

O show dos horrores

Sergio Gomes*

“Como posso, nesse caso, dizer, ou vir a supor, que vejo o mundo pela pupila do meu globo ocular? Com certeza, não de uma maneira essencialmente diferente da maneira como o vejo pela janela ou, digamos, por um buraco de uma tábua atrás da qual está o meu olho”.

Ludwig Wittgenstein, *Observações filosóficas*, 1976, p. 84

“O mundo é aquilo que vemos”.

Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, 1964, p. 15

Introdução: do olho que tudo vê ao olho que tudo mostra

A televisão faz parte do cotidiano de todos nós há quase cem anos. Ela mudou nosso dia a dia e a forma como vemos e percebemos o mundo. Ela transformou nossa subjetividade, ajudou a criar outras, estabeleceu parte da nossa sociabilidade, fomentou o capitalismo, o *marketing*, a moda, o cinema, o jornalismo, o entretenimento e até mesmo influenciou nossa sexualidade. Enfim, a televisão mudou nossos hábitos. Foi instalada em local nobre e de destaque na sala de estar, recebeu *status* de eletrodoméstico e tornou-se a primeira necessidade e se tornou um bem de consumo, com o objetivo de

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), coordenador do *Nebulosa Marginal: Grupo de Estudo e Pesquisa em Psicanálise*.

reunir a família em torno dos programas transmitidos, sempre ao vivo no início, desestabilizando os mais crédulos sobre a função do rádio como única fonte de notícias e diversão para muitos até a metade do século passado. Do primeiro homem a pisar na lua, ao assassinato do presidente norte-americano John Kennedy, das guerras às séries de televisão, das novelas aos programas de auditório, das eleições presidenciais aos *impeachments* de determinados governantes, tudo foi motivo para ganhar mais e mais adeptos e, conseqüentemente, fomentar o capitalismo. Afinal de contas, não é disso que se trata sempre?

De acordo com Pablo Santos e Cristina Luz (2013), a televisão só se tornou possível através do advento da tecnologia a partir do momento em que, em 1873, o selênio foi descoberto pelo cientista Willoughby Smith nos Estados Unidos, como aquele elemento de grande propriedade fotocondutora. Três anos depois, o norte americano Buzz Sawyer e o francês André Le Blanc constituíram um sistema de varredura que possibilitou que as imagens fossem captadas e transformadas em linhas e quadros, sendo transmitidas uma a uma com altíssima velocidade, possibilitando sua visualização. Este passo foi decisivo para a criação dos primeiros aparelhos de televisão.

Inventada pelo engenheiro escocês John Logie Baird, que conseguiu transmitir, pela primeira vez, imagens estáticas através de um sistema mecânico de televisão análoga, em fevereiro de 1924, ele só veio conseguir algo prodigioso em termos de transmissão de imagens em movimento um ano mais tarde, em 30 de outubro de 1925. Para isso, John encontrou o *office boy* William Taynton e o fez sentar-se diante de luzes quantíssimas e da aparelhagem que havia montado. De lá, foi para outra sala onde havia um aparelho de recepção de imagens e pôde ver o rosto do rapaz através do monitor – ainda que rudimentarmente – surgindo, assim, a câmera e o receptor de imagens.

Três meses depois, em 27 de janeiro de 1926, Baird criou outro aparelho e fez uma apresentação na *Royal Institution*, pelo qual foi aprovado. No ano seguinte, em 1927, Baird finalmente conseguiu efetuar a transmissão do primeiro programa de televisão entre Londres e Nova York, e não parou por aí. Em 1928, empolgado com a sua criação, John Logie Baird tratou de criar a *Baird Television Development Company*, já com expectativas de que seu invento mudaria o cenário do entretenimento e da notícia na sua época, além de lhe gerar grande lucro. Com os avanços das pesquisas e a melhoria dos resultados, ele conseguiu efetuar, em 1931, a primeira transmissão de televisão ao vivo¹. Logo chamou a atenção

¹ Jornal *O Globo*, “Inventada em 1925, a TV só pegou mesmo depois da Segunda Guerra Mundial”, Caderno Cultura, 13/08/2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2Sqe8pn>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

da já então famosa *British Broadcasting Company*, a BBC de Londres, tornando-se um dos primeiros a produzir e a vender os modelos a serem utilizados para transmissão de imagens e programas de TV. Porém, seis anos mais tarde, a BBC resolveu trocar o sistema de transmissão de imagens e passou a fazer uso da tecnologia criada pela *Electric and Musical Industries*, que tentou padronizar o número de linhas e quadros no sistema de televisão, fazendo com que John Baird fosse esquecido na história da criação do aparelho de televisão².

Naquela época, apesar de não haver uma produção em escala industrial dos aparelhos, as transmissões abertas passaram a acontecer apenas a partir da década de 1930. Primeiramente na Alemanha e, posteriormente, na Inglaterra, Estados Unidos e União Soviética, que na verdade, contribuiu ainda mais para o desenvolvimento do monitor de televisão. Foi o russo Wladimir Zworykin quem criou e patenteou o ionoscópio (um tubo de raios a vácuo com células fotoelétricas percorridas em alta velocidade por um feixe de luz), usado para criar os primeiros tubos de televisão, produzidos em escala industrial a partir de 1945. Assim, após a Segunda Guerra Mundial, o hábito de assistir televisão foi se constituindo na vida do cidadão comum³.

