



## REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA À PRODUÇÃO CULTURAL AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA EM *MATRIX* E *15 MILLION MERITS*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dilma Beatriz Rocha Juliano<sup>i</sup>

Adriana Stela Bassini Edral<sup>ii</sup>

**RESUMO** – As críticas à produção cultural tomam como uma de suas preocupações os efeitos da produção audiovisual sobre as sociedades, considerando a industrialização da produção e questionando, principalmente, as consequências da maquinação na formação das subjetividades dos espectadores, pelo menos desde os enunciados da “indústria cultural” feitos por Adorno e Horkheimer. Esse ensaio tem como proposta apontar no filme *Matrix* (1999) e no episódio “15 Million Merits”, de *Black Mirror* (2013), diferentes perspectivas críticas aos moldes da produção cultural, pensando principalmente no papel das personagens Bing e Neo, que se rebelam contra ilusões redentoras da sociedade que a própria cultura industrializada vem, historicamente, expondo à venda. O resultado desse ensaio aponta para os diferentes destinos que as tramas dão a seus personagens, que refletem tanto uma posição de redenção e salvação -

uma perspectiva utópica – quanto uma posição distópica, de impossibilidade de redenção ou rompimento com as chamadas formas de capitalismo tardio, resultando em uma sociedade das imagens de proporção totalizante.

**PALAVRAS-CHAVE** – Indústria Cultural, capitalismo tardio, **Matrix**, **Black Mirror**.

**ABSTRACT** – The criticism towards cultural production has as themes of study the cultural production in society, considering the industrialization of cultural products as well as questioning the possible consequences of cultural machination into subjectivity. This essay proposes to see in two objects of study, “15 Million Merits” and *Matrix*, different critical theoretical perspectives on the cultural industry ways of production, thinking mainly on the role of



Bing and Neo, the main characters of the movies, that rise against the illusion of society that the industrialized culture intends to promote. The results of this essay suggest that the different fates the plots give to their characters reflect a Frankfurtian position such as a salvation and redemptional end in Matrix, as much as “15

### Introdução

A crítica frankfurtiana, ao cunhar o conceito de “indústria cultural” em meados dos anos 40 do século XX, apontava que a produção cultural trabalhava nos mesmos moldes da produção industrial de qualquer outra mercadoria para consumo, o que descartaria, com isso, qualquer roteiro cinematográfico que fosse muito distante das receitas de um *best-seller* em função do risco desnecessário em produzir algo que não tivesse sido antes experimentado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111). Mas hoje parece que essa hipótese merece revisão, uma vez que nos deparamos com audiovisuais de muito investimento financeiro, produzidos pelas mesmas produtoras que foram alvo das críticas adornianas, num passado não muito longínquo, que hoje não parecem se importar em apresentar como produto aquilo que antes não seria aprovado sob o risco financeiro (ou social) que a produtora supostamente correria.

Os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer são inegavelmente importantes para a construção de um pensamento crítico sobre a modernidade e possuem um grande valor para a análise de produtos culturais

Million Merits” expresses the impossibility to break against the so called Late Capitalism, which results in an image society of totalizing proportions.

**KEYWORDS** – Cultural Industry, late capitalism, **Matrix**, **Black Mirror**.

contemporâneos. Esse ensaio, portanto, tem como uma primeira referência a perspectiva crítica desses frankfurtianos sobre o funcionamento da produção de objetos culturais nos moldes industriais, pretendendo analisar a atualidade das produções culturais pensadas a partir da efetividade das ideias dos autores na crítica à produção audiovisual de hoje. Desconfia-se, por hipótese, que a indústria da cultura tenha tomado proporções mais perversas do que os frankfurtianos puderam sugerir, considerando a atual fase do capitalismo.

Para tanto, esse ensaio propõe refletir sobre o papel que Adorno e Horkheimer atribuem ao artista, como um sujeito que conseguiria sair da lógica capitalista, uma vez que, principalmente o artista da vanguarda, não cederia aos formatos do capital e teria como uma constante o rompimento com a repetição da qual a indústria se utiliza. Em confronto, a suposição aqui, pensando a partir de autores como Peter Pál Pelbart, Giorgio Agamben e Guy Debord, é que a cultura está totalmente abarcada pela dominância do capital e que todas as mediações sociais estão controladas pela lógica de mercado, havendo uma consequente dificuldade de ferir o capital que, num “passe de mágica”,



consegue se apropriar de discursos de resistência.

Para mostrar o embate teórico crítico sobre a produção cultural, esse ensaio lida com duas produções audiovisuais, **Matrix**, de 1999, produzida por Lilly e Lana Wachowski, e “15 Million Merits”, um dos episódios da série **Black Mirror** (2013), produzido por Charlie Brooker. Essas duas narrativas são riquíssimas no que tange à crítica à sociedade das imagens e aos moldes sociais capitalistas, ficcionalizando a presença do capital como uma dominante entre os sujeitos, mas mostrando, cada uma a sua maneira, posições diferentes sobre a proporção perversa com a qual as sociedades ocidentais são dominadas pelas imagens.

