

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ARZÍRIO ALBERTO CARDOSO**

**AMBIVALÊNCIAS NAS RELAÇÕES ENTRE PODER E  
TECNOLOGIA EM *BLACK MIRROR***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**CURITIBA  
2021**

**ARZÍRIO ALBERTO CARDOSO**

**AMBIVALÊNCIAS NAS RELAÇÕES ENTRE PODER E  
TECNOLOGIA EM BLACK MIRROR**

AMBIVALENCES IN THE RELATIONS BETWEEN POWER AND  
TECHNOLOGY IN *BLACK MIRROR*.

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Estudos  
de Linguagens da Universidade Tecnológica  
Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin

**CURITIBA**

**2021**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

**Atribuição – Uso  
não Comercial**

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação**  
**Universidade Tecnológica Federal do**  
**Paraná Câmpus Curitiba**



---

ARZIRIO ALBERTO CARDOSO

**AMBIVALÊNCIAS NAS RELAÇÕES ENTRE PODER E TECNOLOGIA  
EM BLACK MIRROR.**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).  
Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 18 de  
Dezembro de 2020

Prof Marcio Matiassi Cantarin, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Hertz Wendel De Camargo, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Prof Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 19/12/2020.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor e orientador Dr. Márcio Matiassi Cantarin.

Ao professor Dr. Marcelo Fernando De Lima.

Ao professor Dr. Hertz Wendell.

Aos professores do PPGEL - Mestrado em Estudos de Linguagens da UTFPR, por toda sua dedicação e compartilhamento generoso de seus conhecimentos.

Aos colegas mestrandos, pelas conversas estimulantes dentro e fora de sala.

A minha mãe, Sueli, por tudo, sempre.

A minhas irmãs e sobrinhos.

À Ana, minha companheira, por todo o apoio, nos dias bons e nos difíceis.

*“... nos deram espelhos e vimos um mundo doente”*

*(Renato Russo)*

## RESUMO

CARDOSO, Arzírio Alberto. *AMBIVALÊNCIAS NAS RELAÇÕES ENTRE PODER E TECNOLOGIA EM BLACK MIRROR*. 2020. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

O presente trabalho teve por objetivo analisar alguns episódios da série de televisão britânica *Black Mirror*, a partir da perspectiva das relações de poder. Tendo como ponto de partida a ideia de que novas formas de relações de poder configuram-se a partir do uso massivo de aparelhos tecnológicos digitais, como celulares e computadores, tentamos examinar, nos episódios “Hino Nacional” e “Queda Livre”, como se articulam essas novas configurações no universo ficcional da obra. Buscamos determinar se houve, nos episódios em questão, tentativas de ruptura com formas verticalizadas e horizontalizadas de poder a partir do uso das ferramentas tecnológicas, bem como se tais tentativas foram bem-sucedidas ou se, por outro lado, o que houve foi a manutenção de tais relações. Para alcançar tais objetivos, lançamos mão de múltiplos recursos críticos, interpretativos e analíticos, sempre ancorados no cotejo com o corpo teórico escolhido, composto de autores de diferentes áreas. Com isso, procuramos demonstrar como se efetiva essa ambivalência, desvelar o que ela oculta, expor suas fraturas, seus desequilíbrios, verificar se a balança pende, ou não, para um dos lados, e, principalmente, demonstrar como o uso da tecnologia digital é a estratégia dominante utilizada tanto por quem deseja a manutenção das relações de poder como por quem almeja a sua ruptura.

Palavras-chave: Poder. Tecnologia. Ruptura. Manutenção.

## ABSTRACT

CARDOSO, Arzório Alberto. AMBIVALENCES IN THE RELATIONS BETWEEN POWER AND TECHNOLOGY IN *BLACK MIRROR*. 2020. Master's dissertation. (Master's in Language Studies) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

The present work aims to analyze some episodes of the British television series *Black Mirror*, from the perspective of power relations. Taking as a starting point the idea that new forms of power relations are configured from the massive use of digital technological devices, such as cell phones and computers, we tried to examine, in the episodes “National Anthem” and “Nosedive”, how these new configurations are articulated in the fictional universe of the work. We tried to determine if, with the use of technological tools, there were attempts to break with vertical and horizontal forms of power, as well as if these attempts were successful or if, on the other hand, what happened was the maintenance of these relationships. To achieve these objectives, we used multiple critical, interpretive and analytical resources, always anchored in the comparison with the chosen theoretical bibliography. With this, we intend to demonstrate how this ambivalence is carried out, to unveil what it hides, to expose its fractures, its imbalances, to verify if the scale tilts to one side and, mainly, to demonstrate how the use of digital technology is the dominant strategy used by those who want the maintenance of power relations, as well as by those who aspire to its rupture.

Keywords: Power. Technology. Rupture. Maintenance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 – <i>Cinderella's Shoes</i></b> .....	88
<b>Figura 2 – Movimentos autômatos</b> .....	94
<b>Figura 3 – Movimentos condicionados</b> .....	96
<b>Figura 4 – Metas</b> .....	97
<b>Figura 5 – <i>Big Boss</i></b> .....	98



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: O CHAMADO</b> .....	<b>8</b>
<b>2. HINO NACIONAL</b> .....	<b>14</b>
2.1 RUPTURAS.....	14
2.2 POR QUÊ?.....	23
2.3 A MORTE DO AUTOR .....	33
2.4 TIPOIAS .....	40
2.5 A JORNADA DO HEROI E OS CONTOS DE FADA .....	48
2.6 CONSPIRAÇÕES PALACIANAS .....	55
2.7 O CORPO ABANDONADO .....	60
<b>3. QUEDA LIVRE</b> .....	<b>67</b>
3.1 A DESORDEM DO DISCURSO .....	69
3.2 TRANSPARÊNCIA E POSITIVIDADE.....	77
3.3 INTERTEXTUALIDADE .....	84
3.3.1 Vigilantes.....	85
3.3.2 <i>Walking in Cinderella's Shoes</i> .....	86
3.3.3 Intra-intertextualidade.....	88
3.3.4 <i>Alice in Chains</i> .....	89
3.3.5 Carlitos .....	93
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>101</b>

## 1. INTRODUÇÃO: O CHAMADO

O Primeiro-ministro britânico, madrugada avançada, recebe uma ligação em seu celular. A chamada, a despeito da insistência, não é ouvida, pois o aparelho está ativado apenas no modo *vibracall*, e ministro e esposa dormem profundamente. A vibração faz o telefone móvel mover-se sobre a mesinha de cabeceira em direção a sua borda, até cair no chão. Instantes depois, quebrando o sono e o silêncio reinantes no quarto conjugal, soa, estridente, o telefone fixo, e este não pode não ser percebido.