Conforme sabemos, a televisão surgiu como uma extensão natural do rádio até adquirir a sua linguagem própria. Consolidada no século XX como um grande veículo de massa, ela se popularizou pelo conteúdo de entretenimento, informação jornalística e cultural em todo o mundo, sendo uma das grandes produtoras e difusoras principalmente da cultura norte-americana para o resto do mundo.

Com a criação de monitores cada vez mais poderosos, que passaram a transmitir imagens em cores na primeira metade do século passado, e a consequente criação de câmeras cada vez menores, passamos do “olho que tudo vê” ao “olho que tudo mostra”. Se pensarmos direito, a televisão evoluiu nos últimos trinta anos muito mais do que em todo o período que levou para ser criada e popularizada. O mesmo aconteceu com a difusão das câmeras em nossa vida⁴. Em todos os lugares por onde andamos, nas ruas, nos prédios, até

² BEZERRA, J. *História da televisão*. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5srrC>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

³ PINTO, Tales dos Santos. *Breve história da televisão*. Site do “Brasil Escola”. Disponível em: <<https://bit.ly/2HbApzr>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

⁴ Um exemplo disso é o uso cada vez mais compulsivo das *webcams* no nosso cotidiano. Desde a aurora do século XXI, as *webcams* são pequenas câmeras filmadoras que nos permitem filmar e transmitir (ao vivo) tudo o que acontece na vida do seu usuário. Hoje em dia, é impossível andar na rua, assistir a um show ou um espetáculo teatral sem que haja usuários filmando, fotografando e ou transmitindo ao vivo o evento para algum sistema de notícias ou espaço virtual pessoal.

mesmo em certos cômodos da nossa casa, o hábito de filmar e transmitir nossa imagem criou o estímulo para todo aquele disposto a ver e até mesmo pagar por essas imagens. Assim, nossa vida privada, nossa vida íntima, nossa vida cotidiana passou a se constituir em um *show*, um “*show do eu*” ou um “*show dos horrores*”.

Onde se inscreve o horror?

O que você faria se um dia descobrisse que tudo o que viveu até hoje fosse completamente falso e irreal? Seus pais, sua vida, sua casa, seus amigos, seu trabalho, tudo não passasse de uma encenação em um mundo além da nossa imaginação? É disto que se trata em *O show de Truman* (*The Truman Show*, 1998, direção Peter Weir, roteiro de Andrew Niccol⁵). O filme foi exibido no final da década de 90 do século passado. Dizendo desse modo, parece ser um filme antigo e, na verdade, já se passaram 21 anos desde a sua exibição nos cinemas e na televisão aberta (poderia perfeitamente ser exibido como um clássico nos dias atuais), mas permanece cada vez mais atual. Senão, vejamos.

Sabemos de imediato que desde a concepção do nosso personagem, do parto, as primeiras vivências da infância, os traumas, sua casa, seu trabalho, sua esposa, seus amigos, é tudo *fake* (falso) e absolutamente arquitetado pelo “criador” do “*reality show*” – Christof. Eis como ele apresenta a sua criação nos primeiros minutos do filme: “*Estamos cansados de assistir atores e suas emoções artificiais. Cansado das pirotecnias e dos efeitos especiais. Embora o mundo em que ele habita seja, em alguns aspectos, artificial, não há nada de artificial com Truman. Sem textos, sem colas. Não é um Shakespeare, mas é original. É uma vida*”. Ou seja, não se trata de encenar (*acting*) um personagem. Truman é, em si mesmo, *um personagem*, ele encena a sua própria vida sem saber que encena.

Para o psicanalista Christopher Bollas (1998), uma das formas mais singulares de constituição do *self*, é permitir-se “*ser um personagem*” (*be a charac-*

⁵ O roteiro original não foi pensado para o filme, mas elaborado por Andrew Niccol em 1991, para um episódio da série fantástica “Além da Imaginação”. Tratava-se de um filme de ficção científica, no qual a história se passava originalmente em Nova York. Scott Rudin comprou esse roteiro e o apresentou aos dirigentes da Paramount Pictures. No início, o diretor Brian De Palma se interessou pelo projeto antes de Peter Weir assumir a direção e a produção, escolhendo o ator Jim Carrey para o papel do personagem-título. Assim, Andrew Niccol reescreveu o roteiro ao mesmo tempo em que os cineastas esperavam que a agenda de Carrey ficasse livre para as filmagens.

ter), na medida em que o *self* não se constitui, a exemplo do ego freudiano, apenas com suas fantasias, sejam elas conscientes ou inconscientes. O *self* se constitui a partir de texturas psíquicas e uma forma de pensar por meio da experiência e a partir da nossa relação com os objetos que nos circundam ou com que aprendemos a tecer relações e vínculos.

