarquia social igualitárias. Para o autor, o processo de formação tem duplo caráter: a adaptação e a autonomia. A adaptação, como o nome sugere, é aquela em que há apropriação do conhecimento, de modo a incorporá-lo. A autonomia é o momento responsável pelo estranhamento, questionamento e mudança.

A defesa de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” parecia indicar uma proposta de ampla participação popular em contraste com as restrições políticas da sociedade

---

2 Segundo Konder, a ideologia em Adorno e Horkheimer é falsidade. A ideologia dominante impinge às pessoas uma ilusão de harmonia, camuflando conflitos. ( KONDER, 2003:84)

3

ADORNO, [http://www.educacaoonline.pro.br/art\\_teoria%20da%20semicultura.asp?f\\_id\\_a\\_rtigo=523](http://www.educacaoonline.pro.br/art_teoria%20da%20semicultura.asp?f_id_a_rtigo=523) .s.d.)

feudal. Com essa proposta, a burguesia se posicionou como a classe representativa do interesse universal, isto é, de todo o povo. No entanto, quando esta classe assume o poder, o ideal de emancipação não se concretiza, e não poderia ser diferente. O próprio motor do sistema capitalista, o mercado, atropela esse princípio, e mais, reitera a existência de diferenças sociais. Garantidos seus interesses no desempenho de atividades econômicas e administrativas, negou aos trabalhadores as possibilidades de formação, isso porque esta supostamente levaria à reflexão e à consciência de sua classe o que, conseqüentemente, os induziria a crítica da contradição do que se tornaram os ideais burgueses.

Ciente desse desdobramento, a burguesia implantou a semiformação que funciona como uma espécie de caricatura da verdadeira formação. O que ocorre na semiformação é a supressão da autonomia, vigendo apenas a adaptação: “A semiformação preocupa-se em eliminar exatamente o momento emancipador, desenvolvendo unilateralmente o momento da adaptação” (SANTOS, 2004:75). Daí o seu caráter puro de aceitação do instituído e recusa do diferente, comportando-se de forma conformista, defensiva e alienada.

A semicultura ajuda a manter o funcionamento social sem conflitos e ofusca a demanda pela verdadeira formação

Em lugar de estimular as pessoas a desenvolverem suas potencialidades e assim se tornarem capazes de intervir na transformação da sociedade, a semicultura proporciona um tipo de conhecimento vazio, um mero verniz que não possibilita ir além da superfície (SANTOS, 2004:76).

Segundo Newton Ramos-de-Oliveira, para Adorno educação é o mesmo que emancipação, tendo em vista que a educação tem caráter de conscientização. Dessa maneira, é urgente resgatar a dimensão emancipatória da formação em tempos que imobilizam as duas faces centrais da formação: continuidade e temporalidade.

A primeira diz respeito à importância de que os conteúdos culturais permaneçam presentes no processo ensino-aprendizagem e os processos reflexivos são subjugados ao imperativo que de não há tempo a perder.

Ela [a semiformação] exige a memorização de fórmulas, datas e nomes que serão rapidamente esquecidos, mediante a apresentação de um “novo” conteúdo que precisa ser absorvido imediatamente, evitando-se a execução de um raciocínio que procura adjudicar essas mesmas fórmulas com a história e

os interesses da humanidade (ZUIN,1999:117).

A temporalidade relaciona-se a necessidade de que sejam considerados os vínculos temporais entre os objetos de estudo, possibilitando a ligação histórica entre passado, presente e futuro.

Ora, essa situação parece bem delinear como a indústria cultural media a ideologia contida nos produtos e a aceitação do produto ideal por indivíduos que sabem escolher o “certo”. A semicultura acaba por ter uma relação íntima com o princípio de equivalência, algo bem diferente da concepção de educação em Adorno: “A concepção de educação de Adorno objetiva exatamente criticar essa sociedade que potencialmente carrega dentro de si o retorno da barbárie.”(ZUIN, 1999:119)

O “sempre idêntico” carrega consigo um sentimento de continuidade da experiência vivida. Essa experiência, por sua vez, é substituída por informações fragmentadas, permitindo-se saber apenas parte do real. Isso pode ser visto claramente na própria mídia que, nas mais variadas programações, fornece dados superficiais de fatos ou personagens, deixando de lado a possibilidade do exercício do raciocínio crítico e aprofundado, convertendo-o em mera curiosidade. A velocidade das mudanças somada a superficialidade das informações torna possível aquilo que Adorno chama de semicultura como a esfera do ressentimento puro.

Como se pode ver, o poder de persuadir os indivíduos das opiniões corretas está ligado também à capacidade da ideologia dominante de se apoiar no próprio sistema educativo, na formação cultural corrompida dada ao povo. (KONDER, 2002:85)

No entanto, para alguns, como Said, o caráter aparentemente sistêmico da indústria cultural balizada por sua poderosa estrutura, deixou em segundo plano, as possibilidades existentes de resistência. Para ele, a barbárie européia, expressa em governos totalitários no século XX, não é capaz de exterminar todos os esforços políticos e culturais. O mergulho de autores, como Adorno, no violento contexto histórico europeu não deve sucumbir à existência de outros modelos de história, outros esforços, e outras batalhas igualmente valiosas.

O que estou dizendo(..) é que uma atitude secular nos alerta no sentido de não transformar a complexidade dos muitos elos da história em uma única e ampla figura, e a não elevar momentos e monumentos a categorias universais. Nenhum sistema social, nenhuma visão história, nenhuma totalização teórica, não importa quão poderosa, podem exaurir todas as alternativas ou práticas que existem dentro de seus domínios. Há sempre

uma possibilidade de transgressão. (SAID, 1992: 98)

Com isso, não se quer negar o poder da indústria cultural e da semiformação propostos pelos pensadores. É bem verdade que a ideologia dominante que elas contêm induzem o sujeito a crer que atingiu o conhecimento confiável do todo. Carregada de um discurso vago e aparentemente descompromissado, a ideologia funciona como um instrumento de dominação. E, sobretudo, mais eficazmente que o conjunto de escolas, a indústria cultural serve à multidão e, trouxe para atualidade questões pertinentes para se entender o funcionamento do capitalismo.

A indústria cultural é o conceito mais famoso dos dois pensadores clássicos do Instituto de Pesquisa Social. Pioneiramente, eles denunciam o funcionamento dos meios de comunicação de massa e a indústria do entretenimento como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função essencial em sua preservação, reprodução e renovação. (KONDER, 2002:82)

É nesta perspectiva que se busca, neste trabalho, reiterar a atualidade do tema, apresentando os *Reality Shows* como um dos mais modernos representantes da indústria cultural. Para tal, vê-se necessário dar um salto na história para melhor compreender a inserção desse termo frente à globalização

## **2.2- Os Reality Shows e a Indústria Cultural hoje**

Neste espaço, busca-se mostrar brevemente as tendências dos mais diversos *Reality Shows* e da indústria cultural hoje. No entanto, não se adentrará, em profundidade, aqui, nessas questões. O 4º capítulo se dedicará exclusivamente à discussão do filme “O Show de Truman – o show da vida” que trata de um *Reality Show*.

No século XXI, as novas tecnologias de informação estão redefinindo o espaço, e conseqüentemente, as relações entre mundial e local. Os impactos dos produtos dos meios de comunicação transcendem ao da cultura local. A globalização reforça a idéia de uma sociedade em rede. Não se trata apenas de desigualdades sociais e econômicas. As empresas globais representam de certa forma a homogeneização dos gostos e hábitos, porém elas se orientam no sentido da manutenção das diferenças, das

singularidades entre os diversos povos, adaptando-se ao universo cultural local. Isto parece mostrar que a indústria cultural na era da globalização apropria-se das singularidades, transformando-as em matéria prima para os produtos destinados ao mercado mundial.

Não cabe questionar aqui se a globalização é boa ou ruim, mas buscar entender o seu funcionamento no mundo contemporâneo. Para isso, Fredric Jameson aborda a globalização em cinco níveis distintos: o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e social. Ao tratar puramente o tecnológico coloca em destaque a nova tecnologia das comunicações e seus impactos na produção e comercialização. No nível político, a globalização traz predominantemente a questão do estado-nação, no contexto da expansão do poder econômico e militar nos Estados Unidos. No âmbito da cultura,

Muitos consideram a estandardização da cultura mundial como as formas locais populares ou tradicionais sendo deslocadas ou emudecidas para abrir espaço para a televisão americana, para a música americana, para comida, roupas e filmes, como um aspecto central da globalização. (JAMESON, 2002:20)

É deste âmbito que circunda o medo da destruição dos modos de vida étnico-nacionais. O autor assinala uma certa expansão do nível econômico: controla as novas tecnologias, reforça os interesses geopolíticos e, com a pós-modernidade, dissolve o cultural no econômico e o econômico no cultural. Neste último aspecto, percebe-se que a produção de mercadorias é um fenômeno também cultural, à medida que se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Do mesmo modo que as indústrias de entretenimento rendem gigantes lucros aos Estados Unidos. A “cultura do consumo” traz a discussão para o âmbito social. (JAMESON, 2002: 17/28).

Com essa breve e pouco rigorosa explanação se objetiva expor que a cultura não é apenas o espaço que reflete direta e mecanicamente o que se passa na economia. Assim como não é um domínio em que se refugia e nega o capital. Hoje, a cultura é a expressão viva do capitalismo e ele depende do bom funcionamento de uma determinada lógica cultural. Para Jameson, há uma constante interação entre essas esferas – economia e cultura –, e elas possuem uma certa autonomia.

Coutinho, respaldado na obra de Lukács, assinala uma característica da cultura de fundamental importância para compreensão do capitalismo nos dias atuais.