### **Matrix: o herói redentor**

No livro **Lacrimae Rerum**, Slavoj Žižek (2009) fala sobre sua experiência ao assistir ao filme **Matrix** (1999) no cinema, fazendo uma relação com a alegoria da caverna de Platão. Neo, personagem principal do filme, é um sujeito que se dá conta de que o mundo em que vive parece uma ilusão. Sua desconfiança diante das “verdades” que o cercava fez com que Neo escolhesse lutar para descobrir a verdade que este mundo ilusório escondia. Assim, no decorrer da trama – e por meio de uma pílula vermelha fornecida a ele por quem já sabia da verdade sobre o mundo – Neo descobre que o mundo que habitava era uma “realidade” virtual, em que consciências aprisionadas viviam uma experiência artificial de consumo, e a realidade desoladora e “verdadeira” do

mundo seria muito pior: humanos eram enclausurados em incubadoras para servirem de energia para as máquinas. Žižek mostra que a alegoria da caverna de Platão está na matrix construída pelas máquinas como uma ilusão fabricada para sujeitos serem impedidos de olhar para outra realidade a não ser aquela que lhes é entregue por quem os aprisiona: “**Matrix** não repetiria exatamente o dispositivo da caverna (seres humanos comuns mantidos prisioneiros, atados firmemente a seus assentos e compelidos a assistir à sombria performance da – aquela que eles consideram erradamente ser – a realidade)?” (ŽIŽEK, 2009, p. 152).

E, seguindo com suas indagações, Žižek (2009, p.152) estabelece um paralelo interessante entre a narrativa de **Matrix** e a questão frankfurtiana, situando o filme na “metáfora do Capital que coloniza a cultura e a subjetividade”. Em **Matrix**, todos que estão vivendo no mundo de consumo estão vivendo em simulacros, em referência direta ao livro *Simulacros e Simulações* de Baudrillard, que aparece em uma das cenas do filme como um livro falso em que Neo guarda seus trabalhos de programação digital. Assim, a matrix do filme aparece como “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104): as redomas dentro das quais os corpos estão aprisionados são justamente a caverna colonizadora da cultura para consumo, que não admitiria a produção de nenhuma imagem que não fosse a controlada por seus agentes. Estar dentro da matrix é estar em concordância com a cultura que passa pela aprovação do mercado. O fora da matrix,



no filme, é simplesmente assustador: é desértico, vazio, destruído, porém “real” (ŽIŽEK, 2008).

A comparação entre o filme e a desconfiança frankfurtiana com a indústria cultural pode ganhar mais força ao pensarmos sobre o papel das pílulas vermelha e azul presentes na narrativa. No filme, dentre os escolhidos, aqueles que optam por tomar a pílula vermelha seriam capazes de perceber o mundo do lado de fora, como ele realmente é. Assim, os que escolhem a pílula vermelha seriam comparados a filósofos que se emancipam do simulacro; filósofos que conseguem ir além da “ideologia”<sup>1</sup>, furando-a e finalmente conseguindo chegar à

oda a sabedoria sobre a verdade, que é a que ele escolhe. Ou seja, no caso de **Matrix**, uma pílula vermelha representa a porta de saída das redes de controle do capital, indica o caminho para fora das barreiras construídas digitalmente que levam o sujeito a um lugar em que há algo que a indústria não quer que seus consumidores saibam que existe. Haveria, portanto, um lugar fora do mundo da cultura industrializada, algo que a lógica do capital

“Verdade” sobre o mundo, desmistificando o mito, o mito da caverna, o mito do colonizador. Mesmo que essa “verdade” seja desoladora como a de **Matrix**, o herói Neo escolhe vê-la, se libertando de todas as ilusões do mundo capitalista, e acaba se tornando o grande redentor, como já profetizado no filme, que vai conseguir libertar os prisioneiros da caverna virtual e trazê-los para a luta.

É importante salientar o papel de Neo e também o da pílula vermelha na narrativa. Neo tem uma escolha, que é a busca racional iluminista pela verdade. Ele poderia tanto tomar a pílula azul, que faria com que ele voltasse à alienação do capital, quanto a pílula vermelha, a porta de t

não consegue abarcar porque um redentor e um grupo de resistência não permitem que essa apropriação seja feita. O delírio em **Matrix** é estabelecido pelas máquinas que colonizaram o ser humano pela via de um mundo virtual tão bem construído que sua qualidade de “verdade” seria (quase) inquestionável, e somente uma pílula é capaz de fazer com que o ser humano seja capaz de alterar sua consciência em favor da realidade.