Desse modo, todo sujeito humano deve estar disposto a correr o risco de ser processado e afetado pelo encontro com os objetos da sua relação primária (os pais) e os outros objetos que encontrará no mundo. A cada experiência com os objetos do mundo, o indivíduo nasce novamente, à medida que a subjetividade é sempre formada e re-formada pelo encontro com o outro, e a nossa história, por consequência, alterada por um presente que é ao mesmo tempo afetivo e sensitivo, mas que muda sua estrutura no tempo e no espaço. Os objetos do mundo são formas potenciais de transformação da nossa interioridade e da forma como nos relacionamos com o mundo. Quando somos incapazes de ser um personagem, encontramos estados patológicos, ou seja, estaríamos diante de situações traumáticas que impossibilitariam a constituição do idioma humano, e daí não seria possível a emergência do *self*. Para Bollas (1998, p. 18-19), há quatro condições para que o *self* emergja, quais sejam:

- a forma como eu faço *uso* dos objetos;
- a forma como os objetos me *influenciam*;
- a forma como me *perco na minha experiência* no encontro com meu *self* verdadeiro;
- a forma com a qual eu *observo* o *self* como sendo um objeto.

Em todas elas, a experiência de *self* só pode ser postulada se permitirmos viver a experiência da transicionalidade, ou seja, da área intermediária. Segundo o autor, nós podemos saber muito das pessoas se observarmos os objetos escolhidos por elas para se relacionar, porque desta forma vamos perceber como podemos criar dentro de nós mesmos um idioma humano para nos comunicarmos uns com os outros. Sem essa experiência única, estaríamos vivendo um mundo falso, um mundo de irrealidades, criando assim um falso *self*. Ora, o que quer que Truman seja, ele é qualquer coisa, menos ele mesmo. Para “ser um personagem”, é preciso poder habitar o mundo e responder às ações do mundo com um “gesto espontâneo”. O gesto, na acepção de Bollas, é a expressão da vida, a única coisa que é perfeita dentro de si mesmo.

Desse modo, “ser um personagem” é muito mais do que representar. Não é disso que estamos falando. “Ser um personagem” é permitirmo-nos ser habitados por outros sujeitos dentro do nosso mundo interior, e ao mesmo tempo, termos a capacidade de nos comunicarmos com esses objetos que internaliza-

mos, introjetamos, incorporamos e tornamos nós mesmos. “Somos capazes de um tipo de comunicação espiritual, quando somos receptivos ao sopro inteligente do outro que se move dentro de nós, que nos impressiona, moldando dentro de nós o fantasma daquele espírito que há muito está longe” (BOLLAS, 1998, p. 46). Enfim, para “sermos um personagem” é preciso que abandonemos o “isso” (*das ich*) para criar novas formas de comunicação e criar nosso próprio idioma pessoal que dá forma a qualquer personagem humano. Foi o que tentei explicitar em outro trabalho, ao tratar de formas de comunicação e não comunicação no desenvolvimento emocional e na psicanálise (GOMES, 2017).

Pois bem, esse idioma pessoal não é possível para Truman, uma vez que ele se torna uma prótese do próprio Christof. É ele quem tem a missão de extrair as emoções dos personagens o mais próximo do real, com trilha sonora e música incidental a partir das vivências emocionais captadas por inúmeras câmeras espalhadas pela casa, pela cidade e pelo trabalho do nosso personagem. Nada escapa ao “olho que tudo vê”. Tudo é mostrado pelo “olho que tudo mostra”. Afinal, tudo é espetáculo!

Não por acaso, Truman vive na fictícia cidade de *Seahaven* (Céu de Mar – em tradução literal), um cenário construído dentro de um gigantesco domo (a cidade cenográfica onde acontece o filme) e povoado por atores, figurantes e uma equipe técnica. Isto permite a Christof controlar todas as vicissitudes da vida de Truman – das emoções à temperatura do ambiente, do clima à vida e morte de alguns personagens. Chama-nos atenção que a fonética do nome Christof soa algo como “*Christ-off*” – um Cristo cortado, desligado, que não se inscreve, um arremedo de Cristo. Na verdade, “*Christ-off*” está mais para um demônio que perturba o mundo interno de Truman – provocando-o, controlando-o, perturbando-o e dirigindo a sua vida.

Por exemplo, para impedir que Truman descubra a irrealidade da sua vida, vale até mesmo submetê-lo a um violento trauma infantil, ao encenar (para Truman) a morte do seu pai em uma tempestade em alto mar. Cria-se, assim, um trauma ou uma fobia do mar, impedindo-o de ir além do horizonte e das fronteiras da cidade. Em outro momento, os programas de TV dentro do “Show de Truman” (igualmente falsos) não se cansam de repetir sub-repticiamente o quão perigoso é fazer viagens marítimas ou pegar um avião para sair da pacata Seahaven. “Fique em casa. O lugar mais seguro de se viver é dentro de casa”, diz um dos comerciais. Não por acaso, algumas vezes objetos estranhos (os refletores do estúdio) despencam inesperadamente do céu, o que faz com que Truman se indague o que está acontecendo quando, de imediato, aparece alguém informando ao personagem que a TV noticiou a explosão de um

satélite ou o choque de aviões, fazendo com que pedaços da aeronave caíssem nas proximidades. Estranho, mas crível!