Segundo Lukács, o capitalismo tardio revelava uma característica nova da maior importância: a luta para evitar as crises e, ao mesmo tempo, assegurar a dominação dos monopólios teria levado o capitalismo a tentar “racionalizar” – submeter às regras do cálculo racional-formal – o setor do consumo, criando todo um vasto e diversificado sistema destinado a manipular a vida dos indivíduos. Esse sistema de manipulação, gerado inicialmente no nível da economia, teria se generalizado depois para as esferas da cultura, da ideologia e da política (COUTINHO, 1996: 17).

Renato Ortiz faz uso de dois termos - globalização e mundialização – para analisar com maior refinamento a esfera cultural, tendo em vista sua especificidade.

Quando falamos de uma economia global, nos referimos a uma estrutura única, subjacente a toda e qualquer economia(...) a esfera cultural não pode ser considerada da mesma maneira. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas (ORTIZ, 2006: 26).

Ou ainda,

O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural remodela, portanto, (...) a ‘situação’ na qual se encontravam as múltiplas particularidades. (ORTIZ, 2006: 30)

A televisão parece ser um veículo de comunicação através do qual se tem contato com os diversos “mundos”. Significa que ela é um exemplo de um meio, dentre tantos outros da indústria cultural, que contribui para construção cotidiana de padrões e modelos de comportamento.

Mesmo a televisão, em se apresentando como um novo veículo naquele momento histórico, já representava, em sua programação rotineira uma preocupação a Adorno maior do que quaisquer programas políticos durante o período do nazismo: “Em minha opinião, no fundo, em sua configuração usual, essas novelas são politicamente muito mais prejudiciais do que jamais foi qualquer programa político” (ADORNO, 1995:81)

Em um mundo globalizado, onde o local e o global convivem intimamente, a televisão aberta vem ocupando um lugar central na sociedade, ainda mais em países como o Brasil. Para muitas famílias, a televisão representa o único espaço para informar-se, distrair-se e comunicar-se com o mundo.

A diferença entre os países desenvolvidos e os chamados países em

desenvolvimento é que os primeiros disponibilizam uma vasta oferta cultural a preços acessíveis à maior parte da população, enquanto nos segundos, o alto custo dos produtos culturais aliados à baixa renda da maioria da população restringe a oferta de lazer a assistir TV ( CASTRO, 2006: 24)

Para Newton Ramos-de-Oliveira, a televisão foi a grande arma utilizada no processo de educação implantado pela ditadura no Brasil.

O bombardeio das informações pelos meios de comunicação de massa, em especial pelos complexos televisivos, torna assépticos a censura e controle sobre as mentes. Não é necessário destruir os livros, se as gerações, sem que elas e os adultos tenham disso consciência clara, são 'des-ensinadas' na prática da leitura crítica. (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 1997:31)

A partir dos primeiros anos do século XXI, a televisão brasileira é sacudida com um novo tipo de formato<sup>4</sup>, os *reality shows*, que livremente, pode ser chamados de shows da realidade. No Brasil, embora os primeiros programas do gênero tenham sido *No Limite* (Globo) e *Casa dos Artistas* (SBT), o grande sucesso aconteceu com o *Big Brother* (BB), no Brasil em 2002, quatro anos após sua estréia na Holanda pela empresa Endemol<sup>5</sup>. Algum tempo depois *O Grande Perdedor* (SBT), *O Aprendiz* (Record) e o *Bola 10* (Bandeirantes) mostraram que esses formatos trazem embutidos velhos formatos já conhecidos e aprovados pelas audiências, segundo Castro: as telenovelas, os programas de concurso e auditório, os documentários etc.

A empresa Holandesa Endemol possui mais de 400 formatos de *Reality Show*, dentre os quais o *Big Brother* tornou-se clássico. Já exibido em mais de 30 países, o *Big Brother* segue atingindo algo em torno de 50% das audiências, independente do nível de vida e cultural dessas populações.

Para Castro, a mistura de gêneros é um dos componentes da fórmula do sucesso.

Tamanho êxito pode ser explicado pela mistura de gêneros, cuja função é situar a audiência em relação aos diferentes programas, permitindo sua classificação em modelos e formatos reconhecíveis. É essa mistura de gêneros que traz a sensação de algo novo, pela mescla de vários formatos já conhecidos e aprovados pela população. (CASTRO, 2006:29)

---

4 Entende-se formato como um termo utilizado pelos profissionais de comunicação para designar as características, as formas e os tipos de produção de um programa de televisão. O gênero tem a função de situar a audiência em relação aos diferentes programas. (CASTRO, 2006:38)

5 O holandês John De Mol em 2000, em entrevista para revista *Época*, contou que o programa havia sido pensado a partir de uma experiência real: o projeto Biosfera2 desenvolvido nos EUA em 1991. Nele, os pesquisadores ficaram confinados durante quase 2 anos em uma esfera de cristal de quase 12.000m<sup>2</sup>. A proposta era constituir uma miniatura do planeta, mas não deu certo, resultando na briga entre os pesquisadores. ( CASTRO, 2006 : 50)

Ora, a “sensação de algo novo” parece conversar com o mecanismo já exposto aqui da indústria cultural de mudar superficialmente a forma estética para não se correr o risco de esgotamento: é preciso que os vários formatos mesclados sejam conhecidos e aprovados para não oferecer risco à empresa que investe. E neste sentido, não há nada de efetivamente novo.

Um outro mecanismo incorporado pelos *reality shows* é a mistura de características globais e locais na tentativa de conquistar as audiências, característica esta apontada por Renato Ortiz no texto acima. A familiaridade do participante somada a mistura de realidade e ficção, como o drama – seleção e edição de imagens, fundo musical, final feliz – caminham no sentido de convencer as audiências a fazer parte do programa.

É verdade que os programas transnacionais e a venda de roteiros não são mais novidades na TV mundial. Há inclusive uma feira anual em Montecarlo onde as principais emissoras de TV, entre elas a RedeGlobo, oferecem os seus produtos audiovisuais. O que há de novo é a adaptação desses roteiros à cultura, à realidade de cada país, utilizando participantes do país onde o programa é transmitido, o que garante o caráter, o tom cultural e a “cor” local. (CASTRO,2002:32)

Embora o foco deste trabalho não seja o Big Brother, é válido ressaltar que foi o primeiro programa do mundo a ser apresentado simultaneamente em televisão aberta (ao vivo e editado), 24 horas por dia em canais por assinatura (ao vivo e sem cortes) e na internet. Essa convergência tecnológica possibilitou a participação das audiências de diferentes maneiras, seja pela internet, uso de telefones fixos e celulares ou mesmo participação ao vivo.

A pesquisa feita no site de busca Google, em páginas em português, as 2h e 47 minutos do dia 18 de novembro de 2008, revela que a quantidade de resultados para a pesquisa é consideravelmente maior quando se digita a palavra “*Reality Show*” do que a palavra “Telenovela”. A primeira revela resultados em torno de 13.500.000, enquanto a segunda, por volta dos 4.590.000. Os índices revelam que as telenovelas, gênero mais antigo que inspirou os *Reality shows*, é menos encontrado na pesquisa do que o novo gênero, ou seja, os *reality shows*, em pouco tempo, é mais divulgado do que as telenovelas.

É bem verdade que a participação do público e a convergência tecnológica nos *reality shows*, principalmente o Big Brother, pode se relacionar com essa quantidade

majoritária. Porém, não há apenas uma razão para o sucesso dos *reality shows*,

nem uma fórmula mágica para que eles conquistem audiências(...). Há sim um conjunto de razões que vai ter mais (ou menos) peso em cada sociedade, seja ela latino-americana ou europeia, e que vai sofrer variações de acordo com seus valores, padrão de vida e modos de perceber e colocar-se frente ao mundo (CASTRO, 2006:62)

Castro aponta ainda uma outra tendência de mudança dos Shows da realidade.

Na disputa pelas audiências, as emissoras buscam custos de produção cada vez mais baratos, uma prática que existe na televisão em todo o mundo pelo menos desde o final dos anos 1980. Atualmente, elas vêm dirigindo sua atenção para a produção de programas em tempo real, feitos ao vivo, com alta dose de improvisação e que utilizam a convergência tecnológica. Se, por um lado, a qualidade cai, por outro lado, oferece às audiências um programa que pode parecer novo, mas utiliza vários gêneros e elementos já conhecidos, como é o caso dos *reality shows* e suas inúmeras variantes. (CASTRO, 2006:61)

Não mais se tratando exclusivamente dos *reality shows*, a indústria cultural hoje, para Rodrigo Duarte, convive no processo de mundialização do capitalismo a partir da virada dos anos 1980 para os 1990. No entanto, a globalização observada no mundo, se revela no campo da cultura como um reforço da “estadunização” da cultura de massas em todo o globo.

Em 1991, 30% da transmissão televisiva na Europa eram de produtos estadunidenses; na Alemanha o índice chegava a 67%. Por outro lado, a esmagadora maioria de toda a produção europeia de televisão dessa época – cerca de 90% - nunca deixou seus países de origem, não havendo, no presente, dados que desmintam esse quadro do início da globalização (DUARTE, 2008: 98).

Além dos oligopólios de *hardware* e de conglomerados de companhias telefônicas, há a compra de estúdios de Hollywood por empresas de comunicação. O magnata australiano das comunicações Rupert Murdoch, em 1983, adquiriu o canal por satélite SATV e posteriormente realizou tentativas de compra de megaempresas de comunicação norte-americanas. Em 1985, comprou a Twentieth Century e em 1988 criou a Fox TV, que hoje divide o mercado com redes tradicionais como ABC, NBC e a CBS. Em 1993, Murdoch criou a Star TV, que até hoje atendem significativamente o mercado de TV por satélite em toda a Ásia. O SATV foi posteriormente rebatizado por Sky TV que passou a atuar em todo o mundo, inclusive no Brasil associada à Globo.