Assim são os primeiros segundos do primeiro episódio da primeira temporada da série *Black Mirror*, e tal cena preliminar nos parece deliberadamente estar ali para exercer a função de sinalizar, advertir, dar o toque cujo significado reverberará por todas as, até agora, cinco temporadas: ninguém, no mundo contemporâneo, consegue escapar aos obstinados apelos e aferradas convocações dos aparelhos tecnológicos, nem mesmo (e talvez menos ainda) um dos homens mais poderosos do planeta.

“Poder” e “tecnologia” serão as palavras maiores desta dissertação. Elas nascem umbilicalmente atadas, planejadamente atadas, siamesas e indissociáveis. Um método de dominação fundamentado nas novas tecnologias põe em cena, inevitavelmente, novas formas de poder. Parafraseando Alberto Cupani, em seu livro *Filosofia da Tecnologia: um convite*, a tecnologia é uma atividade planejada, metódica, que utiliza e ao mesmo tempo desenvolve conhecimentos e que é orientada por um conjunto de valores, normas e regras específicas. E ela torna-se política quando condiciona os modos de vida da sociedade. (CUPANI, 2016). Tecnologia é política: é poder, portanto.

A tecnologia tem suas próprias regras e, a princípio, os que dela fazem uso devem inapelavelmente segui-las. Parece não haver controle individual possível. Talvez haja a sensação de controle, mas somente devido a um tipo de falácia como a do “falso dilema”, em que são apresentadas apenas duas alternativas, em detrimento de outras inúmeras que poderiam estar ali. Como sintetiza o filósofo tcheco Vilém Flusser, em seu ensaio *O Mundo Codificado*, “(...) o aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode

querer aquilo de que o aparelho é capaz” (FLUSSER, 2017, p.38). E, num trecho mais inquietante, a questão da liberdade é ostensivamente posta em dúvida:

Se coloco o revólver contra minhas têmporas e aperto o gatilho, é porque decidi pôr termo à minha própria vida. Essa é aparentemente a maior liberdade possível: ao pressionar o gatilho, posso me libertar de todas as situações de opressão. Mas, na realidade, ao pressioná-lo, o que faço é desencadear um processo que já estava programado em meu revólver. Minha decisão não foi assim tão livre, já que me decidi dentro dos limites do programa do revólver. (...) A liberdade de decisão de pressionar uma tecla com a ponta do dedo mostra-se como uma liberdade programada, como uma escolha de possibilidades prescritas. (FLUSSER, 2017, p.59-60).

A imagem é poderosa, mas o que vemos na série, entretanto, é que essa espécie de inescapável determinismo tecnológico advogado por Flusser é solenemente desprezada por algumas personagens, que subvertem os limites da tecnologia e dela se apropriam a fim de alcançar seus mais diferentes objetivos. Se Flusser pode ter passado ao largo da ideia de que um revólver pode servir de peso de papel ou de artefato de museu, às personagens não passou despercebida a ideia de que num telefone celular o botão “tirar foto” pode ser acionado a fim de se angariar status social.

Essa senda das apropriações e ressignificações dos objetos pelos indivíduos foi percorrida por Michel de Certeau, na obra *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Nela, Certeau examina os usos individuais dos artefatos da cultura de massa e como alguns desses usos subvertem os princípios de funcionalidade projetados para tais artefatos, como obras de arte feitas com sucata (1998, p. 91). Afirma, por exemplo, que caminhar pela cidade é uma forma de apropriação do espaço, do traçado da cidade, algo não previsto pelos planos urbanísticos. Ou então que

(...) o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhe eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro (...). Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. (CERTEAU, 1998, p. 94-95)

Nos episódios que pretendemos analisar, torna-se evidente que as personagens utilizam os aparelhos tecnológicos digitais para outros fins que

não os previamente determinados por seus *softwares*, fazendo-os funcionar radicalmente em outro registro. O uso massivo desses aparelhos, que metaforicamente colonizaram as práticas cotidianas, modificando comportamentos, foi subvertido objetivando conquistas pessoais a partir de rupturas com o poder.

Os efeitos, primeiros e colaterais, do uso dos dispositivos tecnológicos podem ser percebidos em escala individual, interpessoal e coletiva. Os embates, as disputas, os conflitos, velados ou acintosos, individuais ou interpessoais, estatais ou privados, dão-se, em grande medida, no mundo contemporâneo, tendo como intermediários explícitos os monitores do computador e as telas *touchscreen* do celular.

Pela tentativa de imiscuirmo-nos nessa lógica, assinala-se, portanto, o que será o ponto fulcral do desenvolvimento da presente investigação: demonstrar como se efetiva, em *Black Mirror*, a ruptura ou a manutenção das relações de poder a partir da apropriação e subversão dos usos das tecnologias digitais interpessoais. Considerando como evidente o fato de que em toda relação social se manifestam jogos de poder, a premissa que assumimos é a de que houve, nos episódios que nos propomos analisar, um esforço ficcional consciente no sentido de representar os sucessos e os fracassos das tentativas de reconfiguração e rearranjo das relações de poder, sejam estas verticais ou horizontais.

Sobrevoada essa paisagem mais ampla e genérica, lancemos uma mirada mais pontual, agora, em nosso objeto de pesquisa.

*Black Mirror* é uma série de televisão britânica de ficção científica criada pelo produtor e roteirista Charlie Brooker, em 2011, e transmitida no Brasil pela provedora de filmes e séries via *streaming* Netflix. Contando, até o presente momento, com 22 episódios, aparentemente não relacionados entre si por algum fio narrativo unificador, a obra descreve –a partir de formas híbridas e multifacetadas que incluem toques de *reality shows*, *talk shows*, futurismo, programas policiais, documentários, etc. – um mundo no qual as consequências do uso das tecnologias digitais são ilustradas a partir da ênfase nos tons sombrios e inóspitos que pigmentam e tecem as novas formas de relações sociais, maciçamente mediadas por aparelhos eletrônicos, além de apresentar uma sociedade na qual as pessoas estão submetidas a um controle

e a uma vigilância exercidos pelas mídias sociais e de massa. Entre alguns episódios ambientados no presente e outros, no que parece ser um futuro próximo, e utilizando filtros estéticos de paletas satíricas, paródicas, distópicas e apocalípticas, o que presenciamos são personagens completamente absorvidos pelas telas de plasma dos celulares e monitores de computador, com todas as decorrências (plausíveis, inquietantemente palpáveis, especulativas ou pretensamente proféticas) advindas dessas novas formas de relacionamento entre os indivíduos, ditas virtuais.

Através de mecanismos ficcionais de crítica social, a série relata, delata, lamenta, ironiza e dialoga com os eventos que marcam profundas mudanças na sociedade contemporânea, notadamente sua dimensão ultraconectada permitida pela massificação do uso da internet.