Casado com Hannah Gill, eles vivem um casamento sem emoção, sem sentimentos, sem romance, nada do que se espera de um casal comum. É igualmente *fake*! Hannah está sempre conversando com Truman como se fosse uma garota-propaganda, levando-o a questioná-la o porquê de ela falar como se estivesse em um comercial de televisão. Lembremos que na “sociedade do espetáculo”, tudo deve gerar lucro, tudo gira em torno do mercado e do capital, tudo leva ao enriquecimento dos poderosos das mídias de massa. Os telespectadores, na verdade, são consumistas vorazes: da vida íntima e dos produtos e bens de serviço, pois, como já antevira Jean Baudrillard (1981), vivemos em uma sociedade de consumo. Na sociedade de consumo, os indivíduos são vistos pela sua capacidade de adquirir objetos e bens de consumo e serviços. Eles exercitam o consumo criando assim novas formas de relações entre si mesmos e os objetos, tornando-se refém destes. Conforme afirma Baudrillard, “vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Atualmente somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as outras civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas” (BAUDRILLARD, 1981, p. 15). Por isso os comerciais são inseridos dentro do *reality show* – sem contexto aparente – para que o consumidor/telespectador passe a desejar, adquirir e consumir os produtos. É como se dissessem incansavelmente: “ame os objetos, eles jamais dizem ‘não’! São doces e programados para realizar o que julgamos saber sobre a satisfação de nossos desejos” (COSTA, 1994, p. 2).

Como Truman é vigiado vinte e quatro horas por dia – dentro e fora do domo –, sempre há alguém que tenta avisá-lo da farsa em que vive. Não por acaso, ele vai se apaixonar por uma figurante – Sylvia, mas ela é retirada de cena antes mesmo de expor a verdade para o nosso personagem.

À medida que fatos estranhos continuam a ocorrer à sua volta, Truman começa a desconfiar que algumas coisas estão fora do lugar – ele começa fundamentalmente a pensar! Surge um sentimento de estranheza, de não familiaridade, ou, dito em outras palavras, de um “*Das Unheimliche*” (FREUD, 1919/1985). Para o psicanalista e tradutor Luiz Hanns, no seu famoso *Dicionário comentado do alemão de Freud*, a palavra “*unheimliche*” é traduzida no português por “estranho” ou “sinistro”, mas significa na verdade algo como “inquietante”, “macabro”, “assustador”, “esquisito”, “misterioso”, oscilando entre o “familiar” e o “desconhecido” (HANNNS, 1996). Não há melhor descrição

para a sensação percebida por Truman quando algumas coisas sem sentido passam a cair do céu, quando a chuva cai apenas sobre ele ou quando ele passa a ouvir a conversa da equipe de produção que descreve seu trajeto até o seu monótono trabalho. Ao chegar ao prédio onde trabalha, a equipe de cenografia está atrasada preparando o elevador que Truman usará, sendo surpreendidos pelo seu olhar incrédulo e, no instante seguinte, um elevador se materializa à sua frente. É esse sentimento de irrealidade e ao mesmo tempo de paranoia que começa a dominá-lo. Começa a questionar a esposa, o melhor amigo e acha que está enlouquecendo. Descobre, em uma cena primorosa, que pode controlar carros e ônibus em meio ao trânsito, uma vez que não pode morrer (ele é o personagem principal do *reality show*).

Os erros da equipe de produção seguem até a surpreendente volta do seu pai, dado como morto em um acidente de barco em alto mar quando Truman era uma criança. Ele o reencontra vestido como um mendigo que tenta avisá-lo da realidade/falsidade da sua vida. Acredito que neste momento ele vivencia a experiência de um “conhecido não pensado”, ou seja, mais um sentimento de estranheza tal como formulado por Bollas (2015). Ele sabe que há algo de errado, mas lhe custa acreditar no que seus instintos dizem. No entanto, passa a perceber que a cidade é monótona, previsível, tudo se repete: os mesmos carros passam todos os dias nos mesmos horários; o vizinho e seu cachorro estão fazendo as mesmas coisas; o jornalista passa entregando o jornal no mesmo horário pedalando sua bicicleta, enfim, tudo é igual, nada muda, como se ele vivesse diariamente um “*déjà vu*”. Em meio a esse sentimento de estranheza, Truman busca sair de Seahaven, mas não consegue achar um voo sequer disponível para outra cidade. O ônibus que ele consegue pegar, quebra. O trânsito em que se encontra, de uma hora para outra paralisa. Até mesmo um incêndio florestal de grandes proporções e um aparente vazamento da fictícia usina nuclear são usados para impedir que o personagem se ausente da cidade. Truman está preso em seu mundo além da imaginação, como um rato de laboratório, sem escolhas, sem poder construir um novo destino à sua vida. Puro horror!

