

## A CAVERNA DOS ESPETÁCULOS: A ATUALIZAÇÃO DO MITO PLATÔNICO NO FILME “O SHOW DE TRUMAN”

André Azevedo da Fonseca<sup>1</sup>

Isabella de Carvalho Abrão<sup>2</sup>

**Resumo:** O filme *O show de Truman: o show da vida* (1998) despertou uma série de debates sobre as relações entre ficção e realidade nas mídias. Desde o seu lançamento, a obra foi estudada por vários pesquisadores dos mais diversos campos; contudo, ainda oferece oportunidade para novas análises. Uma das perspectivas mais comuns nos estudos sobre o filme diz respeito às analogias encontradas entre a obra e o mito da Caverna de Platão. Considerando que o cinema de *Hollywood* emprega mitologias de forma deliberada nos roteiros, o objetivo deste trabalho é realizar uma revisão bibliográfica para compreender o estado da arte das pesquisas que analisaram as semelhanças e contradições entre as narrativas do mito platônico e do roteiro do filme. Ainda que o diretor afirme não ter se inspirado em Platão, observou-se um conjunto de elementos que, partindo do debate sobre vigilância na sociedade de consumo, indicam a influência do texto na obra cinematográfica.

**Palavras-chave:** O Show de Truman; Alegoria da Caverna; mito da caverna; Mitocrítica

## THE CAVE OF SPECTACLES: THE ACTUALIZATION OF THE PLATONIC MYTH IN THE FILM "THE TRUMAN SHOW"

**Abstract:** The film *The Truman Show* (1998) has sparked a series of debates about the relationship between fiction and reality in the media. Since its release, the work has been studied by several researchers from various fields; however, it still offers opportunities for new analyses. One of the most common perspectives in studies about the film concerns the analogies found between the work and Plato's Cave Myth. Considering that Hollywood cinema deliberately employs mythologies in screenplays, the purpose of this paper is to conduct a literature review to understand the state of the art of research that has analyzed the similarities and contradictions between the narratives of the Platonic myth and the film's screenplay. Even though the director claims not to have been inspired by Plato, a number of elements have been observed that, starting from the debate about surveillance in consumer society, indicate the influence of the text in the cinematographic work.

**Keywords:** The Truman Show; Allegory of the Cave; cave myth; Mythocriticism

---

<sup>1</sup> Professor Associado no Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutor em História (Unesp) com pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ). Email: [andre.azevedo@uel.br](mailto:andre.azevedo@uel.br)

<sup>2</sup> Estudante de Jornalismo na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de Iniciação Científica (CNPq). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação e Imaginação Social (Imagicom). Email: [isa.abrao@hotmail.com](mailto:isa.abrao@hotmail.com)

## Introdução

*O show de Truman: o show da vida* (1998), um filme estrelado por Jim Carrey, conhecido por sua atuação em comédias populares em Hollywood, obteve grande sucesso entre público e crítica no final do século XX. Dirigido por Peter Weir, com roteiro de Andrew Niccol, o filme acompanha a história de Truman Burbank, astro de um *reality show* chamado O Show de Truman. Entretanto, o personagem não faz ideia de que 5 mil câmeras o filmam diariamente. Por isso, leva uma vida tranquila como corretor de seguros na ilha *Seahaven*, localizada no maior estúdio cinematográfico do planeta. Com exceção dele, todos na cidade são atores, inclusive sua esposa e seu melhor amigo. Christof, o diretor do projeto, afirma que Truman é livre; porém, utiliza estratégias para fazer com que o protagonista tenha medo de sair da ilha. Quando o show chega ao 10.909º episódio, Truman completa 30 anos e começa a perceber situações e coincidências estranhas que ocorrem na cidade. Até que descobre toda a estrutura montada para a realização do espetáculo televisivo de sua própria vida.

Lançado no contexto do surgimento dos *reality shows* na TV, que se popularizavam amplamente naquele período, o filme conquistou indicações ao Oscar, Globo de Ouro, BAFTA e *Saturn Award*. Além disso, tornou-se um dos filmes mais rentáveis de 1998.

Devido à repercussão entre público e crítica, a obra foi estudada por vários pesquisadores dos mais diversos campos; contudo, ainda oferece oportunidades para novas análises. À medida em que novas tecnologias surgem e os usuários são submetidos a formas inéditas de controle comportamental, o filme parece inspirar novas interpretações. Mas uma das perspectivas mais comuns nos estudos sobre o filme diz respeito às analogias encontradas entre a obra e o mito da caverna de Platão.

O filósofo grego escreveu a Alegoria da Caverna no livro VII de *A república*, na forma de um diálogo hipotético entre Sócrates e Glauco. A conversa tem início com a ideia de uma caverna subterrânea, na qual homens acorrentados viviam desde a infância. Esses prisioneiros, impossibilitados de se moverem, passaram a vida encarando sombras na parede e escutando palavras distorcidas ecoando pelo lugar. Na saída da caverna há um muro cuja altura encobre pessoas livres, que gesticulam, movimentam

objetos e gritam, provocando os sons e as figuras causadas pela chama de uma fogueira. Por estarem ali desde que nasceram, tudo o que os homens acorrentados sabem sobre o mundo é o que eles vivenciam. Se um dos prisioneiros ficasse desconfiado e conseguisse sair da caverna, ele teria que deixar de lado tudo o que conhece. Seria difícil voltar a viver daquela forma, sabendo como as coisas funcionam de fato. E caso tentasse libertar os outros, haveria a possibilidade de ser julgado como louco.