E esse diálogo parece não se limitar apenas a tais eventos históricos, mas também parece se estender a teóricos, estudiosos e pensadores que buscam investigar e compreender os desdobramentos desses eventos. Assim, obras como *O Mundo Codificado*, de Vilém Flusser, *Sociedade da Transparência*, de Byung-Chul Han, *Técnica e Ciência como “Ideologia”*, de Jünger Habermas, traçam paralelismos e contiguidades bastante congruentes entre as bases teórico-críticas postuladas por tais autores e os enredos onde agem e circulam os personagens da obra televisiva em questão. É como se esses personagens fossem espécimes exemplares que ilustrassem a análise e a descrição do mundo moderno e contemporâneo feita pelos teóricos citados (e outros), num processo mimético que explica e justifica a palavra *mirror* do título.

Aproximando-nos um pouco mais do enfoque que daremos à análise, se, por um lado, o uso das tecnologias digitais parece servir de instrumento da manutenção das relações históricas de poder, sejam verticalizadas ou horizontalizadas (conceitos que ainda explicitaremos de forma mais abrangente), por outro parece atuar no sentido da subversão dessa ordem, numa ambivalência que tende a refletir a estrutura complexa do mundo contemporâneo. O objetivo central é, dessa forma, a partir do esforço crítico, analítico, metodológico e interpretativo, ancorado no cotejo entre o *corpus* teórico e alguns episódios da obra televisiva, demonstrar como se efetiva essa ambivalência, desvelar o que ela oculta, expor suas fraturas, seus desequilíbrios, verificar se a balança pende para um dos lados e,

principalmente, demonstrar como o uso da tecnologia digital é a estratégia dominante utilizada tanto por quem deseja a manutenção das relações de poder como por quem almeja a sua ruptura.

As investigações não poderão prescindir, portanto, do acolhimento de autores que pensaram e descortinaram as intrincadas dinâmicas do poder na sociedade. E, para a realização dos objetivos propostos, Michel Foucault certamente receberá atenção privilegiada, bem como Jürgen Habermas e Louis Althusser. Além destes, serão importantes os autores que tratam das características estéticas do pós-modernismo, como Linda Hutcheon e Domício Proença Filho, e os conceitos de mimese e verossimilhança, de Aristóteles, pois as representações da realidade que a série pretende mostrar estão conjugadas com algumas das características estéticas do chamado pós-modernismo, como metalinguagem, intertextualidade, hiper-realismo e, de modo mais eloquente, a sátira e a paródia.

Segundo Domício Proença Filho, inúmeras manifestações da arte nas últimas décadas deixam perceber marcas que a distinguem das produções do Modernismo, o que representaria, portanto, uma mudança de paradigma, e não apenas uma intensificação das características modernas, como sustentam alguns teóricos. Tais distinções seriam mais que suficientes para cancelar uma nova nomenclatura, que identificaria melhor as características desse novo período histórico da arte: o pós-modernismo.

Dentre as características artísticas desse novo período, destacam-se a intensificação do ludismo, a tendência à utilização deliberada da intertextualidade, o ecletismo estilístico, a metalinguagem, a fragmentação narrativa, o hiper-realismo e o confessionalismo autobiográfico. (PROENÇA FILHO, 1995, p.42-47).

Para fins taxionômicos, portanto, optaremos neste trabalho por acatar a nomeação deste período artístico, que ora presenciamos, como Pós-modernismo, sem, no entanto, adentrarmos o campo de discussões classificatórias mais aprofundadas, pois que ainda minado de polêmicas, controvérsias e divergências extremas, cujo panorama não se encontra pacificamente delineado.

Um enfoque culturalista também poderá ser percebido nos interstícios da análise. E é forçoso esclarecermos, além disso, que não sentiremos pudor em

aplicar em nossas análises, sempre que julgarmos necessário, os preceitos, conceitos, teorias, máximas e reflexões de teóricos de áreas outras que não a fílmica, cinematográfica e televisiva. Serão bem acolhidas as obras de quaisquer pensadores que tenham contribuído efetivamente para a ampliação da fortuna teórica relativa a narrativas, sejam estas literárias, cinematográficas, teatrais... Modo mais ou menos sutil de declararmos que o enfoque será dado aos enredos dos episódios, ainda que eventualmente exploremos aspectos mais diretamente ligados à análise fílmica, como cores, sons, trajes, músicas, posição e movimento das câmeras.

Relativamente a esse último aspecto, os fundamentos analíticos propostos no livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) serão instrumentos frequentemente requisitados, pois, segundo os autores,

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, (...) decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente (...). Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15)

Além disso, para os autores, analisar um filme é situá-lo em um contexto, em uma história, pois eles “se inscrevem em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas” (*Ibid*, p.23). Dessa forma, também tentaremos estabelecer as referências, os intertextos, o parentesco que os episódios analisados mantêm com outras obras cinematográficas ou televisivas, como *Tempos Modernos*, de Chaplin, *Matrix*, das irmãs Wachowski, e a série *Years and Years*, já que ambas as produções tomam como fundamento narrativo a humanidade vivendo sob os desígnios da tecnologia.

A fenda analítica pela qual penetraremos em nosso objeto de pesquisa nos permite avistar, então, o seguinte esquema: os episódios, em grande medida, pelo procedimento denominado mimese, objetivam representar as novas realidades das sociedades urbanas contemporâneas. Parte dessa realidade configura-se (continua se configurando) através de disputas, verticalizadas e horizontalizadas, pelo poder. Tais disputas, entretanto, também se alicerçam,

hoje, na intermediação proporcionada pelas tecnologias digitais, mídias sociais e de massa (tecnologia como armas simbólicas). E toda essa trama é filmada valendo-se de princípios estéticos comuns no chamado pós-modernismo.

## 2. HINO NACIONAL

*“As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já se tornara impossível distinguir quem era homem, quem era porco”*

*(A Revolução dos Bichos – George Orwell)*

### 2.1 RUPTURAS

*“Pois se eles querem meu sangue  
Verão o meu sangue só no fim  
E se eles querem meu corpo  
Só se eu estiver morto, só assim”*

*(Querem meu sangue – Nando Reis)*

A princesa britânica, Susannah (interpretada pela atriz Lydia Wilson), duquesa de Beaumont e membro dileto da família real, é sequestrada. O telefonema de seus assessores à casa de Michael Callow (Rory Kennear) traz a informação de que o sequestrador tem uma mensagem que lhe concerne diretamente. Trata-se do preço a ser cobrado pelo resgate da princesa, preço que se revelará absolutamente perturbador e que será o norteador de todas as ações dos personagens –milhões deles– dali em diante. Antes da revelação, o Primeiro-ministro tece comentários sarcásticos a respeito das possíveis exigências do raptor: presume que pode ser o fim da dívida do Terceiro Mundo, a libertação dos jihadistas, dinheiro, salvar as bibliotecas. Mas por meio de um vídeo postado na internet pelo seu algoz, a própria princesa Susannah, amarrada a uma cadeira, finalmente informa o preço de sua liberdade,



dirigindo-se exclusivamente a Callow: ele terá de praticar relações sexuais plenas com um porco (um estupro, portanto, pois animais são incapazes de expressar consentimento), e esse estupro deverá ser transmitido ao vivo, em todas as emissoras britânicas de TV, terrestres e via satélite, caso contrário a princesa será executada. E não é por acaso que o raptor exige que a transmissão se dê por esses meios. Como salienta o sociólogo André Lemos, professor de Comunicação e Tecnologia da Faculdade de Comunicação da UFBA, no livro *Isso (não) é muito Black Mirror*,

As mídias sociais são, certamente, canais de divulgação e viralização da informação, criando uma irreversibilidade na propagação das notícias e boatos. Suas características são a viralização, a desconfiança e o anonimato. Já as mídias de massa aparecem como local de confirmação, de busca da certeza dos fatos, do compartilhamento da verdade, mesmo sabendo que elas são ideologicamente administradas por grandes corporações. (LEMOS, 2018, p.25).