Em determinada noite, não se dando por vencido, nosso personagem consegue enganar o olhar das câmeras e escapa à vista de todos, forçando Christof a tirar o programa do ar pela primeira vez em trinta anos de exibição. Isto causa um surto na audiência, por um lado, e a alegria de todos os que desejam que Truman se liberte daquela prisão, por outro. Para surpresa de todos, ele enfrentará o seu pior pesadelo, a fuga pelo mar, fazendo com que Christof o leve até as últimas consequências para tentar demovê-lo da

ideia de sair da cidade. Nada o impede de chegar além do horizonte e esbarrar no limite do domo que constitui a cidade, encontrando no topo de uma escada a palavra “Saída”. Enquanto decide deixar ou não o seu mundo, Christof – como um deus – fala com Truman, persuadindo-o a permanecer em Seahaven.

O espetáculo como show e a tirania da privacidade

O filme *O show de Truman* nos faz pensar sobre as teses acerca da sociedade do espetáculo, conforme Guy Debord (1997) nos apresentou. Nesta sociedade, caberia questionar se podemos mesmo transformar tudo à nossa volta em algo visível ao olhar de todos? Uma sociedade na qual se expõe a qualquer momento a sua intimidade, dos livros aos filmes, das festas ao nosso sagrado sono, dos bares ao sexo com nossos parceiros e parceiras. Em nossos dias, não haveria mais espaço para o privado. Tudo estaria explícito nas redes sociais, nas mídias de massa, sejam elas *facebook*, *youtube* ou *instagram*. Se não há espaço para o privado, o nosso “eu”, o nosso *self*, estaria naufragado no espaço público e reduzido a um mínimo em que jamais saberíamos onde encontrar a nossa essência. Nosso “eu”, por conseguinte, estaria esvaziado, atendendo ao apelo da sociedade do espetáculo e do consumo (GOMES, 2004).

Ora, desde a aurora dos primeiros programas de televisão, os telespectadores já haviam sido transformados em consumidores de mercadorias. Mesmo quando não consomem produtos ou bens e serviços, consomem o que veem pela tela. Na verdade, são consumidores vorazes de tudo o que pode ser absorvido pelo “olho que tudo mostra”, reféns incomensuráveis do “olho que tudo vê”. Como diz a psicanalista Maria Rita Kehl, “da indústria cultural à sociedade do espetáculo, o que houve foi um extraordinário aperfeiçoamento técnico dos meios de se traduzir a vida em imagens, até que fosse possível abarcar toda a extensão da vida social”. Ou seja, a alienação do trabalhador foi completa quando ele foi transformado em consumidor, pois “ainda quando não consome as (outras) mercadorias propagandeadas pelos meios de comunicação, consome as imagens que a indústria produz para seu lazer (KEHL, 2004, p. 44). Para a autora, o trabalhador ou cidadão comum não só consome as imagens que lhe são projetadas, mas também se identifica com elas. Por isso, vemos ao longo do filme o grande contingente de telespectadores acompanhando o dia a dia e até mesmo velando o sono de Truman, onde quer que estejam. São como zumbis petrificados pelo ato de espiar a intimidade do próximo, sem

saber que o próximo são eles mesmos, enjaulados em suas casas e reféns da sociedade do espetáculo.

Para Guy Debord, o espetáculo fomentado pela sociedade de consumo tem um único objetivo: o lucro ou, dito em suas palavras “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). As imagens são os objetos de consumo tanto quanto os objetos de consumo são mostrados por meio de imagens. O telespectador fica alienado vivendo em torno dos objetos de consumo, ou, conforme afirma Debord, “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p. 24). Aqui temos os espectadores do Show de Truman que, paralisados diante do espetáculo, deixam de viver suas próprias vidas, para viver a vida do objeto contemplado. Assim, o espetáculo “constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 1997, p. 14-15).

A sociedade do espetáculo transformou o nosso “eu” em um “eu” tão mínimo, para usar a expressão de Christopher Lasch (1986), que para conseguirmos enxergá-lo, nos expomos em horário nobre. Somos, ao mesmo tempo, reféns da cultura do narcisismo, também igualmente defendida por Christopher Lasch (1983), a partir do momento em que invertemos o espaço público com o espaço privado. Tudo pode na cultura das massas. Tudo é espetáculo. Tudo é um show dos horrores!

Foi o que a pesquisadora Paula Sibilia (2008) denominou igualmente de “o show do eu”, ao analisar as formas pelas quais transformamos nossa intimidade em um espetáculo, assim como produzimos formas de espetacularização da nossa intimidade.

O século passado assistiu ao surgimento de um fenômeno desconcertante: os meios de comunicação de massa baseados em tecnologias eletrônicas. É muito rica, embora não tão longa, a história dos sistemas fundados no princípio de *broadcasting*, tais como o rádio e a televisão, tipos de mídia cuja estrutura comporta uma fonte emissora para muitos receptores. Já nos primórdios do século XXI, testemunhamos a consolidação deste outro fenômeno igualmente desnorteante: em menos de uma década, os computadores interconectados através de redes digitais de abrangência global se converteram em inesperados meios de comunicação. (SIBILIA, 2008, p. 11).