Em 2005 houve fusão entre DirecTV e Sky.

É importante observar que, para além da ascensão econômica meteórica desse magnata das comunicações, sua influência no estabelecimento de um “formato” característico na televisão globalizada da última década foi decisiva: com o objetivo de produzir programas a baixo custo, a FOX TV ajudou a consolidar mundialmente os talk shows e foi pioneira na introdução dos *reality shows*, hoje tão populares em todo o mundo (DUARTE, 2008:99)

Rodrigo Duarte, observa que nesse processo de aquisições e fusões que marcaram a década de 1990, os seis estúdios pioneiros de Hollywood (Metro Goldwin Mayer, Universal/MCA, Warners Brothers, Columbia Pictures, Paramount e Fox) têm, por motivos comerciais e/ou estratégicas, seus nomes ligados a canais televisivos de alcance global, ou são transmitidos via satélite ou são oferecidos pela operadoras de TV a cabo.

Do ponto de vista tecnológico, vem sendo comum a consolidação dos meios digitais em oposição aos analógicos – no sentido tradicional, típico das culturas de massa.

Com a tecnologia digital, os custos de transmissão são muito mais baixos e, além disso, é ampliada a possibilidade de oferta direta via satélite de programas pelos próprios produtores (normalmente sediados nos EUA), que embolsam diretamente o pagamento dos patrocinadores e têm um controle muito mais direto sobre a oferta da programação. (DUARTE, 2008, 100)

A transmissão televisiva digital vem sendo realidade em vários países e foi iniciada no Brasil em 2007. Esse tipo de transmissão cria a possibilidade concreta de introduzir o uso de um aparelho sobre o qual se fala há muitas décadas, o denominado “televisor inteligente”, que não é apenas um receptor de programas transmitidos pelas estações de TV, mas também um transmissor de mensagens diretas do espectador. A chamada “interatividade local” da TV digital comercial dirá muito mais respeito à possibilidade de adquirir mercadorias exibidas nos anúncios e programas do que intervir propriamente no conteúdo transmitido. (DUARTE, 2008:101)

Dessa exposição pode-se perceber que a indústria cultural mudou de perfil ao longo desses 70 anos. Novos gêneros e formatos televisivos, como os Reality Shows tratados aqui, se adaptam ao mundo globalizado. Fusões entre empresas de hardware, companhias telefônicas, estúdios de Hollywood, TV a cabo, TV e internet e TV digital

só reforçam que, nessa trajetória, a indústria cultural se guiou na tentativa de fundir economia e cultura, objetivando criar e vender um modo de vida capitalista, de acordo com o tempo histórico. Os reality shows, como um novo formato desta nova era, se adaptam à realidade local e reiteram por processos de identificação e participação do público a necessidade de existir um modo de vida padronizado, por mais que aparentemente não seja, naquele país. Essa educação ao padrão criado pela indústria cultural é o que vai ajudar a manter a sociedade tal como ela está organizada. É verdade que, como aponta Said, o controle nunca pode ser total. No 4º capítulo, será discutido um filme que trata de um reality show – O show de Truman – no qual se verificará aspectos da semicultura e indústria cultural, bem como uma forma de transgredir esse modelo aparentemente totalizador.

### 3 - Os Estudos Culturais

Para exposição dos estudos culturais ao longo deste capítulo será utilizada como referência bibliográfica o livro *Dez lições sobre os estudos culturais* de Maria Elisa Cevasco. As lições expõem o surgimento dos estudos culturais em um determinado ambiente sócio-histórico, suas relações com os estudos literários, suas primeiras conquistas teóricas e seu projeto intelectual. O livro busca traçar a formação social do local onde surgiram os estudos, as formulações teóricas e posturas políticas dos engendrades do projeto, bem como as transformações que os novos tempos determinam na disciplina. O foco das lições está pautado em autores como Raymond Williams, Richard Hoggart, E.P. Thompson e idealizadores dos estudos.

Tendo em vista que a própria definição da área de humanidades implica uma concepção do significado de cultura, a necessidade desse significado é potencializada quando uma disciplina como os estudos culturais, a coloca como seu cerne. Todavia, é de fundamental importância elucidar que seguramente muitos países tiveram uma outra forma de estudos da cultura antes mesmo que essa denominação se transformasse no título de uma disciplina nos departamentos de humanidade na segunda metade do século XX. Entretanto, a constituição como disciplina acadêmica surgiu na Inglaterra dos anos de 1950. Daí o interesse em examinar justamente esse processo de formação específica neste espaço.

#### 3.1– Versões de Cultura

Cevasco introduz na 1ª lição as versões de cultura. Segundo ela, a palavra “cultura” entrou na língua inglesa a partir do verbo latino *colere*, que tem sentido de *habitar, adorar, cultivar*. No sentido de *habitar*, percebe-se hoje derivações como “colônia” e “colono”. *Adorar*, no sentido de culto – a palavra culto se refere aos ritos religiosos. E *cultivar* na acepção de cuidar aplicado tanto à agricultura quanto aos animais. Essa última foi a acepção preponderante no século XVI. Tomada em seu sentido conotativo/metafórico, observa-se uma extensão de seu significado para cultivo das faculdades mentais e espirituais. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, cultura significava uma atividade, era cultura de algo. (CEVASCO, 2008, p. 9).

Marilena Chauí, no estudo da palavra, observa que na Antiguidade romana, cultura tinha, para além do significado de cuidado/culto com os deuses, a acepção de cuidado com a alma e o corpo das crianças. Nesse viés, cultura era o cultivo ou a educação do espírito das crianças para se tornarem membros virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e aprimoramento das qualidades naturais (caráter e índole, por exemplo). Esse aprimoramento da natureza humana significava em última instância a educação em seu sentido mais ampliado possível: não apenas como alfabetização, mas também como iniciação à vida coletiva através de exercícios físicos (de danças, por exemplo) e mentais (como exemplo, a filosofia para educação ou formação do espírito, preparando-o para as atividades políticas). Assim sendo a pessoa culta era aquela fisicamente bem preparada, moralmente virtuosa, politicamente consciente e ativa e intelectualmente capaz pelo conhecimento das ciências, das artes e da filosofia. Cultura e natureza <sup>6</sup>, nesse sentido, não se opõem. Os seres humanos são considerados seres naturais porque possuem espírito, todavia essa natureza intrínseca deve ser melhorada.

Os seres humanos são considerados seres naturais, embora diferentes dos animais e das plantas porque são dotados de linguagem e de pensamento, isto é, porque possuem espírito. Sua natureza, porém, não pode ser deixada por conta própria, porque tenderá a ser agressiva, destrutiva e ignorante, precisando por isso, ser educada, formada, cultivada de acordo com os ideais de sua sociedade. A cultura é uma *segunda natureza* que a educação e os costumes acrescentam à natureza de cada um, isto é, uma *natureza adquirida*, que melhora, aperfeiçoa e desenvolve a *natureza inata* de cada um. (CHAUI, 2005: 246).

A partir do século XVIII, a cultura passa a significar os resultados e as conseqüências daquela formação ou educação dos seres humanos, resultados estes expressos em obras, feitos, ações e instituições. Foi nessa época que palavra cultura torna-se correlata a palavra civilização, porque os reflexos da formação-educação se manifestam com maior clareza nas formas de organização da vida social e política ou vida civil, já que civil vem do latim *cives*, que quer dizer cidadão, de onde *civitas*, a cidade-Estado, donde

---

6 Natureza no sentido da palavra grega *physis*, ou seja, aquele que designa o princípio da vida ou o princípio que anima e movimenta os seres. É a força espontânea, capaz de gerar e cuidar dos seres gerados por ela.(CHAUI, 2005: 245)

civilização.

Durante o romantismo, especialmente na Inglaterra e Alemanha essa correspondência cultura-natureza é quebrada. Cultura passa a denotar o conjunto dos valores humanos em oposição ao caráter mecânico da “civilização” que começa a se estruturar com a Revolução Industrial. E no decorrer da Revolução industrial foi ficando cada vez mais explícito que o tipo de “desenvolvimento humano” não era o recomendado, ainda mais que ao longo do século XIX, a palavra tomou um certo sentido de imperialismo: era preciso “civilizar” os bárbaros.

Foi nesse processo que cultura se transformou, ao longo do século XIX, ao mesmo tempo, uma reação e uma crítica – com a bandeira dos valores humanos – à sociedade que seguia um ritmo frenético de transformação. A aplicação desse sentido às artes como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo de desenvolvimento humano, é marca preponderante do século XX.

Parece que uma das coisas que ficam mais evidentes dessa breve exposição é que o sentido da palavra cultura acompanha as transformações sociais ao longo da história, bem como incorpora muito dessa história. Segundo Cevasco, para Raymond Williams - a figura central na fundação dos Estudos Culturais – uma das acepções de antes da 2º guerra mundial, cultura como posse de um grupo seletivo, começa a desaparecer e dar lugar ao uso antropológico: cultura como modo de vida. (CEVASCO, 2008: 11)

O que Williams percebia nesta concentração de debates em torno da cultura eram os primeiros passos da “era da cultura”, marcada pelo predomínio dos meios de comunicação de massa e desvio do político e econômico para o cultural. É justamente esse ponto de vista da inter-relação entre os fenômenos culturais e sócio-econômicos e a luta pra transformação do mundo que são o impulso inicial do seu projeto intelectual.