Considerando que o cinema de *Hollywood* emprega mitologias de forma deliberada nos roteiros, como demonstra Vogler (2006), é interessante investigar as influências de textos antigos em obras contemporâneas. Avaliar *O Show de Truman* pelo olhar da alegoria contribui para o entendimento de um discurso popular na cultura de mídia: a atualização de narrativas ancestrais para pensar a relação contemporânea entre indivíduos e tecnologia na sociedade de consumo (FONSECA, 2019).

O objetivo deste trabalho é realizar uma revisão bibliográfica para compreender o estado da arte das pesquisas que observaram as analogias e contradições entre as narrativas do mito platônico e do roteiro do filme. Para isso, foi empregada a metodologia de pesquisa bibliográfica, que, por meio do método dialético, “submete à análise toda interpretação pré-existente sobre o objeto de estudo” (LIMA; MIOTO, 2007, p. 40).

Neste trabalho, o parâmetro cronológico foi determinado tendo em conta o ano de lançamento do filme: ou seja, foram consideradas pesquisas desenvolvidas a partir de 1998. No parâmetro temático, foram selecionados textos que identificaram aspectos do mito da caverna no longa-metragem. No parâmetro linguístico, inicialmente, foi priorizada a leitura apenas de textos em português. No entanto, durante o desenvolvimento do trabalho, a busca foi ampliada para englobar também textos em inglês, dando preferência a artigos publicados em periódicos revisados por pares. Ao fim, foram selecionados nove artigos que, em seu conjunto, oferecem resultados representativos para o objeto de estudo.

## Poder midiático

Em primeiro lugar, é interessante verificar alguns temas suscitados pela obra na pesquisa acadêmica. Bishop (2000) utiliza estudos culturais como base teórica para debater a forma como espectadores ficam fascinados quando produções de entretenimento criticam a influência das mídias na sociedade. O argumento principal é que filmes e programas de televisão com essa temática não deveriam ser celebrados, pois na verdade apenas reforçam o poder midiático, lucrando enquanto exploram o fascínio dos espectadores. No decorrer do texto, o autor defende que filmes como *O Show de Truman* utilizam a autorreflexão como propaganda, de modo que o público, supondo que a produção foi audaciosa ao ponto de realizar uma autocrítica, não percebe que a ironia não implica em uma ameaça genuína às mídias.

Segundo o pesquisador, esses filmes e programas se concentram no único discurso realmente aceito nas indústrias culturais sobre a crítica da mídia: as reflexões seriam legítimas apenas se realizadas dentro do espaço da própria mídia. Ou seja, os produtores de entretenimento conseguiram criar um tipo de crítica que espectadores reconhecem e concordam, mas que só a mídia é capaz de oferecer. Sendo assim, o pesquisador destaca que a sociedade aceita um paradoxo: os consumidores dependem da mídia, em especial dos noticiários, para dar sentido às suas vidas; mas não conseguem confiar nela. Isto porque, embora exista atualmente uma variedade de informações disponíveis, nem sempre elas são verdadeiras.

Entretanto, diferente de filmes anteriores que abordam este tema, Bishop argumenta que não ocorre nesta obra um ataque contra o poder da mídia sobre a população, mas contra a intromissão exagerada da mídia e a idolatria por celebridades de programas populares da TV. Para o autor, o longa-metragem tem como objetivo sugerir que é impossível não ser afetado pela mídia. Dessa forma, o filme permite que os consumidores se sintam participantes da discussão sobre os efeitos das mídias, convencendo-os que, ao assistirem, saberão quando estão sendo manipulados, mas não o suficiente para que deixem de depender dela.

Wise (2002) por outro lado, usou a discussão sobre o filme para explorar a teoria da sociedade de controle, tal como proposta por Deleuze (1995). No artigo *Mapping the Culture of Control: seeing through The Truman Show*, o pesquisador destacou três tópicos principais: a caracterização de um regime de vigilância e controle; a exploração e influência da venda de um produto na vida cotidiana; e a ideia de que o individualismo é mais forte do que os itens anteriores – usando como base para este terceiro ponto a noção de mobilidade estruturada, de Lawrence Grossberg.

Para explicar o primeiro tópico, o autor empenha-se em diferenciar os conceitos de Deleuze e de Michel Foucault, que teorizou sobre aquela vigilância marcada pela internalização da disciplina social – isto é, o indivíduo tem consciência de que está sendo monitorado e teme pelas consequências de seus atos. Na atual sociedade de controle não ocorreria uma tentativa de disciplina porque a vigilância é constantemente modulada, de modo que o indivíduo não percebe tal gerenciamento. Sendo assim, Wise (2002) defende que em *O Show de Truman* o regime dominante seria o de controle, pois o personagem não sabe que está sendo vigiado, enquanto os produtores do programa alegam que esse monitoramento é para a própria segurança dele; manipulando não só Truman, mas os espectadores.