Não é isso que vemos na personagem da Meryl cada vez que ela fala com Truman e expõe um produto de consumo? Não sou contra o consumo. Vivemos em um mundo onde adquirir objetos ou bens é resultado do nosso trabalho e da nossa inserção no mundo. Sou contra o consumo despudorado com que vigiamos a vida íntima das pessoas, ou o modelo que diz que só seremos felizes se adquirirmos tal ou qual objeto. Esta é a verdadeira face perversa do espetáculo.

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que *apenas se olha*, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do *pseudo-uso*, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida. (DEBORD, 1997, p. 34, grifo do autor).

Uma sociedade que explora a imagem, a intimidade e a vida privada como objetos de consumo, já explorou ao máximo os valores da vida íntima, confundiu vida pública com vida privada, como tão bem salientou Richard Sennet em *O declínio do homem público* (1998). Sou de uma época em que tirar fotografia era coisa cara e difícil de se conseguir. Comprar o filme, colocá-lo na máquina, tirar as fotografias, levar a uma loja para revelá-lo, receber o pacote das fotos e chegar em casa e ver quais prestaram e quais não prestaram. Era muito caro e nem sempre nos agradávamos com todo o resultado final. Hoje, nossa relação com a televisão, com a fotografia, com o telefone e com nossa imagem mudou.

Não é incomum pedirmos o *whatsapp* dos nossos amigos ou conhecidos. Nos comunicamos pela via de um sistema de mensagens rápidas e exigimos que nos respondam praticamente no mesmo momento em que a mensagem chegou, como se estivéssemos ligados vinte e quatro horas no sistema de mensagens. Não é mais a impessoalidade da voz. É a interpretação da letra e do signo. Quantas vezes não passamos por situações acusando o corretor dos nossos celulares, esquivando-nos de nossos atos-falhos? Não é incomum, também, perguntarmos se as pessoas em uma determinada festa têm *facebook* ou *instagram*, porque podemos publicar ao vivo e em cores as fotos ou as imagens naquele exato momento que estamos vivendo.

Utopia? Claro que não. Quando *O show de Truman* passou nos cinemas, não sabíamos que estávamos rumando para esse futuro. Somos filhos do “Show de Truman” na medida em que estamos nos expondo vinte e quatro horas por dia, gozando com a exposição da nossa intimidade ou com a da intimidade alheia. Vivemos uma tirania da intimidade e uma hipertrofia do eu, que nos diz a todo instante que para sermos alguém no mundo da realidade compartilhada, devemos nos exibir e nos mostrar, não havendo mais espaço para a privacidade e a intimidade em nossas vidas. Basta olharmos em volta – quer dizer, basta olharmos para dentro da *world wide web* ou dos aplicativos de celular. Está tudo lá!

Os mesmos *facebook*, *instagram* e *whatsapp* dispõem de sistemas para transmissão ao vivo do que está acontecendo. Se usarmos essa tecnologia com ética e responsabilidade, poderemos ter a tecnologia nos ajudando a diminuir as diferenças vividas nas grandes e pequenas cidades e os abusos de poder. Se a usarmos para a banalidade da intimidade, quebraremos a barreira entre o público e o privado, tornando-nos o meio para “o olho que tudo vê”.

O “Show de Truman” apontava para um mundo distópico, autoritário, características de um certo mundo totalitário no qual o privado tornou-se público. *Big brother*? Esqueçam! Quem precisa de um *show* de televisão quando temos *smartphones*, *tablets* e computadores de última geração? Qualquer um de nós pode acessar pornografia de altíssima qualidade e com todos os tipos de escolhas objetais, com apenas um clique ou dois nos aparelhos eletrônicos. É assim que Truman experimenta um certo enlouquecimento, uma “loucura da visão”, no sentido em que ela faz com que o olhar se dirija para o mundo visível para vê-lo e, ao mesmo tempo, que não haja visibilidade sem uma coexistência radical entre meu olhar e o mundo. A visão nos dá a certeza de que há o ser, mas o ser da visão é sempre ser para mim. Por isso Truman tem sensação de enlouquecimento. Ele vê mas não acredita no que vê. É tão ilusório que é impossível que seja verdade.

Precisamos ver e pensar, para chegarmos ao “fim”

Vimos como nosso personagem, Truman Burbank, cresceu em meio à espetacularização da vida, transformado ele mesmo em um personagem dentro do seu mundo invisível, um *reality show* transmitido para bilhões de telespectadores ao redor do mundo. Vimos como ele teve que absorver o mundo ao seu redor e apreender o que se passava no seu mundo invisível (invisível

para o ponto de vista do próprio Truman). O que é visível e real só pode sê-lo para aqueles que estão fora do domo, ou seja, os telespectadores ao redor do mundo que vigiavam cada minuto da sua vida. E como dizem os ditados populares, “*o pior cego é aquele que não quer ver*” e “*nem tudo o que reluz é ouro*”. Se prestamos atenção, a cultura popular tem lá as suas verdades. No entanto, as teses sobre a visão foram muito bem representadas pelo pensamento de Merleau-Ponty.