É a inter-penetração cada vez mais evidente dessas esferas que marca nossa era da cultura, quando o poderio econômico se entrecruza com a expansão cultural – basta pensar no cinema de Hollywood ou na americanização do modo de vida de largas faixas do planeta – e a produção econômica com o convencimento ideológico – mercadorias são duas faces da mesma compulsão de criar novas necessidades em muitos e dar a poucos a possibilidade de satisfazê-las (CEVASCO, 2008: 12).

### 3.2 – A tradição cultura e sociedade

Segundo Cevasco, o livro de Williams, *Culture and Society*, de 1958, delinea as mudanças semânticas de termos como cultura e sociedade. O foco de interesse nessas mudanças é porque elas encapsulam e informam reações às intensas mudanças sociais. Williams busca fazer a localização da tradição culturais em obras de diversos autores.

No romantismo, cultura carregava consigo o sentido “do espírito encarnado de um povo”. Williams observa que, se, de um certo modo essa acepção eleva e conduz a uma visão ativa da cultura como um agente na intervenção social, de outro a coloca como um domínio único, separado as relações reais e materiais. Nas rupturas e crises de uma sociedade cada dia mais industrializada do século XIX, a cultura é chamada a cumprir um novo papel social: abrandar e organizar a anarquia do mundo real. É nessa perspectiva que é preciso separá-la das esferas da política e do mundo da prática. O curioso é que a cultura, nesse momento histórico, ao mesmo tempo em que mede/afere os valores sociais, se isenta da polêmica e dos conflitos que formam esses valores: cultura funciona como um cimento social que liga as partes em conflito. A verdadeira crítica da cultura deve estar isenta, separada de todas as esferas onde acontece a vida real. (CEVASCO, 2008: 13/17)

É no século XX que essa visão de cultura é revista. Segundo Cevasco, entre as páginas 19 e 20, no contexto da Inglaterra dos anos 1950, começa-se a fortalecer o debate a respeito de uma política cultural mais democrática e militante proveniente da própria intelectualidade inglesa. É nessa perspectiva que Williams propõe em seu livro a perspectiva de uma “cultura em comum”. Ela deve ser de todos, não de uma classe em especial que determina os valores e significados e só depois difunde entre as “massas”; esses seriam uma construção de posse comum. E justamente por isso, a questão principal é facilitar o acesso ao conhecimento e a produção cultural. Trata-se, portanto, de uma concepção baseada no princípio alternativo da solidariedade que Williams identifica como classe trabalhadora, em contraposição ao princípio burguês de relações sociais da superioridade do indivíduo.

### 3.3 – A cultura da solidariedade

O olhar sobre a cultura do ponto de vista da classe trabalhadora une Raymond Williams, Richard Hoggart e E.P. Thompson, considerados os representantes mais notáveis da tradição de cultura e sociedade posterior aos anos 1950.

Todavia é o discurso de Williams, segundo Cevasco, que tem o alcance histórico e teórico em comparação aos outros dois representantes. Ele

vai, ao longo de sua obra, desmontando a dicotomia entre cultura e civilização e suas posições correlatas entre mundo espiritual e material, criatividade e mecanicismo, grande arte e arte ordinária.(...) A questão nodal é verificar que a cultura é produzida de forma muito mais extensa e ampla do que querem fazer crer os defensores da cultura da minoria. (CEVASCO, 2008: 22/23)

Williams aponta a distinção entre cultura de massa e cultura popular, de fundamental importância para este trabalho. Para ele, a fonte da cultura popular (jornalismo comercial, revistas, entretenimento), está longe da classe trabalhadora, já que trata-se de uma cultura pensada e financiada pela burguesia, sendo tipicamente capitalista em seu modo de produção e distribuição.

Para Cevasco, a diferença primordial que a contribuição de Williams traz é a percepção materialista da cultura: a produção cultural deriva também de meios materiais de produção, que sinalizam/concretizam como se dão as relações sociais complexas, envolvendo instituições, convenções e formas. Portanto, definir e discutir cultura é falar, antes de tudo, de um modo de vida. (CEVASCO, 2008: 23)

### 3.4 – A New Left

A *New Left* foi um movimento que a partir de final de 1950 reuniu diversos intelectuais britânicos em torno de novas formas de pensar e fazer política. Para Cevasco, a compreensão desse movimento é de fundamental importância para a base

sócio-histórica dos estudos culturais. Todavia, nesse momento de “crise de mudança”<sup>7</sup>, assim denominado por Williams, tinha pelo menos um aspecto claro para a *New Left*: era preciso encontrar um novo rumo para o ideal da esquerda. As direções antigas levaram a um beco sem saída, delineando a incapacidade de levar a sociedade a atingir um estágio mais humano. Cabia à *New Left*, portanto, a tarefa de pensar novas bases para mudança e interpretação socialista do mundo, repensando o marxismo com sua teoria totalizante da organização social em termos de um novo momento histórico (CEVASCO, 2008: 80/85).

A área de atuação mais duradoura da *New Left* foi a esfera cultural. Cevasco, na página 87, atribui isso ao suposto fechamento de possibilidade de uma ação política tradicional em tempos de desilusão com as práticas comunistas, inaugurando uma época de geração de intelectuais que se dedicaram a explicar o funcionamento do capitalismo não mais fundamentalmente a partir do ângulo econômico e político, mas do âmbito da cultura. Trata-se de um mundo que não mais vê a cultura como a esfera do espiritual, mas como parte do cotidiano à medida que assiste a proliferação dos meios de comunicação de massa. Os conteúdos políticos e as determinações econômicas ficam a cada dia mais evidentes em empreendimentos de cultura de massa, no que Adorno denominou indústria cultural<sup>8</sup>.

Em 1960, como resultado dos trabalhos objetivando a educação, análise teórica e a divulgação de tradições intelectuais de esquerda, se forma a *New Left Review* abordando temas como as artes contemporâneas, a cultura popular e análises da conjuntura social.

Para Cevasco, a *New Left* acabou por se tornar um solo histórico que possibilitou um pensamento de esquerda na Grã-Bretanha. O estudo de textos e demais formas de expressão cultural como instrumento de conhecimento da sociedade e das maneiras de como mudá-la é a marca da estruturação e expansão dos estudos culturais no marxismo ocidental. O uso de teorias como uma forma de organizar uma prática como primeiro passo para uma ação política lembra as origens de um movimento social. O interesse pelo marginal, por aquilo que é deixado de lado é a marca de uma parceria com o social.

---

7 Segundo Cevasco, crise de 1956 vem a ser marcada por uma falta de fé na União Soviética, juntamente com a crise da produção industrial da Inglaterra, que ocupava cada vez menos a liderança mundial. Com isso, havia pouca esperança quanto aos ideais socialistas naquele momento.

8 Esse aspecto da obra de Adorno foi melhor exposto no capítulo anterior deste trabalho.

A contribuição significativa foi a da visão “totalizante” da cultura como fundamental no processo de mudança social: a *New Left* colocou as questões de análise cultural e de política cultural no centro do seu projeto teórico. Essa visão estava expressa na consciência de que os meios de comunicação de massa funcionam como instituições políticas com o poder de selecionar, enfatizar e excluir assuntos de acordo com os interesses particulares, então, era preciso tomar a teoria e a análise da cultura como um modo de luta. (CEVASCO, 2008: 99).

Para Cevasco, no final da quinta lição, na página 97, há um prejuízo na ênfase da cultura pela *New Left*. Para ela existe uma forte tendência a supervalorizar o cultural em detrimento do político, levando a transformar em política, o cultural, esquecendo a especificidade da cultura. A função social da cultura e da política são distintas: a cultura é a esfera de construção de significados e propagação de valores, preenchidos de valores políticos, é verdade. Mas a política é o lugar da deliberação. Por isso, a política é a esfera onde se deve buscar as soluções para os problemas sociais.

Essa discussão abriu divergências quanto a posições sobre a cultura. Oposições entre culturalistas ( representados pelos fundadores) e estruturalistas (inspirados no pensador Louis Althusser) renderão longas discussões entre teóricos, até que Williams trás o Materialismo Cultural, reelaborando uma teoria marxista de cultura, levando à últimas conseqüências a obra de Marx de pensar a cultura como atividade material da sociedade, se posicionando definitivamente contra o estruturalismo, considerado a forma dominante de crítica literária marxista. (CEVASCO, 2008: 99/109)

No mesmo movimento que em *Culture and Society* – já introduzido aqui brevemente - o Materialismo cultural aparece nas obras de Williams com novas argumentações e fundamentações filosóficas baseadas na produção intelectual de Karl Marx, constituindo uma outra etapa de seu trabalho. No entanto, não será discutido aprofundadamente neste trabalho esta etapa da obra de Williams.

A intenção desse capítulo foi demonstrar de que maneira há um diálogo entre os Estudos Culturais Britânicos e a Escola de Frankfurt. Ambos observaram a centralidade que a cultura veio adquirindo no capitalismo entre os séculos XIX e XX, e se tornando, por isso, um importante elemento para dominação. Não mais se deve lançar um olhar exclusivo sob os focos econômico e político à medida que essas áreas foram se

interpenetrando ao longo desse tempo. A cultura saiu do plano do abstrato e, a cada dia, passou a integrar o cotidiano das pessoas à medida que os meios de comunicação de massa se proliferaram.

Cabe sinalizar aqui ainda que os Estudos Culturais Britânicos, diferente da Escola de Frankfurt que priorizou os efeitos dos produtos culturais, contribuíram para os estudos de recepção. Com isso, passaram a entender o papel das audiências nas resinificações que elas fazem dos produtos culturais.