Conhecedor desse imaginário coletivo que considera a TV como o local da verdade, enquanto a internet como sempre suspeita, o sequestrador escolhe a primeira como o palco onde será performatizado seu roteiro do achincalhe. É início da manhã, e a transmissão deverá ser feita às 16h do mesmo dia.

À medida que o episódio avança, vamos percebendo que o sequestrador tomou todas as medidas cautelares para se tornar física e digitalmente irrastrável: postou o vídeo utilizando um computador com IP encriptado, o que impede sua geolocalização; sedou, a distância, os dois seguranças da princesa, com dardos tranquilizantes; certificou-se de que no local não havia câmeras de segurança.

Como seria de se esperar, toda a inteligência investigativa é acionada pela corte: sabe-se que o vídeo tem 57,3 *megabytes*; uma especialista em dados de algoritmos descobre que o único arquivo com exatamente esse tamanho foi postado na internet às 3h16 da madrugada, num câmpus universitário abandonado. Um esquadrão especializado é encaminhado até lá. Arrombam o local, mas percebem que se trata de uma pista falsa, plantada para fazê-los perder tempo, pois encontram apenas um computador, acomodado nas pernas de uma boneca de plástico que ostenta uma coroa sarcástica na cabeça.

Callow ordena que a notícia do sequestro não se torne pública, mas o vídeo da princesa amarrada foi postado no *YouTube* e, apesar de ter ficado *online* por apenas alguns minutos, foi baixado e republicado por grande parte do público, e a notícia se espalha pelo globo. Em nove minutos, 500 mil pessoas assistiram ao vídeo e dezenas de milhares de tuítes a cada segundo são postados. Callow pergunta a seus assessores sobre que protocolo seguir diante de tal situação inóspita, mas não há protocolos devido à velocidade vertiginosa com que as notícias se espalharam nas plataformas digitais.

O que fica explícito, portanto, é que o sequestrador está sempre um passo à frente das decisões tomadas pela Câmara dos Lordes, pois prevê que um vídeo dessa magnitude será compartilhado imediatamente, e por muitas pessoas; prevê que os ingleses, através das redes sociais, pressionarão o mandatário a ceder e a pagar o preço pelo resgate da princesa. É, inclusive, bastante plausível a ideia de que ele escolheu Susannah como alvo justamente por ela ser querida pela população, a “princesa do povo”, como era chamada, aos moldes de Lady Diana, e que mesmo as imposições mais degradantes teriam forçosamente de ser acatadas, pois o prejuízo político decorrente do não cumprimento seria de enormes proporções. É como se soubesse, ou apostasse que, devido ao medo de perderem popularidade política (um equivalente de poder), os políticos se sujeitassem aos atos mais abjetos. Forma nada sutil de igualá-los a porcos, aproximando, de forma correlata, os hábitos físicos dos suínos e os hábitos morais de algumas pessoas públicas.

O ponto que queremos defender neste subcapítulo é, portanto, que houve uma abrupta ruptura em relação a um poder robustamente vertical, pois, ao manipular os aparatos tecnológicos a ponto de permanecer anônimo e irrastrável numa sociedade em que, como sinaliza o filósofo Byung-Chul Han no livro *Sociedade da Transparência*, todos se entregam à exposição voluntária (e voluntariamente fornecem sua localização através de *chek-in*), o sequestrador botou de joelhos todo o Palácio de Buckingham, juntamente com seu aparato jurídico e repressivo, e a corte e o parlamento se viram obrigados a ceder a sua chantagem extravagante. É como se o poder, também advindo da precisa manipulação dos saberes da tecnologia digital, já não estivesse apenas em posse das grandes instituições estatais ou privadas, do poder que vem de cima, mas sim, ao menos nesse caso, distribuído aos que conseguiram

se imiscuir entre as frinchas da rede e manipulá-la. É como se ocorresse uma fratura, ainda que episódica, nas velhas relações entre poder e tecnologia, que sempre foram verticalizadas a partir da instrumentalização da razão e da ciência com vistas à manutenção da estratificação social. Como ressalta Jürgen Habermas, em seu livro *Técnica e Ciência como "Ideologia"*, o conhecimento científico passou a ser usado para o homem dominar o homem, e esta dominação vai se perfazendo pela tecnologia e legitimando o poder político, que absorve toda a cultura a sua volta. (HABERMAS, 1968).

Em outro ponto, o mesmo autor salienta que

(...) interesses sociais determinam como sempre a direção, as funções e a intensidade do progresso científico. No entanto, esses interesses definem agora de tal modo o sistema como um todo, que acabam por coincidir com o interesse pela manutenção do sistema. A forma privada de valorização do capital e o critério de distribuição das compensações sociais, para garantir a lealdade das massas, são mantidos como tais fora da discussão. (...) E assim se configura uma perspectiva segundo a qual a evolução do sistema social parece ser determinada pela lógica do progresso técnico e científico. (*Ibid*, p.108-109).

É como se as pessoas não percebessem a dominação porque o aumento da produtividade vem acompanhado de melhorias em suas condições materiais: conforto, bem-estar, consumo de bens tecnológicos, como televisão, geladeiras, computadores, celulares. E como se esse avanço tecnológico fosse a causa, uma condição imperiosa sem a qual sua vida, em alguma medida confortavelmente instalada, não tivesse meios para se fixar.

Nesse ponto fronteiro de sua análise, Habermas se aproxima de outro pensador que ajudou a tornar inteligíveis as dinâmicas subterrâneas do poder, abrangendo, com sua visada, quatro séculos: Michel Foucault. Para o filósofo francês, a estratégia mais eficiente de controle dos corpos, do sec. XVII até meados do sec. XX, era ou a da violência física, a dos suplícios e execuções como ditadoras das regras exemplares e dissuasórias, ou a dos regimes disciplinares rígidos, constantes e meticulosos: a caserna, os hospitais, a escola. Mas a partir da década de 60 do século passado, reflete Foucault na obra *Microfísica do Poder*,

(...) percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. (...) se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo (...) (FOUCAULT, 2018, p. 237-9)

Esse poder mais tênue sobre o corpo advém do efeito anestésico do conforto e do consumo, também da certeza de que o indivíduo está sendo vigiado permanentemente pela onipresença das câmeras de segurança e sua ironia zombeteira do “Sorria, você está sendo filmado!”, além da ideologia que retrata o trabalho como redentor e fonte primordial de dignidade sem a qual tornamo-nos párias.