No seu esforço de apreender o mundo, Merleau-Ponty (1992) se deparou com o caráter paradoxal da visão. Por um lado, ver nos dá a certeza de que a percepção se abre sobre coisas ou alcança objetos. Por outro, devemos colocar essa certeza em suspenso se quisermos descrever como as coisas nos aparecem como presença, possibilitando o acesso ao sentido originário ou pré-objetivo do aparecer da coisa visível desprovida de prejuízos. Para o filósofo, o mundo parece ser aquilo que vemos. Se isso for verdade, significa dizer que as coisas mesmas são o que nós vemos, mas estas coisas que estão no mundo e que nos cercam, não possuem aparência visível se não forem percorridas por um olhar e não podemos admitir que um olhar se realize se as coisas não forem aparições visíveis para ele.

Para Merleau-Ponty, aquilo que é visível tem sempre aspectos invisíveis. Os olhos que se dirigem ao mundo para ver ganham uma relação de proximidade com as coisas visíveis, mas também ganham uma relação de distância daquilo que não se vê, revelando uma cegueira da visão. As limitações de nosso olhar atual não conseguem ver o visível na sua plenitude. Para Merleau-Ponty, se é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo, para que esta tarefa se realize no mundo de Truman, foi preciso adicionar um outro elemento: o pensar.

O psicanalista Thomas H. Ogden (2010), afirma que há três formas de pensar coexistindo e de modo recíproco, uma vez que elas criam, preservam e negam aspectos da experiência de pensar.

Para ele, o pensamento mágico é aquele que recorre à fantasia onipotente para criar a realidade psíquica que o indivíduo vive como sendo “o mais real” do que a realidade externa. Essa forma de pensamento substitui a realidade externa real pela realidade inventada, mantendo assim a estrutura existente do mundo interno. O pensamento mágico subverte a oportunidade de aprender a partir da experiência vivida com os objetos reais, portanto, ele não funciona no sentido de que nada se pode construir sobre ele a não ser mais camadas de construções mágicas. Ele tem apenas um único objetivo: evitar enfrentar a verdade da experiência interna e externa da pessoa. Nesse sentido, o pensamento

mágico opera pela criação de um estado mental em que o indivíduo acredita que ele é quem cria a realidade em que ele e os outros vivem, de modo que a realidade psíquica ofusca a realidade externa. Aqui podemos encontrar o personagem Christof, o qual cria uma realidade a partir do pensamento mágico e onipotente, não importam as consequências em que isso venha a resultar. Inventar uma realidade fora da realidade compartilhada é proteger o *self* do impacto das coisas da vida e do mundo coletivo, impedindo que a vida valha a pena ser vivida.

Para Ogden, quando o indivíduo teme que a integridade do *self* esteja em risco, ele pode defender-se por meio de fantasias onipotentes que abrangem *virtualmente* tudo e desligam da realidade externa a ponto de seu pensamento se tornar delirante ou alucinatório e, portanto, o indivíduo é incapaz de aprender com a experiência e distinguir se está acordado ou adormecido. Ou seja, há progressivamente a deterioração da capacidade de o indivíduo diferenciar o sonhar do perceber, símbolo de simbolizado. Enfim, o indivíduo experimenta um estado de enlouquecimento e passa a fazer uso de mecanismos de defesa diversos, como observamos nas desconfianças de Truman sobre a realidade à sua volta.

Porém, o pensamento onírico é o modo de pensar semelhante ao processo de sonhar (ensonhamento, ou como diz o próprio Ogden, “conversações na fronteira do sonho”) (OGDEN, 2005). Trata-se de uma forma profunda de pensar que continua enquanto dormimos ou na vida de vigília; assim, ele age tanto na vida pré-consciente/consciente quanto na vida inconsciente. Mas a pessoa observa e atribui significado à experiência de múltiplos pontos de vista simultaneamente, desenvolvendo um psiquismo genuíno. Trata-se da forma mais abrangente, penetrante e criativa de pensar, mudando a forma como se relaciona com as pessoas e o mundo à sua volta. Quando alguém atinge os limites da sua capacidade de sonhar suas experiências perturbadoras, então ele precisa de outra pessoa para ajudá-la a “sonhar os seus sonhos não sonhados e choros interrompidos” (OGDEN, 2010), ou seja, se torna necessário haver duas pessoas para sonhar a experiência mais perturbadora de uma pessoa. Vários autores da psicanálise trataram desses aspectos do pensamento. Bion, com o conceito de *rêverie* materna, aceitando os pensamentos impensáveis e os sentimentos intoleráveis do bebê, e com sua versão intrapsíquica interpessoal da identificação projetiva. Winnicott, com sua forma particular de descrever a experiência subjetiva da mãe criada juntamente com o seu bebê em termos de preocupação materna primária. Antonino Ferro e sua ideia de campo bipessoal, ou o próprio Ogden com sua ideia de terceiro analítico intersubjetivo

(OGDEN, 1996), todos eles ampliando a capacidade de sonhar. Nesse sentido, Truman precisa de um outro para descrever que sua experiência não é alucinatória, ela é real, mas precisa de ajuda para sair desse campo onírico sem fim, transformando os sonhos não sonhados em gritos interrompidos.