<sup>1</sup> A ideologia que aqui se pensa está nas bases do conceito marxista, que seria uma ilusão que desconsidera a materialidade “real” do ser humano e o leva a uma consciência idealista, desprovida da história do próprio corpo do sujeito, mascarando as realidades sobre as classes e as presenças dos corpos dos sujeitos em suas realidades espaciais. Estar livre da ideologia não é estar desprovido de nenhuma forma imaginária, mas sim ser apreendido “no seu processo de desenvolvimento real em condições determinadas, desenvolvimento este que é visível empiricamente” (MARX, ENGELS, 1999, p. 22). Assim, para Marx e Engels, as bases da ideologia tanto estão na coleção de “fatos sem vida”, ou seja, uma historicidade que filósofos empiristas

defendem, mas que ainda fomentam uma abstração, como “na ação imaginária de sujeitos imaginários, como a apresentam os idealistas”. (Idem, p. 22). Portanto, o que é representado em *Matrix* é um Neo que foge da armadilha ideológica idealista do sujeito condicionado ao natural e também da armadilha empirista de homem individualizado como fruto de seu meio: Neo parte para uma apreensão coletiva da “realidade” que o cerca, a partir de suas possíveis condições de vida e da percepção das lutas de classes, os humanos e as máquinas, que a matrix tenta esconder.



**Figura 1**

Cena do filme Matrix, em que o personagem Morfeu oferece as pílulas azul e vermelha a Neo

Nesse sentido, a realidade proporcionada pela programação desse mundo virtual em **Matrix** é bem construída a ponto de virar a única gramática possível para os membros da comunidade virtual, que é, no caso, toda a humanidade. E isso se aproxima da tarefa que Adorno e Horkheimer diz ter os meios de comunicação de massa na sociedade moderna:

a compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e o diretores tem de produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106).

É possível, por isso, afirmar que a busca pela verdade, no filme, está relacionada com o papel dado por Adorno e Horkheimer ao artista. Eles e Arendt (2013), ao criticarem a cultura massificada acreditam na arte como redentora do mundo, pois veem o artista como aquele que não se rende às exigências da mercadoria capitalista, estas que assolariam a sociedade de massas, justamente porque a arte não carrega nenhuma utilidade em sua existência, e porque existe apesar de qualquer ordem social. Arendt afirma que somente o artista, aquele da arte de vanguarda, consegue estar fora da indústria cultural. “O derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista” (2013, p. 252), o que significa que somente a produção artística poderia trazer à cultura o que realmente lhe



pertence a partir de sua característica mais importante, que é a de “apoderar-se do leitor ou espectador, comovendo-o durante os séculos” (idem, p.255). Numa sociedade de consumo, em que os bens culturais são tratados como qualquer outro produto, seria atribuído o título de arte somente àquilo que permanece ao longo dos anos ainda capaz de gerar a fruição e a comoção do espectador. E por isso imputaria ao artista esse lugar do lado de fora da mercadorização do mundo: o artista não seguiria a lógica de produção atravessada pelo capital; ele está fora do sistema.

As críticas de Adorno e Horkheimer, bem como as considerações de Hannah Arendt a respeito da produção da indústria cultural, carregam um grande pessimismo quanto à cultura produzida pela indústria, como também trazem uma posição de que haveria uma “verdade” sobre a cultura que estaria nas mãos do artista. Ao expressarem que há como definir o que deve ou não ser assimilado como “cultura de verdade” ou “arte de verdade”, os autores frankfurtianos atribuem ao artista o lugar de contador da verdade para além da ideologia. Seria Neo, dentro da indústria do audiovisual, o artista das considerações de Adorno, Horkheimer e Arendt? Percebendo que o mundo não é real e estando farto da sociedade pautada no consumo, Neo sai em busca da grande realidade que foi apagada ou escondida pela manta ilusória da realidade artificial. Somente algum iluminado, um artista, um redentor, seria o escolhido para ver o que a indústria cultural não permite que seja visto?

#### “15 million merits”: o herói produtor

**Matrix** parece sustentar a crítica adorniana sobre a alienação da sociedade

por meio da exposição à cultura industrializada e também sustenta que a maneira de sair dos parâmetros da cultura industrial seria por meio de um redentor da sociedade contra a ilusão de satisfação pelo consumo desenfreado. Já **Black Mirror**, que também se propõe a falar sobre a sociedade de consumo, indica uma outra via crítica para pensar sobre a atualidade da indústria cultural, mostrando que o modelo de produção de cultura hoje abarca todos os produtos possíveis, inclusive o discurso de resistência do herói redentor. No segundo episódio da primeira temporada da série, a saída da lógica capitalista para um outro lugar, um lugar da verdade, parece não existir, e toda a possibilidade de expressão artística parece estar dentro daquilo que a fabricação industrializada pode sempre comercializar.