Tais estudos tentam descobrir o que fazem as audiências com os produtos televisivos que consomem, sem esquecer que tais produtos são pensados em uma empresa de comunicação que, em geral, responde a interesses econômicos, além de ideológicos. A partir desse ponto de vista foi possível recuperar o papel do sujeito nas audiências – por muito tempo consideradas marionetes – e contestar com força as teorias da “caixa tonta” ou do público idiotizado e manipulado que não sabe pensar por si mesmo. (CASTRO, 2006: 22/23)

## 4 - “O Show de Truman – O Show da vida”

### 4.1 - Apresentação

O “show de Truman – O Show da Vida” é um filme do diretor Peter Weir lançado no ano de 1998 pela Paramount Pictures. Classificado como gênero drama, o filme traz como principal personagem Truman Burbank, interpretado por Jim Carrey. Trata-se da história de um homem cuja vida é um show contínuo de televisão, líder de audiências. Truman não imagina que sua pacata cidade é um estúdio gigantesco, dirigido por um visionário, produtor/diretor/criador Christof (Ed Harris), tampouco que as pessoas que vivem e trabalham lá são atores de Hollywood e que mesmo sua esposa Meryl (Laura Linney) e seu melhor amigo Marlon (Noah Emmerich) são atores contratados. Desde que nasceu foi adotado por uma empresa e posto em Seaheaven, a cidade modelo criada pelo empresário, contendo mais de 5 mil câmeras escondidas, exibindo 24 horas por dia para 220 países e cerca de 1,7 bilhões de telespectadores em todo o mundo a vida de Truman. O cenário foi devidamente montado para que o personagem acredite na veracidade dos acontecimentos.

Peter Lindsay Weir é australiano, de Sydney, e iniciou sua carreira de cineasta em meados dos anos 70. Recebeu indicações ao Oscar de melhor diretor pelos seguintes filmes: A Testemunha, em 1985, Sociedade dos Poetas Mortos, em 1989, O Show de Truman, em 1998, e por Mestre dos Mares – o lado mais distante do mundo, em 2004. “O show de Truman” recebeu três indicações ao Oscar: Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante (Ed Harris) e Melhor Roteiro Original. GANHOU três Globos de Ouro de Melhor Ator – Drama (Jim Carrey), Melhor Ator Coadjuvante (Ed Harris) e Melhor Trilha Sonora. Foi ainda indicado em outras três categorias: Melhor Filme - Drama, Melhor Diretor e Melhor Roteiro. O diretor é conhecido pela capacidade de fazer com que atores de ação e comédia – Mel Gibson, Harrison Ford, Robin Williams e Jim Carrey – interpretem papéis dramáticos com desenvoltura e credibilidade, como foi o caso de Jim Carrey em “Show de Truman”. Até então mal visto pela crítica em suas aparições nos filmes de comédia com exageros na representação, Carrey recebeu elogios na representação dramática de Truman, dando um novo perfil a sua carreira profissional, além de quebrar o estereótipo de representação já cristalizado pela crítica.

Alguns críticos acreditam que o filme não atingiu o sucesso esperado nas bilheterias justamente pela temática abordada. O programa tratado no filme faz uma crítica direta aos meios de comunicação e sua produção pelas instituições sociais dominantes, que determinam o processo de consumo, instaurando na audiência uma reação automática e irreflexiva diante daquilo a ser consumido. Para estes críticos, o filme propõe justo o inverso daquilo que é tradicionalmente veiculado nos filmes de Hollywood: o espectador não entende a intenção do filme se não olhar criticamente para as relações instituídas e não observar com cautela alguns detalhes que se tornam primordiais para a compreensão final. Neste sentido, “Show de Truman” constitui uma crítica à própria produção cinematográfica de Hollywood, mesmo quando pertence a Hollywood.

Desde a apresentação dos atores antes de se iniciar propriamente o programa, alguns elementos-chaves já chamam atenção para a visão veiculada no filme. Não em vão, o nome do personagem principal é Truman ( true = verdade, man = homem; homem verdadeiro), o nome do criador do programa é Christof (Christ = Cristo) e Seaheaven ( Sea = mar heaven = paraíso; paraíso isolado pelo mar). Ao longo do filme, algumas outras pistas são deixadas. O nome do barco de Truman é Santa Maria, o mesmo nome de uma das caravelas de Cristóvão Colombo quando “descobriu” a América. Todas as ruas da cidade têm nomes de atores, como Lancaster Square ou Barrymore Road.

Da mesma forma, os depoimentos na abertura do filme, as falas dos personagens e a entrevista introduzem os valores e intenções veiculados ao longo do programa. Em um discurso aparentemente vago e descompromissado traz implícito, na verdade, uma ideologia que funciona como um elemento de dominação, tanto para Truman - aquele que é o ativo, pois vive na cidade - como para o telespectador - que é passivo, apenas pactua no momento em que assiste o programa.

## **4.2 – Discussão do filme**

Conforme já dito, o filme conta a história de Truman Burbank, um vendedor de seguros, que vive desde o nascimento em uma cidade-modelo observado por câmeras de televisão, vinte e quatro horas por dia. No discurso do criador do programa, Truman

leva alegria e esperança para milhões de telespectadores em todo o mundo. Todavia, ele próprio não sabe que é a estrela de um reality show, “matéria-prima” e vítima de um sistema que simulando o real, domina o espectador através um modelo de organização social permeado por uma falsa e ilusória ideologia<sup>9</sup>.

O show se fundamenta em uma série de artifícios para conquistar as audiências. Estes artifícios são construídos a partir da identificação do que acontece dentro do show com a vida fora do show, na tentativa de expor que a vida de Truman é igual e até melhor do que a de qualquer pessoa fora do *reality show*. Nesse sentido, o próprio formato do “Show de Truman” parece constituir uma mescla do já conhecido formato das telenovelas à lógica das pegadinhas em que há um roubo da imagem sem consentimento prévio. Essa característica demarca um mecanismo da indústria cultural ao longo dos anos: há uma apropriação de formatos de grande aceitação pelo público e dá-se a ele novas configurações superficiais para não correr o risco de exaustão, ou seja, aproveita-se o que já deu certo na televisão somando-se pequenos detalhes para dar uma nova feição ao produto. Em última instância, é essa a medida que garantirá maior segurança ao empresário e “televisonário” Christof a investir capital em Seaheaven, dando uma estrutura tecnológica de última geração.

O programa se inicia mostrando os passos de Truman durante seu dia: desde o bom-dia dado aos vizinhos, as compras da revista na banca de jornal, as relações no trabalho e o convívio com sua esposa. Esses hábitos/padrões são repetidos todos os dias ao longo do filme e quando ameaçados de alguma forma, os meios de comunicação e os efeitos especiais tratam de estabilizar/controlar as coisas. O jornal, a televisão, o rádio e a propaganda são tidos como meios estratégicos, controlando a rotina e o destino de Truman.

Esses dispositivos garantem a manutenção e reprodução do programa tal como ele foi pensado. Adorno, da mesma maneira, delinea os efeitos dos produtos da indústria cultural na sociedade. O autor, em suas obras, observa que mecanismos utilizados pela indústria cultural impedem a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Nestas situações estão presentes tentativas de conformação ao sempre idêntico, eliminando a experimentação

---

9 Segundo Konder, a ideologia em Adorno e Horkheimer é sempre falsidade. A ideologia passa a ser mais perversa a medida que ela pretende corresponder a realidade, afetando sumariamente o sujeito que é induzido a crer que alcançou um visão global satisfatória ( KONDER, 2003, P:84)

do novo e o pensamento crítico acerca do instituído.

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles (os dirigentes) a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos(ADORNO e HORKHEIMER, 1995:100).

Desde já, pode-se observar que a indústria cultural só se sustenta porque existe uma lógica sistêmica que a autoriza: a lógica capitalista. Esta modela o sujeito a padrões, assim como o faz às indústrias. Entendido esse primeiro movimento, pode-se perceber que no sistema constituído pela indústria cultural há também uma iniciativa de transformar tudo em idêntico; semelhante. E sendo tudo igual, não há o que mudar: é preciso se conformar.

Todavia, tudo deve mudar constantemente para que nada mude realmente. Ao mesmo tempo que a indústria impõe o seu padrão, dissimula o estabelecimento da diferença, superficial, que buscam dar ao produto uma nova forma, quando em essência são os mesmos: detalhes que “garantem aos produtos uma aura de particularidade e permitem até que concorram com distinção num mercado cada vez mais disputado.”(WILLIAMS, 2007:432).O fundamental é eliminar o novo, porque o novo é um risco.

A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco(...) Nada deve ficar como era, tudo deve ficar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo. (ADORNO e HORKHEIMER, 1995: 111).

Os sons e imagens padronizados da indústria cultural condicionam o comportamento mecânico e a repetição impensada (como exemplo a este automatismo pode-se nas próprias linhas de produção industrial). Com isto, o homem torna-se alienado e submisso ao controle de agentes externos.

Esse fato pode ser observado na fala inicial de Christof

**Christof:** “Sou o criador. Já estamos cansados de atores com emoções falsas. Embora o mundo real já seja um tanto quanto falsificado, Truman não tem nada de falso. Não tem roteiro, nem deixas. Nem sempre é um Shakespeare, mas é genuíno. E ao vivo”.

A intenção de Christof é dizer a cada pessoa fora do programa que todos são como Truman, ou seja, ele é a personificação dessas pessoas. Quando o herói é como uma pessoa comum – é genuíno, sem poderes especiais - é uma maneira de alinhar todos aos mesmos parâmetros. Não existe nada de sobrenatural. Ninguém precisa ser diferente, nem mesmo o herói Truman (chamado assim algumas vezes no filme). Pelo contrário, é melhor que o herói represente o tipo mediano – não é preciso e nem pode ser Shakespeare – porque o fato de ser normal é o que o torna adequado ao culto do barato e da produção em série promovidos pela indústria cultural. Ora, essa característica de proporcionar modelos de identificação representa a tentativa de manutenção do *status quo*, ou seja, de uma ordem a ser aceita sem objeções ou críticas.