O pesquisador também aponta que a vigilância na sociedade de controle é articulada por uma simulação da realidade, que transforma o sujeito em consumidor. Pensando nisso, Wise (2002) observa, referindo-se ao segundo ponto, que as empresas de entretenimento estão cada vez mais buscando formas de incrementar a publicidade no cotidiano da população, estimulando o consumo como um hábito, assim como ocorre no filme. O longa-metragem apresenta, portanto, uma alegoria de como a mídia tem feito esse trabalho, pois no *reality show* as propagandas são feitas durante a transmissão com os próprios atores utilizando e promovendo os produtos, em uma radicalização das atuais estratégias de *merchandising*. Na verdade, tudo o que aparece no programa está à venda, incluindo as casas dos personagens. Para Wise (2002), ao nos acostumarmos com anúncios em excesso, passamos a acreditar que nosso prazer é irrealizável sem o ato do consumo.

No filme, a individualidade, terceiro tópico discutido pelo pesquisador, é representada pela vitória de Truman contra uma sociedade tecnológica de controle. O próprio nome do personagem, como destaca Wise (2002), sugere que ele é um “homem verdadeiro” (*Truman = True Man*) e, portanto, um indivíduo racional que luta contra a mentira. A conclusão é que os consumidores também poderiam se revoltar contra a sociedade de controle, mas são enganados pelo capital: mesmo que acreditem estar lutando contra o regime, a noção de liberdade é reservada aos que consomem mais.

Ao final do artigo, é argumentado que os três tópicos (controle, consumismo e individualismo) estão conectados pelos apelos emocionais, principal meio de controle. O valor sentimental atribuído aos produtos é um recurso muito eficaz para as estruturas de poder e, por isso, a sociedade de controle acelera a dinâmica de afetos, tal como ocorre nas tendências da moda em lojas de roupas. Sem isso, ficaríamos entediados com o consumismo e aterrorizados com a vigilância da sociedade de controle. Essa mercantilização de emoções descartáveis pode ser observada no filme: assim que Truman escapa, as pessoas rapidamente voltam a procurar outra coisa para assistir.

A ideia de que Truman realmente escapa da vigilância, portanto, é falsa, pois ele apenas saltou de um cenário para outro. Para Wise (2002) essa perspectiva de liberdade é um conforto para que o público não tema a sociedade de controle, pois não podemos nos separar da sociedade e nem do consumismo: somos cúmplices dela.

### **Mito e imaginação**

Na sequência desse debate introdutório sobre sociedade de controle, observamos um conjunto de discussões que avançaram no problema a partir da perspectiva do mito. Barberà (2003), em *Cinema Roads to the Platonic Image of the Cave*, faz uma análise de cinco filmes e um programa de televisão relacionando-os com a alegoria da caverna. O pesquisador inicia a discussão destacando a importância de, ao se fazer uma associação entre o mundo antigo e o mundo contemporâneo, demonstrar que houve consciência e preservação da sabedoria clássica. Dessa forma, ele afirma que o tema escolhido é relevante, pois indiretamente incentivaria os espectadores a se

interessarem pela civilização antiga através do cinema. Outro ponto importante destacado no artigo é a questão imaginativa presente no mito: ou seja, somos levados a formar imagens em nossa mente de acordo com o que é descrito no texto. O pesquisador admite que, para encontrar possíveis relações entre o texto platônico e os filmes analisados, também fez uso da imaginação.

O primeiro filme debatido por Barberà (2003) é, assim como nos outros artigos, *O Show de Truman*. Embora o diretor do longa-metragem não tenha admitido a influência do texto de Platão na obra cinematográfica, o pesquisador afirma que é possível encontrar muitas analogias. Para Barberà (2003), há duas comparações principais: o público é representado tal como os prisioneiros, enquanto a vida de Truman é como as sombras. Os espectadores estão “acorrentados” pela perspectiva de que o que veem é real e, por outro lado, todas as emoções, atitudes e situações da vida de Truman são “sombras” – isto é, fazem parte do mundo da aparência. Para o pesquisador, o diretor do programa retratado no filme cometeria o mesmo equívoco de Platão em *A República*, ao sugerir que é capaz de projetar um Estado ideal. Este personagem criou um mundo ideal apenas a ele mesmo, pois Truman tem um papel imposto. Sendo assim, diferente do que aponta Wise (2002), referindo-se à definição de homem racional de Platão, Barberà (2003) conclui que o personagem não é uma representação do “homem verdadeiro” – pois é falso e planejado. Por isso, considera que os prisioneiros da obra platônica são representados, na verdade, pelos espectadores do show.

Em sua argumentação, Barberà (2003) menciona os filmes *O Conformista* (1970) e *O Retrato de Dorian Gray* (1945), também adaptações de obras literárias. Nas versões produzidas para o cinema, o pesquisador defende ser muito clara a referência ao mito da caverna, seguindo a narrativa desenvolvida por Platão, em que pessoas presas, mesmo que metaforicamente, não são capazes de enxergar qual é a realidade e precisam se libertar das sombras para escapar dessa condição. *Em Terra das Sombras* (1993) e *Uma Janela para o Amor* (1985), entretanto, o pesquisador observa que a imagem platônica da caverna não é tão fácil de perceber. Ainda assim, identifica as influências nos dois longas-metragens, como, por exemplo, um fator externo sendo responsável pelo despertar dos personagens. Outro título analisado foi a adaptação para

a TV de *Retorno a Brideshead* (1945) – que recebeu o nome de Memórias de Brideshead (1981). Nesta, embora também não seja direta a referência platônica, Barberà (2003) argumenta que ela é mais evidente, principalmente porque os personagens mais velhos aparentam estar presos em um simulacro da vida verdadeira, repreendendo a forma como os jovens se expressam.