O episódio parece se referir às pílulas vermelha e azul de **Matrix** como metáforas do esclarecimento. No entanto, na série, não há duas opções, nem cores que levam a lugares diferentes; há só um suco, que se chama *Concordância*. Esse suco, de nome mais do que sugestivo, aparece em dois momentos cruciais da narrativa. A primeira vez que o suco surge (o segundo momento em que o *Concordância* aparece será abordado mais adiante), é no drama de Abi Khan, amiga do protagonista do episódio, Bing. Nesse momento da trama, a moça tenta a sorte no programa **Hot Shot** como cantora, graças ao investimento de 15 milhões de méritos realizado por Bing. Porém, antes de fazer o teste de calouros, Abi Kahn toma esse suco *Concordância*, que lhe é entregue nos bastidores minutos antes de sua apresentação. A questão é que Abi só



poderia entrar se o *Concordância* fosse tomado: ela não tem a opção de não tomar – e também nem questiona o fato de ter ou não opção. O ato de tomar o suco sugere, a partir das cenas seguintes, que a personagem é levada a concordar com os termos tendenciosos dos jurados por causa do suco. O *Concordância*, então, se torna o motivo pelo qual a amiga de Bing acaba por aceitar ser protagonista de um programa pornográfico para as telas. Ou seja, o suco representa a armadilha ilusória do jogo capitalista, para que quem se apresente e aceite participar de suas perversas regras. Bing percebe isso e, ao tentar se rebelar contra a armadilha do *Concordância* – e, portanto, contra todo sistema em que está imerso –, ele usa a embalagem do suco tomado por Abi para não ter que tomar o suco quando ele estivesse na frente dos jurados fazendo sua própria apresentação. Assim, Bing supostamente não cairia na armadilha de aceitar o convencimento dos jurados e conseguiria escolher o que fazer quando estivesse lá, diante daqueles que o mantém no sistema.

Como dito anteriormente, a reflexão frankfurtiana prevê a possibilidade de saída da lógica capitalista pela via da arte, pois o artista romperia com a tradição repetitiva, principalmente no momento em que a arte rompe com a “harmonia do estilo”, que a indústria cultural tanto preza por manter como ingrediente da fórmula de sucesso. Será que, como em **Matrix**, Bing seria o artista de vanguarda que se coloca como redentor para libertar os ciclistas prisioneiros da caverna platônica high-tech em que estavam inseridos? Parece que **Black Mirror** está mais próximo da noção

de “capitalismo tardio” do que do pensamento crítico dos frankfurtianos. “15 Million Merits” traz um sistema do capital que Jameson (2007) trataria como o momento em que a produção cultural maquinizada está em sua fase mais abrangente e vitoriosa, fase do capitalismo tardio, denominado por Jameson para desenhar o momento da história em que se decreta o fim da historicidade. Para o autor, esse é o capitalismo tardio que tem como característica o fim das estruturas em que principalmente o debate sobre as ideologias está em declínio. As manifestações artísticas e culturais, para Jameson, têm suas bases no capitalismo pós-industrial, que tem como sinônimos termos como sociedade eletrônica, sociedade das mídias e sociedade da informação.

Outro importante crítico da indústria cultural é Debord (2003), que traz para o debate uma leitura do contexto social, econômico e político, para a compreensão da produção e circulação dos objetos culturais. Sua posição é a de que todas as mediações entre os sujeitos são imagéticas, pensando então na espetacularização da cultura como uma ferramenta do capital totalizante que domina a esfera social. Debord diz:

o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente



na vida socialmente dominante (DEBORD, 2003, p.15).

Debord (2003) afirma o espetáculo em uma esfera econômica, eliminando toda as dimensões política e histórica que estariam nos objetos: tudo vira mercadoria. Para o autor, a mercadoria é o centro absoluto da sociedade, de maneira que a relação com outro se dá a partir do fetiche e as imagens são representações que substituem o que é diretamente vivido; elimina-se o sensível, restando as imagens. E os espectadores acabam sendo público de sua própria vida a partir das imagens a que estão expostos: a experiência é substituída pelo consumo de imagens.

Quando o debate tem como contexto o capitalismo e sua dominância cultural, Agamben (2007) propõe um pensamento sobre esse capital totalizador que ele denomina como improfanável. Em Agamben, profanar seria dar novos usos aos objetos considerados sagrados, de maneira a fazê-los perder seu sentido antes religioso. Contudo, não é esse o caminho que o espetáculo dá aos objetos: o trabalho do capital não está na profanação, cujo resultado seria a restituição do sagrado ao uso do homem (AGAMBEN, 2007, p. 65), mas na secularização desses objetos, em um movimento em que são removidas as forças do sagrado, mas não trazendo os objetos para uso e sim mantendo suas forças de poder na esfera do poder do dinheiro. Agamben faz uma relação entre o capitalismo e a religião<sup>2</sup> que posiciona o

capital como a mais absoluta religião, cujo foco é a criação de um mundo em que não se poderia profanar:

Denominamos a fase extrema do capitalismo a que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular [...]. Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável (AGAMBEN, 2007, p.71).