Entendemos como relações verticais de poder aquelas que - em consonância com tal metáfora geométrica- se anunciam e se fazem sentir de cima para baixo, a partir de configurações bastante rígidas, hierarquicamente estratificadas e que submetem os indivíduos ao jugo de um poder centralizador e muitas vezes coercitivo. Estado, Igreja, Escola e Sistema jurídico são algumas das instituições detentoras dessa força que paira sobre os indivíduos, cerceando seus desejos e impulsos.

Do ponto de vista da manutenção dessas relações verticais, aparatos como as supracitadas câmeras de vigilância e radares eletrônicos são exemplos cotidianos –mesmo onipresentes– que demonstram como a tecnologia passou a ser operacionalizada a fim de tornar-se um prolongamento, uma extensão, um tentáculo desse poder que se expande e se ramifica para melhor observar, reger e condicionar minuciosamente o comportamento dos indivíduos. É o que Foucault chamou de sociedade disciplinar, erigida a partir do conceito de panóptico. A caracterização física de tal aparelho (o panóptico de Bentham era uma torre de vigilância instalada em presídios e que permitia ao vigilante observar os presos sem ser observado por eles) acaba sendo utilizada por Foucault como ensejo para a criação de uma grande analogia, que se configura no sentido de representar simbolicamente o modo como os indivíduos são, na sociedade contemporânea, submetidos a uma vigilância permanente.

Evidências dessa espécie são adequadas para reiterar o argumento de Habermas, sobre como a tecnologia e a ciência acabaram por se tornar

instrumentos de controle. Além disso, é necessário reforçar que as estratégias de dominação passaram também de um menor uso da violência e da repressão explícitas para uma administração de doses paliativas e sedativas de consolo. E tal entorpecimento acaba por atuar no sentido de amenizar e por vezes suprimir a histórica luta de classes. Sustenta o teórico alemão que “A dominação ostensiva de um Estado autoritário se vê progressivamente substituída pelas pressões manipuladoras da administração técnico-operacional” (*Ibid*, p.111). E, mais adiante, reafirma que

O capitalismo regulado pelo Estado, que surge como reação aos perigos que o antagonismo aberto de classes representava ao sistema, promove o abrandamento dos conflitos de classes. O sistema do capitalismo tardio é de tal modo definido por uma política compensatória que assegura a lealdade das massas assalariadas. (*Ibid*, p.112)

No livro *Vigiar e Punir*, que esmiúça a história das técnicas punitivas e coercitivas atuantes sobre o corpo humano, Foucault atesta que “(...) em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1975, p.118). E ainda:

Mas podemos sem dúvida ressaltar esse tema geral de que, em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão. (*Ibid*, 1975)

A despeito da pertinência e da destreza analítica de pensadores dessa envergadura, entretanto, afirmamos que, relativamente à análise do episódio em questão, nossa visada será, em partes, oposta. A despeito de a tecnologia digital poder ser vista como um aprimoramento dos mecanismos disciplinares, ou seja, como instrumentos de controle do indivíduo, o que postulamos, contrariamente às premissas teóricas dos autores supracitados (já que eles não puderam presenciar as mudanças decorrentes do surgimento das mídias sociais), é que as relações de poder que se manifestam a partir dos usos da chamada tecnologia digital têm um caráter ambíguo, ambivalente, que os assim

chamados corpos dóceis podem eventualmente idealizar insurreições digitais (*youtubers*, por exemplo, não precisam do referendo de instituições acadêmicas para publicar conteúdo acadêmico), que há a possibilidade de reconfigurações e rearranjos nas estruturas do poder, e que tais flutuações ainda não foram exaustivamente analisadas e documentadas, devido a sua manifestação bastante recente.

Se, por um lado, é notório e demonstrável que aparelhos tecnológicos são instrumentalizados para a conservação do poder (argumento que reforçaremos mais adiante a partir de exemplos históricos), por outro, é bem possível que haja brechas, vãos, fendas, pequenas fissuras por onde os usuários de tais tecnologias possam sub-repticiamente penetrar e atuar no esfacelamento, ou ao menos no enfraquecimento, dessas, outrora bastante inflexíveis, relações.

Defendemos que é exatamente isso o que ocorre em “Hino Nacional”. Numa espécie de rebelião contra essa lógica falha do *post hoc ergo propter hoc* ("depois disso, logo, causado por isso"), que faz com que acreditemos que as causas do conforto médio são a produtividade e a tecnologia; contra a ilusão de tais compensações materiais; contra a docilização dos corpos esquadrihados, treinados e modelados para serem produtivos sem reclamar; contra esse domínio tecnocrata da vida, que impõe ao indivíduo todo tipo de vigilância e influi diretamente em seu comportamento, em sua dimensão corporal e psíquica; contra essa sutil domesticação que acaricia e acalenta os corpos para melhor deles usufruir, o que fez o sequestrador foi apropriar-se das armas tecnológicas do inimigo (não todas) para enfrentá-lo e, se não para derrotá-lo inapelavelmente, ao menos para demonstrar que todo sistema de dominação tem rachaduras por onde se pode penetrar.

No mesmo livro de Habermas, acima referenciado, o autor afirma que o progresso técnico e científico está atrelado ao domínio militar, e que dessa pesquisa “retornam informações a serem aproveitadas no domínio civil da produção de bens” (*Ibid*, p.108). Como se o sequestrador da princesa rejeitasse a expressão “domínio civil” da citação, ele provocou uma reviravolta mordazmente irônica, de vez que o que foi militarmente desenvolvido para supostamente proteger o Estado e as pessoas (internet e seus subprodutos), em “Hino Nacional” foi utilizado justamente para atacar os dois maiores símbolos do Estado britânico: a família real e o parlamento. Ao menos por um

dia, o império onde o sol nunca se punha foi metaforicamente colonizado, não pelo corpo físico do sequestrador, mas por sua virtualidade, sua ausência, seus drones simbólicos acionados a distância.