Da mesma forma, os personagens do filme como a garçonete, os policiais, as duas senhoras e o rapaz da banheira, pois essas pessoas estão assistindo pela televisão constantemente o show (a garçonete faz do show seu trabalho, pois o nome do bar que trabalha é “Bar Truman”), inclusive em seus locais de trabalho (como o caso dos policiais) e durante a madrugada, não demonstrando preocupação e compromisso com o fato de Truman viver todos os dez mil novecentos e nove capítulos aprisionado para entretê-los e vender-lhes os variados gêneros de produtos circulantes no sistema capitalista de livre-mercado. Não são capazes de tomar decisões sem a intervenção de agentes externos e passam a aderir sem objeções aos valores impostos e dominantes, difundidos pelos meios de comunicação.

Nesse caso acima está explícito um elemento pelo qual essa educação é, em particular, bastante eficaz: a televisão. E sobre isso vale lembrar Ramos-de-Oliveira, como citado no segundo capítulo.

O bombardeamento das informações pelos meios de comunicação de massa, em especial pelos complexos televisivos, torna assépticos a censura e o controle sobre as mentes. Não é necessário destruir os livros se as gerações, sem que elas e os adultos tenham disso consciência clara, são ‘des-ensinadas’ da prática da leitura crítica. (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 1998: 31)

Nesse sentido, a indústria cultural educa. Educa para submissão aos padrões; educa para se gostar “certo”. E para administrar uma indústria não basta apenas fabricar produtos, mas criar consumidores para ela. Em suma, o consumidor/indivíduo acaba por ser o elemento-chave dessa indústria.

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. (...) A pseudo-individualidade é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1995: 128).

E na tentativa de universalizar um Truman é que a indústria não é apenas um modo de produção, mas se guia no sentido de padronizar também um modo de vida. E nessa perspectiva, viver em um mundo isolado, controlado e calculado pelos produtores do programa visando o lucro não basta. É preciso que se eduquem os sentidos dos tantos bilhões fora do programa. Não importa como Truman (e a população, por analogia) se sintam, desde que eles sintam “certo”.

Portanto, a hiper-valorização da emoção e sentimentalismo é uma estratégia aplicada que garante o sucesso das audiências, provando que não é só vendendo produtos materiais que a indústria cultural se solidifica e garante lucros. É também vendendo emoções que a indústria se fortifica, demonstrando que não há limites e fronteiras já que “Tudo está á venda em Seaheaven”. Uma saída é investir nas sensações e emoções quando o modo de vida em que vive Truman está ameaçado pela desconfiança de algumas coisas referentes à sua vida.

No filme, é simulada a morte do pai de Truman no mar, o que faz com que o jovem cresça com trauma do mar. Quando Truman começa a desconfiar da organização da cidade, exclusivamente montada para ele e demonstra o anseio de viajar para Fiji, Christof resolve reaparecer com o pai, a fim de fazer com que Truman, guiado pela emoção, esqueça seu desejo e continue a viver sem desconfiança na pacata cidade. A cena de reaparecimento do pai é comandada diretamente por Christof, detalhe a detalhe

técnico. Na cena, Marlon, seu melhor amigo, relembra os anos de amizade com Truman. Os dois trocam palavras de confiança e admiração. O amigo, então, mostra a Truman, de longe, uma pessoa se aproximando: é o pai. Nesse momento, Christof, controla, do estúdio, a quantidade de neblina, a posição e ordem das câmeras e os planos.

**Truman:** “Eu nunca deixei de acreditar”

**Christof:** “Abra. Câmera 08 lateral”

**Pai de Truman:** “Meu filho”

**Assistente 01 de Christof:** “Damos um close-up?”

**Christof:** “Não, não”

**Christof:** “Fique atrás. Música”

Neste momento Christof manda levantar o som da música e assim passar mais emoção e dramaticidade. Logo após, manda fechar num zoom em Truman abraçado com seu pai. Ponto máximo de dramaticidade e emoção da cena.

**Christof:** “Agora dê o close-up”

**Pai de Truman:** “Todos estes anos perdidos!”

**Pai de Truman:** “Vou compensar de algum jeito, filho”

**Pai de Truman:** “Eu juro”

**Truman:** “Pai”

No final, dois homens, um provavelmente investidor ou dono do canal de televisão, encontram Christof.

**Investidor ou Dono do Canal:** “Christof, foi brilhante!”

**Investidor ou Dono do Canal:** “Partiu meu coração”

Enquanto a cena em questão acontece, aparecem outras cenas ligadas aos telespectadores que assistem ao Show de Truman. Cenas como: Duas garçonetes do bar -Truman Bar- estão abraçadas com cara de choro assistindo a emocionante cena, depois,

aparecem duas senhoras sentadas lado a lado no sofá de casa emocionadas, uma delas está abraçada com uma almofada que tem como estampa o rosto de Truman.

Torna-se importante observar que mais do que educar os sentidos e gostos, a indústria busca um novo “conformismo” que integra e adequa o modo de viver, pensar e sentir às necessidades do modelo sócio-econômico capitalista. Gramsci expõe essa análise a respeito do novo modelo de produção em “Americanismo e Fordismo”, onde expõe uma reflexão a respeito dos altos salários pagos pela indústria Ford.

A coerção deve ser sabiamente combinada com a persuasão e o consenso, e isto pode ser obtido, nas formas próprias de uma determinada sociedade, por meio de uma maior retribuição que permita um determinado padrão de vida, capaz de manter e reintegrar as forças desgastadas pelo novo tipo de esforço (GRAMSCI, 2007: 273).

A cultura está na esfera do controle interno, ou seja, aquela que na visão gramsciana confere a coação (autodisciplina) e persuasão. Dessa forma, parece que ela não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função fundamental em sua preservação, reprodução e renovação, porque, em última instância, ela promove a autodisciplina do indivíduo, evitando que ele se rebele contra o sistema.

Ainda se tratando do aqui chamado de controle interno (em oposição a um controle externo que seria representado, por exemplo, pela polícia), o medo do mar do personagem parece bem elucidar a estratégia do capitalismo de culpar o indivíduo por aquilo que o próprio sistema elaborou para manter seu funcionamento sem maiores abalos. Foi criado o trauma do mar desde a infância do personagem, a partir da morte do seu pai no mar. A cena do suposto afogamento do pai é constituída de efeitos especiais garantidos pelo arsenal tecnológico da cidade modelo. É assim que Christof consegue que sua “obra prima” não fuja da ilha. Quando Truman busca o diferente e apresenta uma necessidade de aventurar-se e conhecer Fuji, o jornal do dia seguinte traz na capa a notícia de um assassinato em Fuji. Assim como o rádio ressalta Seaheaven como o melhor lugar para viver. A propaganda alertando sobre os acidentes aéreos foi também utilizada quando Truman vai até a agência comprar sua passagem para Fuji. A televisão transmite em suas programações o que se passa no cotidiano da própria vida de Truman, sempre buscando afastá-lo das possibilidades de abandonar a ilha. Marlon e Meryl, amigo e esposa, respectivamente, são os personagens que fazem as ponderações diante dos anseios de fuga de Truman, explorando a confiança que tem neles. Esses artifícios criados ao redor de Truman parecem ser mínimos quando comparados o poder

dominador da autodisciplina. A medida que a própria vida limitada à família, à casa, ao carro, e ao trabalho, e o trabalho servindo para pagar as prestações da casa e do carro pode até ser interpretado como dívidas estratégicas para tornar explícito que o limite da liberdade é o próprio limite do capitalismo.

Este limite é importante para se pensar sobre a dominação em si. Já não é através do uso da força física que se impõe a dominação totalitária sobre a sociedade. O uso de força hoje é substituído por elementos de dominação muito mais sutis. A manipulação das massas através dos meios de comunicação ou os acordos econômicos são arranjos fundamentais do capitalismo nessa nova era. A ideologia dominante oculta seus interesses, dando ao povo certa “ilusão de harmonia”. O discurso dominante camufla a existência de classes e busca frisar que todos são iguais. Por exemplo, é recorrente as parcerias do empreendedor e funcionário nas chamadas sociedades anônimas ou comunidades. A diferença berrante entre os salários passa a ser mero detalhe, já que ambos são grandes parceiros nos negócios. Então, não há forças opostas, dando a impressão de que a contradição não existe. Sendo assim, é preciso manter o emprego, por mais indigno que seja, pois o que se objetiva é o pagamento das prestações mensais, como a da casa e do carro de Truman.

Numa entrevista dada por Christof em uma rede de televisão aberta mostra, e dessa vez diretamente, ao espectador do filme a idéia de conformismo com o mundo nas palavras do idealizador. Ao mesmo tempo, nessa cena aparece a figura de Sylvia, atriz que foi expulsa por tentar contar a verdade a Truman.:

**Apresentador:** “Nasce uma estrela. 220 países ligados para seu 1º passo. O mundo parou por aquele beijo. E conforme crescia, crescia também a tecnologia. Toda a vida de um ser humano gravada em uma rede de câmeras escondidas e transmitidas ao vivo e se cortes, 24 horas por dia, 7 dias por semana a telespectadores do mundo todo. E agora, da ilha Seaheaven, fechado no maior estúdio jamais construído e tal como a Grande Muralha da China, uma das duas maiores estruturas feitas pelo homem, visível do espaço faz seu aniversário de 30 anos é o ‘Show de Truman’”

**Telespectador:** “ Quantas câmeras têm na cidade?”

**Christof:** “Aproximadamente 5 mil.”

**Telespectador:** “É câmera pra caramba.”

**Christof :** “Lembre-se que começamos apenas com uma. É curioso desde que nasceu. Prematuro de 2 semanas, parecia que mal podia esperar para começar. A pressa de sair pelo ventre do ventre da mãe foi a razão de ter sido escolhido. Concorria com cinco outras gerações indesejadas. A contratação do show determinada pela data de ir ao ar, Truman foi o que chegou na deixa.”