O que pode ser pensado a partir disso é que, em “15 Million Merits”, Bing não está enfrentando uma **Matrix**, em que a pílula vermelha o faz perceber uma grande verdade no espaço fora, em analogia à caverna de Platão. Pensemos agora sobre o segundo o momento em que o suco *Concordância* aparece no episódio, que é quando Bing, revoltado com o que “fizeram com *Abi Khan*”, decide preparar um show para apresentar aos jurados. Esse show, de início – e para a aprovação da apresentação pelos bastidores – era uma dança que Bing criou só para ser escolhido para se apresentar no programa *Hot Shot* na frente dos jurados. Mas, ao terminar sua apresentação de dança, Bing retira um pedaço de vidro de seu bolso, aponta o

<sup>2</sup> Em seu texto “Elogio da profanação”, Agamben (2007) utiliza o texto de Walter Benjamin intitulado “Capitalismo como religião” e é a partir das

referências de Benjamin que Agamben traz o conceito de secularização.





vidro para seu próprio pescoço e, finalmente, faz a apresentação que queria fazer: num discurso de denúncia e de afeto, Bing se rebela contra o *Hot Shot*. Assim como ocorreu com *Abi Khan*, nos bastidores lhe foi entregue o suco *Concordância*, mas *ele* não o toma e usa a embalagem vazia de Abi para fingir já ter ingerido o suco. Assim, Bing consegue enganar os produtores do programa e faz seu discurso revoltado, afetivo, expondo toda a perversidade do sistema em que está inserido.

Diante dessa revolta o que os jurados fazem é oferecer a ele um horário na programação da televisão para que reproduza sistematicamente, de forma repetitiva e espetacularizada, seu discurso de resistência, o que provoca os aplausos da plateia virtual. O seriado reforça, portanto, a constatação dos “apetites pantagruélicos” (ARENDETT, 2013, p.59) da indústria da cultura por novas mercadorias para consumo. Assim, faz-se do discurso de revolta de Bing um entretenimento: ele aceita a proposta dos jurados de fazer de seu discurso de denúncia um show, uma vez que

os que produzem para os meios de comunicações de massa esgaravatam toda a gama de cultura passada e presente na ânsia de encontrar material aproveitável. Esse material, além do mais, não pode ser fornecido tal qual é: deve ser alterado para se tornar entretenimento, deve ser preparado para consumo fácil (ARENDETT, 2013, p.259).

O que se pode perceber nesse episódio é que, diferente de **Matrix**, tomar ou não o

suco não significa estar livre dos delírios da caverna high-tech. Claro que, num primeiro momento, pensa-se que o tomar a pílula vermelha ou o não tomar o líquido seriam atos simbólicos para a revelação da verdade. Mas no caso de Bing, “verdade” nenhuma é revelada, porque o que há são imagens de um mundo totalmente abarcado pelo espetáculo. O que ele vive não é sua vida como experiência, é sua vida como uma sequência de imagens que, mesmo não necessariamente prevista pelo capital, ela é imagem – e de imagem o mundo do espetáculo entende, a ponto de saber se utilizar delas sempre pela via da mercadorização do mundo. Nesse sentido, Bing se afasta de Neo; o herói de **Matrix** consegue sair das amarras da caverna ilusória, vai ao mundo conhecer a verdade sobre ele e volta como um herói redentor, que ensina os sujeitos aprisionados a se livrarem da caverna. Bing não consegue transcender à verdade redentora, pois ela não existe; o herói de “15 Million Merits” não chega à transcendência da caverna porque essa transcendência é inexistente. Bing não é um redentor de uma suposta verdade, é um produtor de novas imagens rapidamente apropriadas pelo mesmo patrocinador de todo o consumo de verdades-imagens da caverna digital de **Black Mirror**.

Considerando a sociedade da informação a partir das considerações de Peter Pál Pelbart (2000), é possível entender como as subjetividades nesta sociedade são



movidas pelas imagens altamente tecnológicas que trespasam as subjetividades. Para Pál Pelbart (2000, p.12), quando se lança o olhar sobre os “fatores subjetivos da lógica capitalista, e sobretudo para o modo pelo qual as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no coração da subjetividade humana”, fica claro o quanto a tecnologia e o capital atravessam a memória, a sensibilidade e o inconsciente.