No livro *Em Defesa da Sociedade*, Foucault, a fim de definir as bases do que chamaria de biopoder, estabelece uma genealogia das formas históricas de o poder gerir os corpos. Se, até o sec. XVI, o soberano detinha o poder de vida e morte sobre o indivíduo, a superação dessa forma de controle pelo poder disciplinar se dá a partir do final do sec. XVII. O poder disciplinar teria como objetivo o adestramento dos corpos, visando a melhorá-los para torná-los sempre mais produtivos. O biopoder seria, então, atuando em concomitância com o poder disciplinar e tendo como agente o Estado moderno, uma onipresente forma política de atuação sobre o corpo voltada não para a morte, mas sim para “fazer viver”. É em seu bojo que surgem sistemas de seguridade, de saúde, de previdência, cujo objetivo tácito é a manutenção da vida a qualquer custo. Regras rígidas de normatividade passam, dessa forma, a inscrever no corpo biológico metodologias corretivas de higiene, sexualidade, comportamento, natalidade, costumes, sempre tendo em vista a preservação do corpo para fins produtivistas. Para o biopoder, a vida se constitui menos como um direito do que como uma obrigação. (FOUCAULT, 2000).

E é relativamente a essa estruturação do biopoder (brevissimamente resumido acima) que, em “Hino Nacional”, vemos acontecer duas abruptas rupturas. A primeira diz respeito à asserção de Foucault quando assevera ser o Estado o agente disseminador do biopoder. Ora, se a figura do Primeiro-ministro é a personificação do Estado, então o que Carlton Bloom, o sequestrador, conseguiu ao obrigar Callow a praticar ato tão pouco normativo foi não apenas inverter o vetor de onde emana o biopoder, mas subverter todas as normas estabelecidas por este. Se o biopoder inscreve no corpo normas de higiene, comportamento, natalidade e sexualidade, nada menos higiênico, menos de acordo com tais prescrições salutares e menos afeito à concepção de um ser humano do que a cópula com um porco; e, mais radical, mais extremado, nada menos afeito à normatividade sexual do que a zoofilia.

A segunda ruptura com o biopoder diz respeito ao suicídio de Bloom. Como o biopoder só pode se instaurar num corpo vivo, segue que ele não consegue exercer nenhum tipo de controle no corpo que tomou para si a decisão de sua

própria extinção. O suicídio de Bloom, nessa perspectiva, é a recusa final a qualquer tipo de controle alheio, é a eloquente rejeição das formas modernas de dominação que reduzem a vida humana a um objeto de exercício de poder. O biopoder não tolera o suicídio, pois este significa que há ao menos uma dimensão da vontade humana que ele não pode sequestrar e domesticar. Se a vida é um imperativo do poder, o suicídio, forma não institucionalizada da morte, é ruptura, desobediência civil.

Nesse sentido, a conceptualização de Foucault acerca do biopoder e o gesto definitivo de Bloom jogam luz diferente à inquietação de Albert Camus, expressa no parágrafo inicial de seu livro *O Mito de Sísifo*:

Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois. Trata-se de jogos. É preciso, primeiro, responder. E se é verdade, como quer Nietzsche, que um filósofo, para ser estimulado, deve pregar com seu exemplo, percebe-se a importância dessa resposta, porque ela vai anteceder o gesto definitivo. (CAMUS, 2016, p.19)

Encaminhando-nos para as considerações finais deste subcapítulo, numa das cenas chave do episódio, a assessora Alex Cairns (Lindsay Duncan), numa conversa privada com Callow, diz a este que nada mais pode ser feito, que a decisão não está em suas mãos e que a segurança de sua família não pode ser garantida. Em decorrência de uma tentativa malfadada de enganar o sequestrador ao inserir (utilizando técnicas de computação) um ator pornô no lugar de Callow, o que fez com que o raptor enviasse a uma emissora de TV um dedo amputado da princesa, a opinião pública está, nesse momento, numa efervescência próxima da revolta, toda a favor do cumprimento da exigência. Para sermos mais exatos, 86% dos entrevistados querem a princesa libertada e a cópula nefasta consumada. Ora, se o poder decisório não está mais nas mãos do chefe político do país, se ele compulsoriamente terá de acatar a exigência do raptor, exigência que agora é também dos súditos, significa que houve uma cisão, um choque, uma fratura, significa que o poder foi deslocado de sua posição sacralizada, pirâmide acima, para algum outro ponto, muito abaixo, e isso foi alcançado devido à manipulação habilidosa das peças eletrônicas de xadrez da tecnologia digital. Inclusive foi extremamente



malsucedida a contraofensiva tecnológica que tentou, com o uso de técnicas de computação gráfica, inserir a cabeça virtual de Callow ao corpo físico de um ator pornô, para que o Primeiro-ministro não tivesse que se submeter ao ato degradante. Tal manipulação precisa das peças por Bloom, contudo, não se restringiu apenas às peças físicas, já que ele também soube se valer das consequências sociais do uso massificado das plataformas digitais, pois, dentre os estratagemas do mentor dessa trama labiríntica, incluía-se o conhecimento de que o monopólio do controle das notícias pelo Estado foi quebrado pelas plataformas digitais.

Sobre isso, evidência contundente nos é fornecida quando os assessores admitem não haver protocolos a serem seguidos diante do compartilhamento torrencial do vídeo pelos usuários da rede. Serão obrigados a, sempre reativamente, lidar com o caso à medida que ele, à revelia de seu controle, imprevisivelmente se desenrola, surtindo o efeito cômico de homens e mulheres poderosos se debatendo sem saber o que fazer.

Ora, se o império britânico precisa improvisar contraofensivas, se precisa reagir em vez de agir, se o biopoder teve invertido o seu vetor e submeteu os seus desígnios e propósitos ao corpo físico do seu centro irradiador, algum ponto vulnerável foi descoberto e atingido. Algum nervo foi exposto, rompido.

## 2.2 POR QUÊ?

*“Símbolos. Tudo símbolos...  
Se calhar, tudo é símbolos...  
Serás tu um símbolo também?”*

*(Álvaro de Campos)*

O final do episódio revela uma surpresa estonteante: o sequestrador, que agora sabemos tratar-se de um artista plástico chamado Carlton Bloom, libertou a princesa meia hora antes da consumação do estupro bestial, no centro de uma Londres esvaziada pelas pessoas, que estão todas em *pubs*, restaurantes, em seus trabalhos ou em suas casas assistindo ao vivo à

humilhação final do Primeiro-ministro. E a pergunta, perplexa e inevitável é: Por quê Bloom a liberta?

Depois de a nauseante performance ser sacramentada diante do olhar agora perplexo e, poderíamos dizer, arrependido de 1,6 bilhão de pessoas, um funcionário faz uma ligação para a principal assessora de Callow, Alex Cairns, e relata que câmeras de vigilância registraram o momento em que Susannah, abandonada e sedada, porém ilesa, é encontrada em uma ponte. A amputação de seu dedo, portanto, foi outra armação de Bloom, que na verdade se automutilou. O funcionário revela que a princesa fora libertada meia hora antes da transmissão. E a reação de Cairns é fazer essas informações não constarem no relatório, principalmente para que Callow não tome conhecimento. Cairns afirma, então, que a intenção do sequestrador era fazer uma declaração, provar um ponto.