Apresentador: “Então Truman foi o 1º bebê adotado legalmente por uma empresa?”

**Christof:** “Correto.”

**Apresentador:** “O show gerou lucros enormes hoje equivalentes ao PIB de um país pequeno.”

**Christof:** “As pessoas esquecem que para manter o show precisamos da população toda.”

**Apresentador:** “Já que o show passa 24 horas por dia, sem comerciais, estes lucros assombrosos são gerados por produtos.”

**Christof:** “Verdade. Tudo no show está à venda. Desde a roupa dos atores, a comida, e até as casas que moram.”

**Apresentador:** “Está tudo no catálogo Truman”. As telefonistas aguardam... Christof, por que acha que Truman nunca chegou perto de descobrir a natureza real do seu mundo até agora?”

**Christof:** “Aceitamos a realidade do mundo no qual estamos presentes. É muito simples.”

Neste momento entra Lauren na linha, a atriz que foi expulsa por tentar dizer toda a verdade a Truman a respeito do Show.

**Lauren:** “Oi Christof.Quero dizer uma coisa Você é mentiroso e manipulador. O que fez com Truman é doentio!”

**Christof, reconhecendo a voz da atriz:** “Sylvia, como anunciou ao mundo de maneira tão dramática acha que porque bateu os olhos em Truman uma vez, flertou com ele, roubou uns minutos no ar para seu próprio benefício e iluminou sua política, que você o conhece? E sabe o que é bom pra ele? Acha que está em posição de julga-lo?”

**Lauren:** “Que direito você tem de pegar um bebê e transformar sua vida em uma palhaçada? Nunca se sente culpado?”

**Christof:** “Dei a Truman a chance de viver uma vida normal. O mundo, o lugar onde

você vive é onde é doentio. Seaheaven é o modelo de mundo.”

**Lauren:** “Ele não é ator, é um prisioneiro. Veja o que fez com ele!”

**Christof:** “Ele pode sair quando quiser. Se tivesse mais que uma mera ambição se tivesse realmente determinado a descobrir a verdade não haveria maneira de detê-lo. Acho que o que realmente a perturba é que no fim Truman prefere sua cela, como você mesma disse”.

**Lauren:** “Aí é onde se engana. Engana-se tanto e ele vai provar isso!”.

Um primeiro ponto que merece destaque é o fato de Truman ser “filho de uma corporação”, conforme já exposto anteriormente. E por “sorte do destino”, por ser prematuro de 2 semanas, é que permitiu a adoção. Ele que estava concorrendo com mais “5 gerações de indesejados” foi o mais ligeiro, o “premiado”. A solidariedade da adoção é, portanto, diretamente proporcional ao desejo da empresa colocar o programa no ar o mais rápido possível. Isso permite refletir sobre a supremacia da determinação econômica sobre qualquer outra determinação. Foi a lógica do mercado capitalista – interessado em vender um programa de televisão – que fabricou rapidamente a “mercadoria Truman” no *reality show* como o faz também nas vitrines das lojas, lançando modas temporárias. Não é à toa que logo em seguida o apresentador comenta que o show rende lucros enormes, equivalentes ao PIB de um país pequeno.

Em seguida, Christof responde que “Acreditamos a realidade do mundo no qual estamos presentes. É muito simples” quando o apresentador pergunta o porquê Truman nunca chegou perto de descobrir a natureza real do seu mundo. Essa característica permite pensar que o sucesso do programa não é garantido apenas pelo uso da técnica e de artifícios mercadológicos, como as propagandas, por exemplo. É o que está imanente a esses mecanismos que convencem às audiências. Christof está dizendo, em outras palavras, que o sucesso está garantido pelo caráter puro de aceitação do instituído na sociedade e isso faz com que haja uma conformação com a realidade, tornando os indivíduos alienados de si mesmos. Justo por isso, criou um Truman para dizer a cada indivíduo da sociedade que são todos como Truman: são todos tão controlados e vigiados quanto o personagem do reality show, se não são por câmeras, o são por meios de comunicação e instituições sociais. Consegue assim uma aproximação por identificação com os conflitos do personagem. Truman é para Christof um símbolo de

controle. Se ele o perde, perde também os bilhões de telespectadores. O “televisionário” aposta seu sucesso na conformação do instituído – na semiformação, para usar das palavras de Adorno – de Truman e de toda a população. Isso é o que dá sustentação e durabilidade ao lucro do empreendedor, e mais, colabora para renovação de mecanismos tecnológicos e mercadológicos.

A semicultura ajuda a manter o funcionamento social sem conflitos e ofusca a demanda pela verdadeira formação

Em lugar de estimular as pessoas a desenvolverem suas potencialidades e assim se tornarem capazes de intervir na transformação da sociedade, a semicultura proporciona um tipo de conhecimento vazio, um mero verniz que não possibilita ir além da superfície (SANTOS, 2004: 76).

Durante grande parte do filme ficam obscuras as possibilidades de resistência daquele sistema, assim como a própria obra de Adorno. Mas, a personagem Sylvia dá um novo caráter ao filme. O diretor vai deixando transparecer um contato feito, em capítulos anteriores, entre Truman e Sylvia. Desde então, Truman começa a amadurecer um desejo de encontrá-la, de viajar para Fiji e começa a quebrar certos hábitos cristalizados na sua rotina.

O indivíduo, a partir de um conflito interno, reflete acerca do todo criado, deixando claro que existe um desejo que o leva a transgredir, e que há não há sistema, por mais totalizador que seja que não permita a transgressão, mesmo quando os produtores do show fazem de tudo para ocultarem as possibilidades de fuga.

Nenhum sistema social, nenhuma visão história, nenhuma totalização teórica, não importa quão poderosa, podem exaurir todas as alternativas ou práticas que existem dentro de seus domínios. Há sempre uma possibilidade de transgressão. (SAID, 1992: 98)

Essa transgressão parece ser o maior investimento do final do filme. Truman, sufocado com sua situação, pega o barco nomeado de “Santa Maria” e parte para o mar, vencendo seu medo. Como uma metáfora que referencia a época das grandes navegações, - o descobrimento de terras novas - Truman enfrenta seu medo do mar e começa a velejar em direção à Sylvia, às ilhas Fiji, à sua libertação. Sobrevive a uma imensa tempestade propositalmente provocada e chega, enfim, ao portão de saída.

Christof busca falar com sua cria nesse momento. Sua expressão antes de se

pronunciar revela certa insegurança, medo, preocupação. Não parece consistente afirmar que a tristeza de Christof só existe porque ele não obterá mais lucro com o show. Sua postura ao longo do filme sugere que a relação criada com Truman suplanta o puro interesse econômico. Ele, inclusive lembra acontecimentos da infância de Truman, como se fosse o próprio pai. Por mais contraditório que pareça, há afeto que o liga a Truman. Talvez seja este o motivo que impede o espectador de lançar algum sentimento de ódio, pelo contrário, alguns, por hora, podem até sentir pena do criador no momento em que Truman atravessa a porta. Em momento algum ele se sente culpado por ter prejudicado a vida do personagem do seu show, ao contrário, ele acredita fielmente tê-lo ajudado a viver melhor no sistema que é, em si, excludente. Ele sente, verdadeiramente, que criar um mundo a parte e impor lá suas regras é uma saída positiva para o problema do mundo externo. A sensação que o espectador tem é que ele próprio passa a acreditar na falsa ideologia que ele mesmo criou, e justamente por isso, ele não tem culpa; ele não é perverso.

É fundamentalmente importante frisar neste momento o papel das metáforas usadas ao longo do filme. A transgressão é simbolicamente demarcada quando o barco “rasga” a parede do estúdio. A escada faz referência à “ascensão”; a “mudança de plano” A cada degrau, Truman se aproxima do seu desejo. A porta ambigualmente significa saída do jogo e entrada para a vida. É neste momento que Christof estabelece um diálogo com Truman. A voz de Christof no estúdio parece fazer uma relação com o próprio Deus ao falar com seu filho na Terra. Símbolo de poder e controle, o diretor se dirige a sua cria tentando manter a normalidade da situação:

**Christof:** “Truman, você pode falar. Eu posso ouvi-lo.”

**Truman:** “Quem é você?”.

**Christof:** “Sou o criador do show de televisão que dá esperança, alegria e inspiração a milhões”.

**Truman:** “Então quem sou eu?”.

**Christof:** “Você é o astro”.

**Truman:** “Nada foi real?”.

**Christof:** “Você era real. Por isso gostam de assistí-lo. Ouça Truman, lá fora a verdade é igual à do mundo que criei para você. As mesmas mentiras, as mesmas decepções.

Mas no meu mundo, você não tem nada a temer. Nem você se conhece tão bem quanto eu”.

**Truman:** “Nunca tive uma câmera na minha cabeça!”.

**Christof:** “Está com medo, por isso não pode sair”.

**Christof:** “Tudo bem, Truman. Eu entendo. Acompanhei sua vida toda. Vi quando você nasceu. Estava assistindo quando deu seu primeiro passo. E no seu primeiro dia na escola. O capítulo em que perdeu seu primeiro dente. Não pode partir, Truman”.