Pál Pelbart (2000) percebe a condição das subjetividades em que a tecnologia ocupa um lugar de controle no sujeito. Sua análise dos dispositivos tele comunicacionais remete ao “onipresente controle tecno-social [que] tornou-se nosso novo meio ambiente” (PELBART, 2000, p.15). Esse novo meio ambiente traz para as subjetividades uma relação com a “exterioridade inumana”, em que se percebe uma subjetividade “coextensiva ao seu coeficiente de indeterminação e às metamorfoses daí advindas” (Idem, p.13). Ou seja, é a partir da indeterminação da subjetividade que o

capital trabalha, moldando o sujeito ao “novo”.

Portanto, enquanto em **Matrix** a pílula liberta o sujeito do atravessamento do capital, pois ainda há um fora que permite escapar da lógica da mercadoria, em “15 Million Merits”, tomar ou não tomar o suco pouco importa: os fatores subjetivos de que Pál Pelbart fala estão em plena conformidade em **Black Mirror**, determinando o caminho do sujeito que se revolta aos moldes do patrocinador que decide promover o discurso de rebeldia de Bing a um discurso comercial, comercializável, consumível. Assim, mesmo sem o suco, o personagem é capturado pela ordem do capital, passando a fazer de sua denúncia um show, uma fonte de entretenimento para aqueles que continuam sendo consumidores de shows. Assim, duas vezes na semana, Bing promove um discurso espetacular. E os ciclistas espectadores estão tão anestesiados, alienados, que consumiriam a própria possibilidade de rebelião como um espetáculo (DEBORD, 2003).



Figura 2

Cena do episódio de **Black Mirror**, “15 Million Merits”. Nessa cena, Bing decide fingir já ter tomado o suco concordância, mas não o faz. Esse ato representaria sua tentativa de escapar da alienação do espetáculo

### Dentro e fora, dentro e dentro

Berriel (2006) entende que, mais do que nascer da utopia, a distopia está em toda a narrativa utópica. A utopia clássica, diz o autor, “se desenvolve construindo um hiato (insanável) entre a história real e o espaço reservado para as projeções utópicas” (BERRIEL, 2006, p.5). Na utopia faz-se um corte histórico, uma fratura no tempo, em que se “reconstruem todas as Histórias possíveis, todos os cenários que a História não realizou” (idem, p.4). A utopia, portanto, é a realização do sonho, a saída temporal para uma outra história, uma história para fora daquela escrita pelo capital e pelo consumo.

Porém, se Berriel (2006) enuncia a utopia como um sonho e sua constante busca, ele

também atenta para o negativo da utopia, que é a distopia: nela, o que ocorre é a não interferência, é a não fratura do tempo, a continuidade da história em si, que, por não ser obstruída, conduz-se à máxima perversão. Nesse sentido, para o autor a distopia é o que ocorre quando não há fraturas no tempo, quando não há um corte na história que se segue, uma vez em que não há mais o que desejar ou que sonhar. Assim, enquanto a utopia é um produto das necessidades “de combater o destino” (BERRIEL, 2006, p.6), a distopia é a vida longa à história que se segue, uma vez que o destino não pode ser combatido.

No caso das narrativas que aqui são pensadas, os simbolismos do tomar a pílula vermelha e do não tomar o suco são representações interessantes das diferenças



entre narrativas utópicas e distópicas, mostrando também as diferenças entre as fases do capitalismo em que se situam as duas vertentes críticas aqui apontadas. **Matrix** compõe-se de uma narrativa utópica: o ser humano está anestesiado pelo correr da história, e uma tomar uma pílula promove uma fratura no tempo histórico, levando para um outro tempo, esse em que se pode ver o que haveria do outro lado da ilusão. Em “15 Million Merits”, a distopia se concretiza: o ser humano está anestesiado, e nem mesmo se recusando a tomar o suco que o deixaria permissivo aos desejos do capital faz com que ele consiga se “libertar” da ilusão, pois não há nada além dela.

Portanto, a partir de uma leitura adorniana, em **Matrix** é possível enganar e sair da ilusão produzida pela cultura industrializada. Neo, o redentor vanguardista, consegue ver para além da ilusão à qual o capitalismo industrial o submete e luta contra essa ilusão fora dela. Para Žižek, o personagem Neo é a expressão da paranoia americana, “um indivíduo, morador de uma pequena e idílica cidade californiana, um paraíso consumista, que de repente começa a suspeitar que o mundo onde vive é uma mentira, um espetáculo encenado para convencê-lo de que vive num mundo real” (ŽIŽEK, 2009, p. 152). Esse paranoico, que acaba por estar certo de que sua vida é uma mentira, consegue se livrar dessa ilusão consumista quando encontra o caminho da saída e, mais que isso: vira o grande guardador da verdade, o herói que veio para proclamar a revolução.