Peter McGregor (2003), no entanto, fez uma análise diferente em *The Truman Show as a study of 'the Society of the Spectacle'*, relacionando-o ao mundo contemporâneo e midiático, no qual o consumo tornou-se mais importante do que a produção. Para isso, baseia-se em alguns conceitos, entre eles – e principalmente – o da sociedade do espetáculo, proposto por Guy Debord (1967). McGregor (2003) destaca três das definições de espetáculo estabelecidas por Debord: a de que tudo o que é vivido torna-se uma representação; a de que o espetáculo é semelhante à ilusão; e a de que não se trata de imagens, mas de uma relação social entre pessoas pautada por imagens. Segundo o pesquisador, as três contribuem para a ideia de que as coisas não são o que aparentam ser – questão muito discutida quando o assunto é o que vemos na mídia, mais especificamente com relação ao que nos é mostrado no cinema e na televisão, como demonstra Bishop (2000). Embora muitas pessoas considerem *O Show de Truman* como um precursor da crítica à exposição nos *reality shows*, McGregor (2003) acredita que esse não era o objetivo principal. O autor sugere que o longa é o exemplo claro destes três conceitos de espetáculo, sendo as experiências vividas por Truman representações; o cenário e as pessoas com quem convive, ilusões; e as relações sociais que Truman cultivava, com exceção de seu relacionamento com Sylvia, frutos do roteiro idealizado por Christof.

Dessa forma, para McGregor (2003), *O Show de Truman* trata de outros dois assuntos: sobre como Truman é mais do que um produto e sobre como o público é mais do que espectador. Para Christof, Truman é apenas uma mercadoria; mas o personagem é um homem que, com o tempo, consegue desenvolver sua capacidade crítica e passa a questionar sua realidade, arriscando sua identidade e se libertando do papel que criaram para ele. Quanto ao público, McGregor (2003) argumenta que o fascínio por acompanhar o espetáculo da vida de outras pessoas não é só pelo entretenimento, mas também é um escapismo. A “espetacularidade” seria responsável pela aceitação da

realidade daquilo que nos é mostrado, assim como justifica Christof ao ser questionado sobre o motivo de Truman nunca ter descoberto o programa. A questão que o pesquisador evidencia é que, quando o *reality* acaba, apenas o público da tela é libertado. Nós, público real, continuamos presos ao vício de assistir outras pessoas, mesmo que, ao terminar o filme, acreditemos ter adquirido uma postura mais crítica em relação ao espetáculo. A identificação psicológica do espectador com o herói, tática utilizada em muitos filmes, nos faz crer que somos capazes de nos libertar da mídia, de sermos questionadores igual a Truman. Contudo, essa é uma segurança ilusória: quando o filme acaba, continuamos sendo e agindo como um público.

### **Cultura pop**

Bryce Haymond (2005) em *A Modern Worldview from Plato's Cave*, examina vários aspectos da sociedade contemporânea para avaliar em que medida a alegoria da caverna de Platão pode ser encontrada na cultura, na ciência e nas filosofias modernas, bem como em algumas doutrinas religiosas. Haymond (2005) inicia seu texto narrando resumidamente o processo de desenvolvimento humano e a busca pelo conhecimento, desde as primeiras civilizações. Para ele, a sociedade sempre foi fascinada pela ideia de “deixar a caverna” e, por isso, argumenta que a alegoria de Platão possui apelo universal. Haymond (2005) apresenta os pontos centrais de *A República* e, mais especificamente, discute o mito da caverna e seu surgimento, destacando os simbolismos presentes na obra a fim de debater o impacto da alegoria na sociedade contemporânea. O pesquisador observa que muitos artistas incorporaram a “perspectiva da caverna” e a “filosofia da ilusão” (ou da simulação) em suas músicas, programas de TV, livros e cinema. Quanto a este último, Haymond (2005) destaca dois filmes: *Matrix* (1999) e *O Show de Truman*. Contudo, diferente de Barberà (2003), ele defende que Truman é o prisioneiro. O pesquisador também assinala que as tentativas de Christof em manter Truman no *reality show* são, paradoxalmente, equivalentes às circunstâncias que levam os prisioneiros a sair da caverna, pois as tentativas excessivas

e atrapalhadas para manter Truman no programa é o que teria levado o personagem a criar coragem de sair da ilha.