Mas que declaração, que ponto será esse? Que mensagem Bloom quer transmitir praticando uma ação que bem poderia ter arruinado toda a articulação perfeita de seu plano? É uma questão que permanece aberta, e cuja busca por respostas precisa vir acompanhada de estratégias interpretativas consistentes.

Umberto Eco (1997) defende o caráter ambíguo, não unívoco das obras de arte, causado principalmente pelo efeito de estranhamento que é próprio do discurso artístico. Para Eco, esse discurso teria como primeiro significado a própria estrutura, de forma que a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a vários tipos de sensibilidade e de cultura. Quanto maior a possibilidade de abertura, mais interessante torna-se a obra de arte. De outro modo, as obras cuja chave interpretativa é única e óbvia não são interessantes, pois trazem a marca das mensagens de massa, que são amplamente redundantes e apenas repetem para o público aquilo que ele já sabe.

Em sua teoria, Eco postula que uma obra aberta é aquela que propõe ao leitor ou ao espectador

(...) um 'campo' de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de 'leituras' sempre variáveis; estrutura, enfim, como constelação de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (ECO, 1997, p.150).

Essas relações recíprocas, sobre as quais Eco discorre, aproximam-se diretamente dos métodos analíticos da Pragmática, que tem por premissa básica a consideração dos mais variados contextos (históricos, econômicos, geográficos) quando da tentativa de determinação de significados. E certamente o contexto social em que temporalmente a obra se insere deve receber atenção especial, principalmente quando tal obra é veiculada pelas mídias. Douglas Kellner, em *A Cultura da Mídia*, afirma que os próprios produtos culturais oferecidos pela mídia trazem em seu bojo elementos que ecoam a vivência social. Objetivando conquistar públicos e lucros cada vez maiores, a mídia se encarrega não apenas de reproduzir a ideologia dominante (certamente uma de suas principais características), mas também de entregar a seus consumidores produtos que chocam, transgridem convenções e contêm críticas sociais originadas em campos mais progressistas.

(...) Portanto, enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem. (KELLNER, 2001, p.27)

Essa descrição, a despeito de dirigir seu olhar a mídias das décadas de 50 a 90, mais especificamente a televisão, ainda pode ser aplicada aos atuais *streamings*, como a Netflix. É notório em seu catálogo de filmes e séries a presença tanto de obras mais progressistas, com atores negros, mulheres e homossexuais atuando de forma mais equânime, quanto de filmes como *Top Gun*, por exemplo, que, segundo análise do mesmo Kellner (*Ibid*, p. 105), advogava valores conservadores estadunidenses, como honra e desempenho individual, além do militarismo de Ronald Reagan. Em uma palavra, as mídias são miméticas e refletem, estrategicamente, a orgânica complexidade do tecido social.

No episódio em questão, fatores sociais externos, como embates entre forças conservadoras e progressistas, são determinantes na constituição

interna da obra, seja em sua forma, seja em seu conteúdo. O comportamento histórico e coletivo diante de notícias escandalosas, a fruição voyeurística da violência segura, o gosto pelo mórbido e pelo grotesco, a notícia que atrai mais pelo fascínio gerado que por sua relevância, e a atenção devotada à espetacularização promovida pelas mídias de massa são ingredientes internos à obra, porém especulares aos externos, de modo que pensamos ser razoável afirmar que, em “Hino Nacional”, é desenvolvido o procedimento formal chamado mimese, noção estética desenvolvida pelo filósofo grego Aristóteles, que considerava a arte uma espécie de imitação da natureza, sendo o artista aquele que, de acordo com o verbete “mimese” no *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés,

(...) molda o seu objeto à imagem e semelhança da natureza, que cria todas as coisas do mundo: daí não se tratar de cópia, mas expressão dum capacidade análoga à que preside a criação da realidade física, nela incluído o ser humano. A imitação do ser humano visa à sua natureza intrínseca, – o seu caráter (*ethos*), as suas paixões (*pathos*), o seu comportamento (*práxis*). (MOISÉS, 2004, p.293).

Consideramos expressamente manifesto que a série *Black Mirror* almeja representar (imitar) o ser humano contemporâneo em suas ações e dar forma e expressão a seu caráter, paixões e comportamento, de acordo com os postulados formais aristotélicos. Não fosse assim e a palavra “mirror” não teria razão de compor o nome da série. Ademais, o episódio é filmado em uma Londres real, com todos os seus espaços, ruas e pontos turísticos reconhecidos mundo afora. Uma das cenas mostra, inclusive, uma faixa anunciando uma exposição de Miró no Tate Modern, exposição que de fato foi abrigada pelo museu em 2011, ano de lançamento da série.

Visto que o poeta é o artista que efetua a mimese, tal como o pintor ou qualquer outro artista de imagens, será sempre necessário elaborar a mimese de uma destas três situações: ou bem das coisas tais como eram ou são, ou bem como são ditas e se considera que sejam, ou bem como deveriam ser. (ARISTÓTELES, 2015, p.197)

Expostas, desse modo, as justificativas concernentes à relação entre ficção e realidade, bem como a averiguação da incidência desta sobre aquela, e considerando como pacífico esse ponto, recorreremos agora às ponderações

do professor Norval Baitello Junior, escritor e teórico da Comunicação e doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Livre de Berlim, em sua obra com o sugestivo título *A Era da Iconofagia*.

No livro, Baitello descreve em minúcias as diversas paisagens e facetas de uma sociedade midiaticizada devoradora e devorada por imagens, em que nada do que se sente, pensa e vive parece derivar da experiência direta, física, mas sempre de mediações encarnadas por aparelhos tecnológicos cujo princípio é a produção, em larga e veloz escala, de imagens sempre em trânsito. Transitórias, portanto, e que, a despeito de terem na visão seu sentido primordial, levam, paradoxalmente, a uma crise da visibilidade, ao seu empobrecimento, esvaziamento e, por fim, à incomunicabilidade. Hipertrofia ocular como efeito de uma vertiginosa inflação de imagens.

A fadiga não está mais nos materiais do mundo que se tornaram perenes e onipresentes. A fadiga se instala no olhar que já não vê o que avista, já não enxerga o que vê, já não anima o que enxerga. Fatigado o grande sentido de alerta, tornam-se os corpos presas fáceis dos monstros de luz e passam a ser devorados pelas imagens, criaturas da luz (...) (BAITELLO, 2014, p.28)

Retornando à enigmática fala da assessora Alex Cairns, quando afirma que Bloom libertou Susannah meia hora antes da transmissão porque queria provar algo, aventamos a hipótese de que, justamente, o sequestrador, conhecedor dessa fadiga do olhar causada pela devoração ininterrupta de imagens, apostou que o anestesiamento coletivo dos olhos leva as pessoas a desejarem experiências cada vez mais extremas, mais radicais, ainda que mediadas e limitadas pelas telas. É como se as amenidades diárias, essas que não interrompem o trânsito ou a programação, nem são dignas dos *trend topics*, já não satisfizessem a sanha voyeurística ávida por alguma visão um pouco mais espetacular que a do dia anterior, sanha análoga ao do adicto que já não se satisfaz com a dose experimentada ontem.