**Christof:** “Fala comigo. Diga alguma coisa, droga! Está na televisão! Ao vivo para o mundo inteiro!”.

**Truman:** “Caso não os veja novamente, uma boa tarde e uma boa noite”.

Esse atravessar, passar além não deve ser entendido aqui apenas como uma revolta, algo que infringe a lei. Deve-se pensar além disto. A transgressão envolve essencialmente um movimento de um domínio para o outro, o desafio, o ultrapasse das expectativas, a superação do instituído em busca de novas experiências.

Todavia esta superação é algo ambíguo no filme: Em que mundo ele irá viver agora? O mundo do outro lado da porta é realmente tão diferente do mundo do estúdio? É um mundo livre de controles externos? O filme em si próprio parece responder as perguntas: O mundo do lado de fora é igual ao de dentro. Lá fora existem bilhões de Truman, da mesma forma controlados, não por câmeras, mas por outras instituições sociais. Ironicamente, Truman passa a não ser mais dirigido por Christof; no entanto, Jim Carrey continua a ser dirigido por Peter Weir.

Ora, que liberdade é essa, então? O filme sugere que o caminho da libertação passa inicialmente pela capacidade de olhar para si próprio e pensar criticamente sobre sua condição. Talvez a superação está, então, no ato de sair, que não tem mesmo nenhuma garantia de ser boa, nem ruim, mas, que se abre para um outro lugar, que até pode ser um outro cenário, mas, que dá a chance de interpretar um novo papel.

A libertação de Truman, então, pode parecer insuficiente para alguns, afinal não se tem garantia de mudança alguma. Porém, parece que o filme sugere que o caminho para a libertação já está presente, ainda que primitivamente, no ato do primeiro passo que se dá quando se abre a porta. E mostra ainda que esse passo não é dado por todos, mesmo quando o jogo termina. Basta lembrar da última cena, quando os policiais da

cabine no final do filme dizem:

**Policial 1:** “Ele conseguiu! Legal, Truman!”

**Policial 2:** “ O que mais está passando. Vamos ver?”

Neste aspecto, o show de Truman resgata e reinventa o Mito da Caverna de Platão. Passados mais de dois mil anos, Truman parece viver na mesma caverna (caverna da modernidade) e se liberta como o prisioneiro, se conscientizando do mundo das sombras:

O filósofo descreve homens acorrentados em uma caverna escura, que tomam por mundo verdadeiro o breu do ambiente a que foram aprisionados. Os prisioneiros, incapazes de movimentar a cabeça e, conseqüentemente, verem uns aos outros ou mesmo a si próprios, gastam os dias e as noites a observar sombras de marionetes, que se projetam numa parede em frente a seus olhos, conduzidas por outros homens que se colocam atrás dos prisioneiros. Como os homens acorrentados poderiam aventar a hipótese de que existe um mundo acima da caverna, um mundo exterior, em que as sombras são projetadas por marionetes e as marionetes, por sua vez, são cópias de seres e coisas? Como poderiam desconfiar de que o mundo que tomam por real é falso? Um dia, um dos cativos se liberta e sai da caverna. Olhando para o alto, para o exterior, chega a conclusão de que o mundo que haviam criado para ele, o mundo da caverna, não passa de ilusão. Livre, descobre que as sombras e as marionetes não são seres reais e que as vozes que ouve na escuridão da caverna não vêm das sombras, mas de outros homens que impunham as marionetes. Por fim, o prisioneiro dá-se conta do engano de sua percepção na vida antiga, quando tomava por realidade o que de fato era aparência. No curso do descobrimento do novo mundo, o prisioneiro distingue a coisa verdadeira daquilo que ele acreditava ser a própria coisa, no estágio anterior (STIGGER apud MARTINS, 2007:2).

## Considerações finais:

Hoje, o termo “mídia” (que em português significa meio), em certo sentido, é a mais emblemática forma de camuflar a expressão “indústria cultural”. Isso não é à toa. Dizer meio, uma palavra tão genérica e aparentemente inocente, substitui a denunciativa expressão de 1947 de Adorno e Horkheimer. Talvez, também as firmas de *hardware*, as companhias telefônicas, as operadoras de TV a cabo, a internet, a TV digital ou mesmo a TV aberta sejam sua mais usual nomenclatura. Diante das mudanças não apenas tecnológicas, mas também geopolíticas, a indústria cultural mudou de face e forma no mundo globalizado na tentativa de preservar sua essência, ou seja, a subordinação da esfera cultural à esfera econômica.

Em um mundo de constantes fusões e aquisições de empreendimentos, formando grandes complexos, as empresas de comunicação e emissoras de televisão não se portam de modo diferente. De caráter majoritariamente privado, obedecem às regras de mercado. Isso significa incluir aspectos políticos, econômicos, culturais que envolvem a televisão como negócio.

A análise e discussão do gênero *Reality Show*, então, alertam para questões macro da produção cultural no mundo contemporâneo, sobretudo da televisão. Nessa via, pensar sobre o lugar estratégico que a televisão desempenha na vida cotidiana das pessoas, em termos de entretenimento, de produção de cultura ou de espaço educativo, é um ponto de partida interessante para se analisar o papel da esfera cultural na manutenção, reprodução e renovação do sistema capitalista.

À medida que os *Reality Shows*, juntamente com outras indústrias culturais, – se é que se pode chamar assim – buscam a construção de padrões e modelos de comportamento ( guiando-se nas singularidades locais, é verdade), eles educam – ou semi-educam, parafraseando Adorno. Educam para se pensar “certo”, de acordo com os interesses econômicos, ideológicos e políticos dominantes. A semiformação, portanto, trata de eliminar o momento de autonomia, ou seja, do pensamento crítico e da reflexão para promover constantemente a adaptação.

É a partir do desenvolvimento unilateral da adaptação, da pura aceitação do instituído sem buscar pelos seus desdobramentos, é que a lógica do capitalismo se perpetua, minimizando o uso de forças físicas, mas apostando na auto-disciplina e auto-

controle ao seu favor.

Tudo parece estar milimetricamente controlado: a rotina, os comportamentos, a vida. Mas não. As pretensões de controle total da classe dominante através de uma ideologia escondida atrás da indústria cultural e da semicultura nem sempre alcançam sucesso. Por mais totalizador que o sistema seja, sempre há, como mostrou Said, formas de transgressões. Truman é um bom exemplo para esta afirmação. Abrir a porta do jogo e sair para a vida é romper as cercas; ultrapassar os limites; tentar; mudar.

A discussão do filme, ao mesmo tempo que aborda aspectos tratados na obra de Adorno em suas análises da indústria cultural e semicultura, aponta para um possível problema. Adorno em suas análises delinea os efeitos da indústria cultural, mas desconsidera o campo da recepção. Não inclui as audiências e as ressignificações que elas fazem dos produtos culturais. Para uma análise que busque a totalidade do real, as audiências devem ser consideradas como parte essencial do fenômeno. A questão da recepção não foi aprofundada neste trabalho, mas apenas indicada, já que aqui a Escola de Frankfurt foi o principal referencial de análise. Essa limitação do presente estudo é resultado de uma escolha considerando que não seria possível abordar adequadamente as contribuições dos dois grupos (Escola de Frankfurt e Estudos Culturais). A inclusão de um capítulo sobre os Estudos Culturais foi uma tentativa de situar os movimentos mais recentes de análise da cultura, inclusive porque os Estudos Culturais, diferentemente da Escola de Frankfurt, contribuíram com os estudos de recepção.

Longe de apontar para um fim, este trabalho aponta para um começo. E isto pode e deve ser entendido de forma ambígua. Num primeiro momento pode soar como uma esperança: os *reality shows* por si só afirmam o estágio do capitalismo, mas não conseguem colocar uma “câmera na cabeça” de cada pessoa, como não conseguiu com Truman, ou seja, o indivíduo pode mudar sua condição e começar tudo de novo, nem que seja uma outra cena. E num segundo momento – esse mais pessoal – deve soar como uma motivação. O trabalho contribuiu para um envolvimento pessoal com a temática e desejo de melhor compreensão das obras do autor para que futuramente se possa realizar um trabalho muito mais profundo.

## Referências Bibliográficas:

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor. **Teoria da Semicultura**. Disponível em <[http://www.educacaoonline.pro.br/art\\_teoriasemicultura.asp?f\\_id\\_artigo=523](http://www.educacaoonline.pro.br/art_teoriasemicultura.asp?f_id_artigo=523)>. Acesso em: 30 jun. 2008.

CASTRO, Cosette. **Por que os reality shows conquistam audiências?** São Paulo: Paulus, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13ª edição. São Paulo: Ática, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, a Ontologia e a Política**. In ANTUNES, R. e RÊGO, W. L. (orgs.) *Lukács: um Galileu no século XX*. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 1996.

DUARTE, Rodrigo. **A indústria Cultural Hoje**. In DURÃO, Fabio A.; *et all.* *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.

GRAMSCI, Antônio. Americanismo e Fordismo. In *Cadernos do Cárcere*. Volume 4. 22º caderno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**. Ensaios sobre a globalização. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LESSA, Sérgio e TONET, Ivo. **Introdução à Filosofia de Marx**. 3ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

MATOS, Olgária C.F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. 1ª edição. São Paulo: Moderna, 1993.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RAMOS-DE-OLIVEIRA. **A Educação Danificada**. In ZUIN, Antônio A.S; *et all.* **A Educação Danificada: contribuições à teoria crítica da educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SAID, Edward W. **Elaborações Musicais**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, Marco A.C. **Música, Educação e Democracia**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUIN, Antônio; *et al.* **O poder educativo do pensamento crítico**. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.