Além da cultura pop moderna, o pesquisador também indica a influência das ideias de Platão em paradigmas científicos e filosóficos atuais. Com relação ao primeiro, ele cita experimentos que demonstram que a realidade como a conhecemos pode não ser verdadeira – possibilidade que levou, por exemplo, à criação do “paradigma holográfico”, teoria que sugere que o universo é um grande holograma. Para Haymond (2005), isto pode significar que somos prisioneiros em uma “caverna” que poderia ser nossas próprias mentes nos apresentando uma ilusão da realidade. Já com relação às questões filosóficas, o autor cita perspectivas que sugerem que a humanidade de fato vive em uma espécie de caverna, dentro de uma simulação, em que nunca seria possível ter certeza do que é real ou não. Outro debate que Haymond (2005) desenvolve é o de que a alegoria da caverna também pode estar, de certa maneira, inserida dentro do cristianismo e de outras religiões. Se os fiéis acreditam que há algo maior no universo, o evangelho seria responsável por libertar a humanidade da caverna, promovendo primeiramente a crença na distinção entre dois mundos – o físico e o espiritual – e ensinando os caminhos para o mundo verdadeiro, eterno, divino. Ao concluir, o autor reconhece que não é possível sentenciar se foi Platão quem influenciou diretamente esses conceitos; mas ressalta que, de um jeito ou de outro, a humanidade se inspira na noção de sair da caverna para descobrir a verdade que estaria em algum outro lugar, fora deste aprisionamento metafórico.

Assim como Haymond (2005), Michael Foley (2006) entrou na discussão sobre a relação dos textos de Platão com o cinema e com o cristianismo em *Plato, Christianity, and the Cinematic Craft of Andrew Niccol*. Foley (2006) sugere que a imagem das sombras mencionadas por Platão antecipa os mecanismos utilizados em uma sala de cinema. Logo, o objetivo do artigo, como destaca o pesquisador, é demonstrar que os filmes de Andrew Niccol são mais bem compreendidos quando vistos como adaptações cinematográficas imbuídos de uma sensibilidade católica. Para isto, Foley (2006) analisa três filmes do diretor: *Gattaca - A Experiência Genética* (1997), *O Show de Truman* (1998) e *Simone* (2002).

Em *Gattaca*, o pesquisador inicia sua análise a partir de um diálogo entre os personagens do filme, que discutem sobre a necessidade de a ciência endireitar o que Deus teria feito torto: as deficiências herdadas geneticamente. O pesquisador observou que os próprios nomes dos protagonistas oferecem chaves de interpretação. O protagonista, por exemplo, é Vicent Freeman, ou seja, um “homem livre” (*Freeman = Free Man*). Entretanto, ele não é de fato livre, pois o mundo em que vive não aceita quem possui algum “erro genético”. Sendo assim, seu primeiro nome também possui um significado, pois Vincent é “conquistador”. Como nasceu “torto”, terá que conquistar a sua liberdade. Além disso, para Foley (2006), o cenário e os temas abordados em *Gattaca* parecem positivamente influenciados pela narrativa da segunda onda da “cidade em discurso” proposta na obra de Platão.

Assim como os demais pesquisadores mencionados, Foley (2006) concorda que *O Show de Truman* pode ser interpretado como uma variação do texto da alegoria platônica. Para ele, Truman reúne características análogas ao prisioneiro na caverna no início da trama, bem como argumentou Haymond (2005). Para validar seu ponto de vista, o autor indica que o protagonista é refém de um “guardião” que o vigia, evitando que ele descubra a verdade, ao mesmo tempo em que manifesta o desejo de mergulhar no desconhecido, tentando fugir da ilha diversas vezes. Para além do significado do nome de Truman, já discutido anteriormente, Foley (2006) observa que Christof, o diretor do programa, possui este nome em referência ao anticristo (*Christof = Christ Off*), um falso Deus que tem ilusões sobre sua própria natureza divina. Para concluir a comparação, Foley (2006) discute o final do filme, em que ocorre uma inversão de papéis: o pesquisador aponta que Truman torna-se a única pessoa livre, enquanto o restante do planeta continua alienado – desta vez concordando com Barberà (2003), que apontou as analogias entre os prisioneiros da obra platônica e os espectadores do *reality show*. No entanto, o pesquisador admite que a obra de Platão e *O Show de Truman* não são completamente iguais: enquanto no texto o lado externo da caverna é apresentado como um mundo verdadeiro e superior, a realidade externa que Truman irá descobrir não tem, necessariamente, essa mesma qualidade.

O pesquisador argumenta que o filme *Simone* (2002) não funciona perfeitamente como uma parábola platônica, ainda que possa ser visto como uma discussão sobre a

manipulação das sombras. Na verdade, Foley (2006) não se estende na comparação entre esta longa-metragem e a obra de Platão, pois prioriza o debate sobre os temas cristãos presentes nessas obras cinematográficas.

Em discordância com Wise (2002), Dusty Lavoie (2011) argumenta que *O Show de Truman* é uma corporificação do conceito de panóptico definido por Michel Foucault (1975). Em *Escaping the Panopticon: Utopia, Hegemony, and Performance in Peter Weir's The Truman Show*, o pesquisador defende que estudar o filme pelo olhar do panóptico produz uma compreensão mais completa de Truman como prisioneiro. Lavoie (2011) aponta que não foram realizados muitos trabalhos acadêmicos com o roteiro de Peter Weir, especialmente do ponto de vista que propõe.