Por fim, o pensamento transformador diz respeito à forma como uma pessoa ordena a sua experiência, pensando e sonhando, aprendendo com a experiência e esquecendo-se dessas experiências (OGDEN, 2009). Nesta forma de pensamento, a pessoa cria novas maneiras de ordenar a experiência em que são gerados não só novos significados, mas também novos tipos de sentimentos, formas de relação objetal e qualidade de vitalidade emocional e corporal. E cada um dos autores mais conhecidos da psicanálise introduziu sua forma particular de descrever o pensamento transformador. Freud com sua ideia de transformar o inconsciente em consciente – o pensamento onírico precisa ser traduzido para o paciente. Klein, cuja maior transformação é a passagem da posição esquizoparanoide para a posição depressiva. Bion, cuja transformação se refere à evacuação da experiência emocional perturbadora não mentalizada para a mentalidade em que a pessoa tenta sonhar e pensar sua própria experiência, através da identificação projetiva. Fairbairn, cuja transformação terapêutica envolve o movimento da vida vivida em relação aos objetos internos para a vida em relação aos objetos externos. E Winnicott, cujo essencial da vida é a transformação psíquica em que o fantasiar inconsciente é deslocado para o viver imaginativamente no espaço intermediário entre a realidade e a fantasia, por meio do espaço potencial e do gesto espontâneo.

Também podemos pensar que aqui se insere a transformação vivida ao final da história do nosso personagem. À medida que Truman passa a reconhecer o mundo à sua volta, ver o invisível e reconhecer o que é visível na sua própria experiência, ele pode pensar sobre sua experiência e aprender com ela. Truman vive particularmente uma elaboração psíquica desse *Unheimliche* que é ao mesmo tempo familiar e estranho, mas para tanto, foi preciso pensar sobre o que ele via e sobre o que reconhecia à sua volta, promovendo um “*new beginning*” (um novo começo) (BALINT, 1993).

Ao chegar ao final da sua jornada oceânica e, por que não dizer talássica, indo além do horizonte, ele encontra as fronteiras do domo, e a saída, podendo falar diretamente com o seu “criador”, Christof, que surge com sua voz em “*off*”, em meio às nuvens. Acompanhemos o diálogo que encerra o filme:

Christof: Truman, pode falar. Estou ouvindo.

Truman: Quem é você?

Christof: Sou o criador do show da televisão que dá esperança, alegria e inspiração para milhões.

Truman: Então, quem sou eu?

Christof: Você é a estrela.

Truman: Nada era real?

Christof: Você é real. Por isso tem sido tão bom assistir. Ouça-me Truman, não existe mais verdade lá fora do que no mundo que eu criei para você. Você viu mentiras e viu a decepção. Mas em meu mundo, você nada tem a temer. Eu te conheço melhor que você mesmo.

Truman: Não puseram uma câmera em minha cabeça!

Christof: Você tem medo, por isso não pode sair. Tudo bem, Truman, eu entendo, eu presenciei sua vida toda, eu assisti ao seu nascimento, eu vi você dar o primeiro passo, vi você no primeiro dia de aula e quando perdeu o primeiro dente... não pode sair Truman. Seu lugar é aqui comigo. Fale comigo, diga alguma coisa. Ora, diga alguma coisa, você está na televisão, ao vivo para o mundo todo!

Este é o momento de maior maturidade do nosso personagem, que diante do seu gesto espontâneo, olha para a câmera, faz uma reverência e se despede dizendo: “*E caso não os veja novamente, tenham um bom dia, uma boa tarde, uma boa noite e durmam bem!*”.

The end.

Abril de 2019

Sergio Gomes

sergiogsilva@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BALINT, M. *A falha básica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

BOLLAS, C. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998.

- _____. *A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado*. São Paulo: Escuta, 2015.
- COSTA, J. F. O presente de nossas ilusões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Caderno Mais! p. 6.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREUD, S. (1919). *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1985. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).
- GOMES, S. Os reality shows e o esvaziamento do eu. *Viver Psicologia*, 29, p. 29-31, 2004.
- _____. *A gramática do silêncio em Winnicott*. São Paulo: Zagodoni, 2017.
- HANS, L. A. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KEHL, M. R. O espetáculo como meio de subjetivação In: BUCCI, A. & KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- _____. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984
- OGDEN, T. H. Três formas de pensar: pensamento mágico, pensamento onírico e pensamento transformado. In: BARROS NETO, A. M. R. & BARROS, E. M. R. O. *Psychoanalytic Quarterly: artigos contemporâneos de psicanálise* Vol. 1. São Paulo: Escuta, 2016, p. 21-56.
- _____. *Conversations at the frontier of dreaming*. London/New York: Karnac Books, 2001.
- _____. *Esta arte da psicanálise: sonhando sonhos não sonhados e gritos interrompidos*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- _____. *Rediscovering psychoanalysis: thinking and dreaming, learning and forgetting*. London/New York: Routledge, 2009.
- _____. *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.
- SANTOS, P. V. F.; LUZ, C. R. M. História da televisão: do análogo ao digital. *Inovcom*, 4 (1), p. 34-46, 2013.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WITTGENSTEIN, L. (1964). *Observações filosóficas*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.