Na narrativa do filme **Matrix**, concretiza-se uma utopia: chega-se a um lugar em que uma fenda se faz no tempo, de maneira que seja possível mudar o curso da história para uma história ideal. A saga de Neo, portanto, é a expressão utópica da final chegada ao “fora” da história, em que se chega ao lugar imaginado, ao que

é realmente um não-lugar, no sentido em que não se coloca espacialmente na história mesma de quem escreve; porque aquilo que deseja o utopista é “mostrar” aos homens a imagem de um mundo feliz e racional, e através dessa demonstração admoestá-los para que se sintam compungidos a imprimir energicamente à História um sentido diverso daquele até então predominante (BERRIEL, 2006, p.6)

Já em “15 Million Merits” parece que não há intenção nenhuma em dar a Bing a qualidade de redentor, esse que nos salvaria da ilusão das imagens. Ele também, como em **Matrix**, percebe que sua vida é uma ilusão e faz de tudo para sair dela, mas nessa narrativa o paranoico, ele próprio sujeito discursivo, é rapidamente absorvido como mercadoria. “15 Million Merits”, portanto, nos mostra a perversão máxima com a qual o capital consegue abarcar qualquer discurso, seja ele qual for, a partir de um utilitarismo infinito e absolutista e que, diante da presença de uma expressão de revolta daquele que percebe a ilusão do mundo das imagens, acaba embalando o discurso de denúncia como “nova” mercadoria com um show de meia hora na televisão. No episódio, o capitalismo tardio foi tão bem-sucedido como projeto totalizador que se permite, sem medo,



debruçar-se sobre si mesmo e se autoriza a lucrar com as críticas, uma vez que a crítica é também “mercadorizável”. E, assim, os discursos que criticam a máquina e o espetáculo já não *precisam* mais ser considerados como marcadores de oposição no debate sobre a indústria cultural. Pelo contrário, são bem-vindos como discursos facilmente embalados, a exemplo de “15 Million Merits”, como uma oportunidade de exibição espetacular.

A distopia ganha um corpo pesado e difícil de lidar em “15 Million Merits” como um espaço que nasce da utopia num mundo em que a utopia já se realizou. Na narrativa, o mundo já é perfeito, e toda a possibilidade de mudá-lo é impossível, porque não há o que se mudar na perfeição. A perfeita satisfação dos desejos do sujeito é a morte do mesmo, uma vez que, com sonhos realizados, não há nada para se sonhar. “[...] A perfectibilidade reside na completa previsão das ações e desejos humanos, que são realizados antes mesmo de serem pensados” (BERRIEL, 2006, p. 10). E, no caso de Bing, que não toma o suco que o faria aceitar os termos e condições do capitalismo, o que podemos entender é que o suco não é mais necessário para que o capital consiga abarcar todas as possibilidades de discurso, pois ele já o abarcou. Ele não precisa mais anestésiar o sujeito para que ele concorde com os termos do capitalismo, porque os termos do capitalismo são tudo o que há. Suspende-se a história, alonga-se a abstração do sujeito, produzindo um controle absoluto do sujeito pela via do capital, como quer a distopia (BERRIEL, 2006).

Pensa-se em como o personagem Bing, no discurso, está próximo da ordem da sociedade da informação ou, como explica Deleuze (1992), da sociedade de controle. A diferença que Deleuze faz entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle são representadas respectivamente pela fábrica, em que há um fora dela, uma possibilidade de rebelar-se coletivamente contra esse espaço “fábrica”, e pela empresa, em que os espaços não fazem mais divisões do dentro e do fora, no sentido em que todas as instituições se organizam de maneira pulverizada, não havendo mais distinção entre o público e o privado, entre o dentro e o fora. Ele diz:

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexprível como a emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. O princípio modulador do “salário por mérito” tenta a própria Educação nacional: com efeito, assim como a empresa substitui a fábrica, a formação permanente tende a substituir a escola, e o controle contínuo substitui o exame. Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa (DELEUZE, 1992, p.221).

Nessa cena final de “15 Million Merits”, Bing está parado, olhando para uma janela. Porém, ao invés de mostrar uma visão de um mundo para fora de seu confinamento, essa janela é uma tela que projeta a imagem de um mundo fora dessa empresa. Nessa sociedade, nem mesmo um redentor estaria



livre da alienação da empresa e do discurso meritocrático. Bing parece ser um homem “confinado” em uma fábrica que produz energia para não-se-sabe-o-que-nem-quem. Mas o que vemos no final do episódio não é ele passando de um confinamento para outro, como numa sociedade disciplinar; ele passa de um espaço para o outro dentro de um lugar que não se sabe qual é, não se sabe nem se há um fora dele. Não é um confinamento, em que há um fora: é um espaço totalmente controlado, em que não há dentro e fora, pois tudo está dentro.

Ora, mas a sociedade de controle não promove uma suspensão da vida empírica do sujeito? Não o retira de qualquer possibilidade utópica de estar para fora de uma lógica dominante? Na sociedade de controle, a subjetividade foi atravessada de maneira tão perversa pelo controle capitalista que Bing, ao tentar reagir, é logo absorvido para vender sua reação e ato político como um novo show.