O pesquisador observa que o desconhecimento de Truman perante o programa pode ser considerado uma tentativa do diretor em evidenciar um ideal utópico, no qual a ignorância seria sinônimo de felicidade. No decorrer do filme, no entanto, percebemos que a vida do personagem não é mais tão desejável. Por isso, o longa-metragem é mais bem interpretado como uma crítica pós-moderna da hegemonia modernista e da mercantilização. É neste momento que Lavoie (2011) acredita poder identificar a vida de Truman (e de certo modo, o próprio personagem) como um panóptico: ele era inconsciente, seu mundo parecia real e, de repente, o personagem percebe que algo não está certo; contudo, tentam convencê-lo de que está paranoico. Dessa forma, o autor argumenta que a hegemonia na cúpula em que o programa é filmado começa a entrar em colapso – primeiro metaforicamente, em relação à tomada de consciência de Truman, e depois literalmente, em relação aos interesses econômicos dos produtores e anunciantes do programa.

Lavoie (2011) cita vários momentos em que objetos panópticos surgem no mundo de Truman, como quando uma lâmpada cai na cidade e tentam convencê-lo de que era uma aeronave com problemas. Para além de objetos físicos, o pesquisador também destaca situações em que o objeto panóptico era a pressão psicológica que colocavam em Truman na tentativa de evitar que ele fugisse da cidade, como fazê-lo ter medo de água, por exemplo. Cada ângulo de câmera e todos os cenários que se formam durante o dia do personagem são manipulados. Embora o protagonista não seja um prisioneiro no sentido literal da palavra, ele é visto como um produto. Além dele, nós,

público real, e os espectadores do programa no filme, também somos prisioneiros. Assim, para Lavoie (2011), tanto o personagem como os dois públicos podem ser lidos como “encarnações metafóricas e paradigmáticas” do tédio pós-moderno, em que as atividades humanas se tornam rotineiras e mercantilizadas. Neste sentido, o pesquisador traz a mesma conclusão de Wise (2002): o de que o público é cúmplice deste estado vigilante, pois incentiva o monitoramento em nome do entretenimento.

Entretanto, Lavoie (2011) destaca que existe uma distinção entre o panóptico de Foucault e o que aparece em *O Show de Truman*. O panóptico de Foucault, como aparelho de poder, se caracteriza por uma dualidade: a consciência de que os prisioneiros estão sendo observados e a inconsciência de quando ou como estão sendo observados. Dessa forma, o prisioneiro se comporta voluntariamente, pois é disciplinado. No entanto, na história de Truman, o panóptico sofre de uma dupla inconsciência, pois o personagem não sabe se, como ou quando está sendo observado no início do filme. Para o autor, apesar da ignorância, Truman corporifica o objeto panóptico, porém de maneira performática. O fato de o personagem aceitar sua “realidade”, pois não a questiona no começo, indica a supremacia sobre sua vida. A única forma de derrotar a supremacia é se libertando do programa. Ainda assim, o pesquisador não considera que o personagem estará completamente livre do monitoramento no mundo externo.

Michael Brearley e Andrea Sabbadini (2017), por outro lado, debatem as consequências do programa no desenvolvimento pessoal do personagem. No artigo *The Truman Show: How's it going to end?*, eles realizam uma análise comportamental de Truman para identificar no protagonista os efeitos de ser, inconscientemente, um astro de *reality show*. Os autores discutem a forma como o diretor do longa explora em seus filmes personagens que, normalmente, se encontram em condições de isolamento ou alienação. Para Brearley e Sabbadini (2017), os programas de televisão que se tornam fenômenos mundiais, como o que aparece nesta obra cinematográfica, comportam mecanismos psicóticos que misturam realidade e ficção para manipular o público.

Sendo assim, o filme discutiria o fato de Truman, embora adulto, estar em condição de adolescente no início da história, até desenvolver seu eu mais maduro quando começa a desconfiar de sua realidade. De acordo com Brearley e Sabbadini

(2017), o ambiente artificial no qual Truman se encontra é semelhante ao que muitas crianças vivenciam em famílias abusivas. O processo de desenvolvimento do personagem como ser humano sofre limitações – isto é, ele é impedido de descobrir sua verdadeira identidade e de criar noções corretas de externalidade e do mundo. O protagonista se liberta desta condição apenas quando passa a entender que nada do que vive é real. Dessa forma, os autores também comparam o momento em que Christof tenta evitar que Truman saia da ilha com experimentos psicológicos sociais criados para demonstrar o potencial do homem perante a submissão à autoridade e à violência. Brearley e Sabbadini (2017) concluem o texto com a dúvida destacada no título do artigo (“Como isso vai acabar?”), analisando a cena em que Truman se liberta do programa e desaparece pela porta de saída. Os autores afirmam que não é possível saber como o personagem irá lidar com o mundo externo, mas identificam alguns simbolismos no ato – como, por exemplo, a porta representar a morte.

Para finalizar, Susee Bharathi T e Ajit I (2018), em *Hyperreality as a Theme and Technique in the Film Truman Show*, analisam o longa por meio do conceito de hiper-realidade, tal como proposto por Jean Baudrillard. O artigo discute as técnicas utilizadas para proporcionar entretenimento ao público e questiona se o mundo mostrado pela mídia é real, utilizando como base a história de Truman. Bharathi T e Ajit I (2018) partem do princípio de que as pessoas estão perdendo a capacidade de distinguir o real do ficcional – condição conhecida como hiper-realidade, uma característica do pós-modernismo, que consiste na bricolagem de várias perspectivas e mistura de gêneros para criar realidades múltiplas. Os pesquisadores ressaltam que o efeito funciona melhor com imagens por proporcionar uma resposta imediata, tal como ocorre ao assistirmos a um filme. Dessa forma, eles argumentam que o cinema, ao influenciar as demais linguagens, pode ser considerado a mídia mais importante no mundo pós-moderno.

Para Bharathi T e Ajit I (2018), *O Show de Truman* é um exemplo paradigmático desta condição. No longa-metragem, assim como na sociedade contemporânea, a mídia manipula o público porque os espectadores acreditam que o programa mostrado a eles é real – mesmo que essa realidade se trate de uma simulação da verdade. A obra cinematográfica possui três pontos de vista: o mundo falso e hiper-real de Truman, o

mundo externo ao programa e o mundo real, no qual se encontram as pessoas que assistem o filme.

Os pesquisadores destacam que uma das técnicas utilizadas para criar essa hiper-realidade são os posicionamentos de câmera. Quando se apresentam em formato de lente olho de peixe, as imagens buscam representar Truman como um personagem na tela de televisão. Ao exibir o protagonista de cima, posicionando as câmeras nas alturas, as imagens indicam que ele é constantemente vigiado por uma entidade divina. Além disto, há outros momentos na história que podem ser indicados como responsáveis por proporcionar a hiper-realidade, tal como quando uma chuva cai exclusivamente sobre Truman, sugerindo que ele vive em um mundo particular. Para concluir, Bharathi T e Ajit I (2018) argumentam que a única maneira de escapar do mundo hiper-real é por meio da reflexão sobre as linguagens empregadas nessa construção.

### **Conclusão**

Com a ascensão dos *reality shows* e o fascínio do público pela exposição da vida privada, *O Show de Truman* passou a ser visto como mais do que uma simples ficção. O filme se tornou uma fábula do mundo contemporâneo, marcado pela influência das mídias. Devido à complexidade da obra, a literatura formulou interpretações distintas para analisar os mesmos aspectos: a manipulação dos meios de comunicação, o despertar de Truman como homem racional e o papel do público diante o espetáculo midiático. A partir desses tópicos, um conjunto de pesquisadores identificou interessantes analogias entre o filme e o mito da caverna, ainda que os realizadores neguem terem se inspirado em Platão para escrever o roteiro do longa-metragem.

Uma das interpretações mais recorrentes parte do pressuposto de que os prisioneiros do relato platônico são análogos aos personagens que cumprem o papel de espectadores do *reality show* retratado no filme. Assim, o público teria sido levado a acreditar que o programa era real, da mesma forma que os prisioneiros confiavam na veracidade das sombras nas paredes. Por isso, Truman seria apenas mais uma simulação, um personagem irreal e irracional. Em contrapartida, outras interpretações consideram o protagonista como a personificação daqueles que escapam da manipulação e descobrem um novo mundo, da mesma maneira que o prisioneiro da

alegoria platônica escapou da caverna e percebeu que nada do que conhecia até então era verdadeiro. As diferenças na interpretação, consequência da polivalência inerente das mitologias, indicam que, dependendo da perspectiva ideológica do pesquisador, os vieses da análise podem se inverter.

Uma tendência recorrente na pesquisa sugere que, se Christof não tivesse se empenhado de forma tão obsessiva para enganar Truman, ele não teria, involuntariamente, fortalecido a vontade do personagem em sair da ilha. Nesse sentido, Truman é uma espécie inofensiva de monstro de Frankenstein: sua emancipação não se configura em uma ameaça ao criador, pois no universo das indústrias culturais, ele não passa de um produto descartável e substituível.

No filme, tanto Truman quanto o público podem ser vistos, dependendo do trecho do filme, como análogos aos prisioneiros da alegoria platônica. No início da trama, o protagonista é quem ocupa essa posição. Ao final da história, o público é que se mostra preso na caverna, trocando de canal para assistir outro programa. Nesse ponto, ressaltamos uma peculiaridade da dimensão fáustica de Christof – um anticristo normalizado pelo capitalismo, desprovido de angústias ou dilemas éticos, que aprisiona protagonistas e espectadores nas suas respectivas cavernas para que os interesses da indústria de entretenimento se realizem.

Mesmo optando por investigar o filme a partir de diversas perspectivas, os pesquisadores chegaram a conclusões semelhantes sobre a manipulação, a vigilância e a racionalidade dos personagens. Embora discordem sobre quem ocupa o lugar de prisioneiro, por exemplo, para a maioria dos pesquisadores, Christof – a encarnação da mídia manipuladora – age como um guardião, evitando que Truman descubra a verdade. É consensual a interpretação de que a mídia atua nas sombras, embaçando nossa visão para confundir realidade e ficção. O poder midiático, de acordo com os pesquisadores, é representando, no filme, sobretudo pela publicidade onipresente, pela idolatria por uma celebridade inconsciente e pelo carisma cínico do diretor do programa.

Quanto ao monitoramento na vida de Truman, observamos uma discordância importante sobre os conceitos de controle ou disciplina. De todo modo, esse regime seria, claramente, representado por Christof, tal como indicam a maioria dos pesquisadores ao discutirem os métodos de manipulação do diretor. Dessa forma,

podemos colocar de novo o personagem como sendo equivalente a um guardião da caverna de Platão.