Fazendo uma relação disso com a metáfora de Deleuze sobre fábricas e empresas, a fábrica que constitui um corpo de resistência não parece ser a mesma

fábrica de energia em que Bing está. Parece tratar-se menos de uma fábrica e mais de uma empresa; ele está nesse espaço em que a rivalidade entre os setores e entre os próprios membros desses setores não só é aceita como é a lógica que mantém os sujeitos controlados, sendo mensurada em méritos, como diz o próprio nome do episódio. Assim, não há massa de resistência, há o consumo de tudo que é vendável, inclusive a oportunidade de virar um “autor” dessa produção, no valor de 15 milhões de méritos. De mérito em mérito, o sujeito vai se tornando cada vez mais rival, cada vez mais individual, pronto para realizar seu show de dança ou de revolta, para aquele que patrocina esse show. De mérito em mérito, retira-se a força para lutar por uma nova história, pois não há outra possibilidade de história. A narrativa se torna perversa porque ela retira do sujeito qualquer possibilidade de fratura na história, qualquer possibilidade de mudá-la. Ela se torna distópica porque não traz nenhuma outra possibilidade do que a de controle absoluto por parte do capital.



**Figura 3**

Cena em que Bing olha para sua janela, que é um grande televisor

Bing não é o redentor, ele é o espectador que, fugazmente, tenta fissurar a totalidade do espetáculo e apontar uma “linha de fuga”, mas, ao apresentá-la, mal sabia que acabaria ele próprio passando a produtor de mercadoria. O suco Concordância não é produzido para sujeitos como Bing, pois esse sujeito não está mais numa fábrica em que a força trabalhadora precisa ser docilizada e contida. O suco já não serve mais para a empresa, pois sua conduta meritocrática não deixa revoltas serem consumadas, apenas consumidas. E assim, os espectadores que foram impactados pelo discurso de Bing entram, mais uma vez, na lógica de funcionamento do capitalismo mais perverso: cada vez mais empobrecido de um saber coletivo justamente porque o sujeito não consegue se identificar com esse

saber, o sujeito se abre sempre para a nova mercadoria.

Esse parece ser o movimento de um capitalismo tão avançado que a própria noção de subjetividade seria atravessada pelo capital, como parte de um sistema que pretende se fechar em si: da demanda pré-determinada para o novo, no caso, um discurso de revolta embalado como novidade para um programa de televisão, para o entretenimento dos consumidores ciclistas. Berriel (2006) diz que a distopia suspende a história e leva o sujeito ao exílio total de sua vida, vivendo em total pesadelo. Diz o autor que “aqueles que teorizaram o fim da História, à sombra benevolente do capital financeiro, proclamavam o pesadelo como se fosse uma boa nova” (BERRIEL, 2006, p. 10). A distopia em que o personagem Bing é apresentado não é a



alteração da realidade: ela é a narrativa que confirma a perversão absoluta na qual se encontra a realidade. Esse momento do capitalismo é a própria distopia.

Se em **Matrix** é possível uma leitura que reconheça a crítica frankfurtiana sobre a produção industrializada da cultura e, com

isso, fugir para fora de seus efeitos fetichistas, em “15 Million Merits” a própria produção industrial se dobra sobre a crítica utópica e faz dela mercadoria audiovisual, produzindo efeitos distópicos que incitam a novas linhas críticas.







## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

“15 Millin merits” (temporada 1, ep. 2). **Black Mirror** [seriado]. Direção: Charlie Brooker. Produção: Charlie Brooker. São Paulo: Netflix, 2011. 1 vídeo (62 min.), son., color.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, GiorgioG. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BERRIEL, C. E. O. Utopie, dystopie at histoire. In: **Morus, Utopia e Renascimento**. Campinas, n.3, 2006, p. 95-100. Disponível em:

<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/148>. Acesso em: 16 de Setembro de 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.

DELEUZE, Gilles. “Post scriptum sobre as sociedades de controle”, in: **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã: primeiro capítulo (1854 – 1846)**. E-book digitalizado por eBooks Brasil, 1999.

**MATRIX**. Direção de Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Rio de Janeiro: Warner Bros, 1999. 1 DVD (135 min.).

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade moderna**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Lacriame rerum:** ensaios sobre o cinema moderno. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

**LUMEN ET VIRTUS**  
**REVISTA INTERDISCIPLINAR**  
**DE CULTURA E IMAGEM**

**VOL. X N° 26 DEZEMBRO/2019**  
**ISSN 2177-2789**

---



---

<sup>i</sup> Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora pesquisadora da Universidade do Sul de Santa Catarina, atuando na graduação de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, na Linha de Pesquisa de Cultura.

<sup>ii</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina, na Linha de Pesquisa de Cultura.