Há outra unanimidade entre os pesquisadores: Truman é um homem racional que quer descobrir a verdade; contudo, é enganado sempre que chega perto da realidade. Ao contrário, apesar de igualmente manipulados, os espectadores do *reality show* não se importam com a verdade e, na prática, mais do que negar a realidade, querem fugir dela. A vida dos trabalhadores que se entorpecem com entretenimento não é melhor do que aquela que o personagem experimenta: uma existência artificialmente segura e confortável, sem os incômodos da consciência ou da emancipação. Nesse sentido, na perspectiva dos espectadores que precisam suportar as agruras do cotidiano, a libertação da caverna não deixa de representar um novo aprisionamento. Daí o apelo ambíguo do autoritarismo paternalista de Christof.

As interpretações em torno do mito da caverna e sua relação com o filme estão direta ou indiretamente presentes nos textos discutidos por esta pesquisa. Embora *O Show de Truman* possa ser investigado de diferentes maneiras, todos os pesquisadores observaram relações com o texto de Platão. Em síntese, Truman representa o prisioneiro que consegue fugir. No início ele é ignorante sobre sua condição e enganado pelas sombras provocadas por pessoas a sua volta, que insistem em mantê-lo no programa. Contudo, o personagem realiza sua condição de homem racional, escapando da caverna. Com os personagens que cumprem o papel de público, ocorre o inverso: inicialmente os espectadores parecem livres; porém se revelam prisioneiros ao ficar claro que não conseguem se livrar das sombras – ou seja, da alienação proporcionada pelos programas de TV. Na metáfora contemporânea, as sombras são as propagandas e a influência da mídia. Christof, por sua vez, reproduz o papel de guardião da caverna. Ele sabe qual é a verdade, mas manipula situações para impedir Truman de descobrir as mentiras que o rodeiam, do mesmo modo que manipula as emoções dos espectadores para mantê-los na caverna do espetáculo.

## REFERÊNCIAS

BARBERÀ, Gilibert. Cinema Roads to the Platonic Image of the Cave. **Ithaca: Notebooks v Catalan culture classic**, v. 19, n. 1, p. 189-216, jan, 2003. Disponível em: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/12084/9/Rutes%20eng%2012084.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2020.

BISHOP, Ronald. Good Afternoon, Good Evening, and Good Night: The Truman Show as Media Criticism. **Journal of Communication Inquiry**, v. 24, n. 1, p. 6-18, jan, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0196859900024001002>. Acesso em: 28 nov. 2020.

BREARLEY, Michael; SABBADINI, Andrea. The Truman Show: How's it going to end?. **The International Journal of Psychoanalysis**, v. 89, n. 2, p. 433-440, dec, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2008.00030.x>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FOLEY, Michael. Plato, Christianity, and the Cinematic Craft of Andrew Niccol. **A Journal of Catholic Thought and Culture**, v. 9, n. 2, p. 43-67, mar, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/log.2006.0014>. Acesso em: 29 nov. 2020.

FONSECA, André Azevedo da. Do horror tecnocrático ao encanto da máquina: imagens e mitos do fascínio tecnológico. **Eikon: Journal on Semiotics and Culture**, Covilhã, v. 1, n. 6, p.7-16, dez. 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/710>. Acesso em: 31 jan. 2021.

HAYMOND, Bryce. A Modern Worldview from Plato's Cave. **Temple Study**, 2005. Disponível em: <http://www.templestudy.com/wp-content/uploads/2009/09/A-Modern-Worldview-from-Platos-Cave-by-Bryce-Haymond.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

LAVOIE, Dusty. Escaping the Panopticon: Utopia, Hegemony, and Performance in Peter Weir's The Truman Show. **Utopian Studies**, v. 22, n. 1, p. 52-73, jan, 2011. Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.22.1.0052](http://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.22.1.0052). Acesso em: 26 nov. 2020.

MCGREGOR, Peter. The Truman Show as a study of 'the Society of the Spectacle'. **Australian Screen Education**, v. 20, n. 32, p. 112-115, mar, 2003. Disponível em: <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=820601147148766;res=IELAPA>. Acesso em: 26 nov. 2020.

**O Show de Truman – O Show da Vida.** Direção: Peter Weir. Produção: Andrew Niccol. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998.

PLATÃO. **A Alegoria da caverna: A República**, 514a-517c. Tradução de Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia: dos Présocráticos a Wittgenstein**, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

T BHARATHI, Susee; I, Ajit. Hyperreality as a Theme and Technique in the Film Truman Show. **Global Media Journal**, v. 16, n. 30, p. 1-5, fev, 2018. Disponível em: <https://www.globalmediajournal.com/open-access/hyperreality-as-a-theme-and-technique-in-the-film-truman-show.php?aid=86821&view=mobile>. Acesso em: 25 nov. 2020.

WISE, J. Macgregor. Mapping the Culture of Control: Seeing through The Truman Show. **Arizona State University West**, v. 3, n. 1, p. 29-47, jan, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F152747640200300103>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Recebido em 14/04/2022

Aceito em 10/11/2022.