Num sarcasmo absolutamente ferino e corrosivo, Bloom pratica o único ato que faria o agora grande espetáculo ser cancelado: a libertação da princesa. É como se Bloom tivesse antevisto que as pessoas, convulsionadas em sua excitação coletiva, não desejariam, e mesmo não permitiriam, o cancelamento do espetáculo. “Pesquisas online sugerem que 86% dos eleitores acreditam

que ele deve ceder às exigências”, relata um repórter, numa transmissão ao vivo. “Isso é histórico”, diz um telespectador embasbacado a sua amiga mais sensível que toma o controle remoto nas mãos tencionando desligar a TV. Dessa forma, a tal declaração, o tal ponto a ser provado pelo sequestrador adquire obscuras tonalidades de denúncia. E sua cólera acusatória se dirige

- i. à homogeneização irrefletida dos comportamentos, gastos, gestos e gostos;
- ii. à manutenção maquiavélica do poder político a todo e qualquer custo;
- iii. à busca desenfreada e inconsciente pelo sombrio, grotesco, tenebroso, como uma espécie de reação psicológica a um mundo excessivamente luminoso;
- iv. à cegueira seletiva – posto que imponderada – determinada pelo que é ou não transformado em imagens midiáticas.

Somente após o vídeo da mutilação do dedo (que todos imaginavam ser da princesa) ser transmitido pela internet e pela TV, além da notícia de que uma repórter se ferira ao tentar cobrir a invasão pela polícia do câmpus abandonado, é que a imensa maioria da opinião pública passa a exigir de Callow o cumprimento da demanda exigida. E com o agravante de Susannah ser conhecida como “a princesa do Facebook”, ou seja, ser uma celebridade do mundo virtual. Antes disso, a maioria das pessoas se mostrava escandalizada com a chantagem do sequestrador e não apoiava o cumprimento da exigência. No capítulo *A Violência invisível na era da visibilidade*, Baitello sublinha a noção de que

Só é violência o que se vê, e não se considera violência quase nada do que ocorre nos subterrâneos da vida social, da esfera familiar ou das relações interpessoais. Assim, costuma-se considerar ‘violência’ apenas aquilo que choca, escandaliza, traumatiza o nosso senso comum, já tão anestesiado pelos inúmeros registros diários da criminalidade, das catástrofes, dos eventos policiais e da violência social. Apenas a violência bruta encontra espaço nos veículos de comunicação de massa. (BAITELLO, 2014, p.35).

Outra ironia, portanto: denunciar os efeitos deletérios de uma sociedade midiática e tecnológica manipulando a mídia e a tecnologia. Mas, por outro lado, sem deixar dúvidas de que abdica desse *modus vivendi* mecanicista, com

mais uma de suas medidas drásticas, metáfora cabal de sua negação do mundo circundante: a amputação de um dos seus dedos, parte do corpo universalmente utilizada na vida digital fundamentada na manipulação de telas *touchscreen*. Para a consumação pirotécnica de sua mensagem, o local escolhido para o envio do dedo arrancado tinha de ser uma emissora de TV, que não hesitaria em tornar pública a tortura; e o dedo (impressão digital deixada na cena do crime para indicar seu desprezo pela vida digital) tinha forçosamente de ser dele, e não o da princesa.

E como se sua intenção fosse deixar uma rede absolutamente coesa dos indícios desse desprezo, a fim de que sua mensagem fosse não apenas inteligível, mas inequívoca, podemos perceber, em seu ateliê, um computador bastante velho abandonado num canto esquecido do cômodo. O HD, que presumimos parte integrante do computador em questão, está desconectado do aparelho e jaz igualmente abandonado em outra parte do ambiente. Além disso, a TV, na qual Bloom acompanhava ao vivo o desenrolar de sua própria trama, é nitidamente de um modelo ultrapassado, pequena e em preto e branco.

Em seu livro *Interpretação e Superinterpretação* (1997), Umberto Eco propõe um conjunto de critérios que precisam ser seguidos a fim de que a interpretação de uma obra artística possa ser considerada bem-sucedida. Afirma o teórico:

Para ler tanto o mundo quanto os textos de modo suspeito, é preciso elaborar algum tipo de método obsessivo. A suspeita, em si, não é patológica: tanto o detetive quanto o cientista suspeitam em princípio que certos elementos, evidentes, mas aparentemente sem importância, podem ser indício de uma outra coisa que não é evidente. (...) Mas o indício é considerado um signo de outra coisa somente em três condições: quando não pode ser explicado de maneira mais econômica; quando aponta para uma única causa (ou uma quantidade limitada de causas possíveis) e não passa um número indeterminado de causas diferentes; e quando se encaixa com outro indício. (ECO, 1997, p.57)

Propomos aqui que os indícios deixados por Bloom encaixam-se uns nos outros, como peças formatadoras de uma unidade integrada de sentido, e são, portanto, signo de uma outra coisa, que consideramos ser sua recusa da vida digital, seu protesto veemente contra os modos de ser e agir massificados nascidos (ou reinventados) no seio da era digital. Em acréscimo, ainda tais

indícios não podem ser explicados de maneira mais econômica e apontam para uma única causa, atendendo, pois, aos critérios elencados por Eco.

Já comentamos que Susannah é liberada em uma ponte. Mas não em qual. A ponte em questão é a Millennium Bridge (Ponte do Milênio), primeira a ser construída em Londres desde 1894, e que está alinhada à St. Paul's Cathedral (igreja mais antiga da Inglaterra, fundada em 604), de um lado, e à Tate Modern (galeria de arte moderna e contemporânea, aberta em 2000), de outro.

É imperioso fazermos notar que potentes significados fluem sob tal símbolo. Projetada pelo arquiteto Norman Foster e inaugurada pela rainha Elizabeth II justamente no ano 2000, a ponte tem características futuristas que destoam de parte da paisagem londrina, composta, também, de construções antiquíssimas. A obra vanguardista, feita com materiais industriais, não está ali apenas para celebrar a chegada do milênio, mas também para receber com alvíssaras todas as mudanças culturais que se intensificaram a partir desse marco temporal exato, sendo a mais notória delas a massificação do uso da rede mundial de computadores e tudo o que nela veio a reboque: a velocidade do compartilhamento de informações, a vida globalmente conectada, as pessoas cada vez mais encerradas em casulos digitais, a virtualidade ocupando os espaços antes destinados ao contato físico. Como informa matéria da BBC Brasil, de 19 de novembro de 2003, o projeto foi “idealizado para comemorar o novo século e alardeado como uma das grandes investidas modernizadoras do governo de Tony Blair” (BBC, 2003). É a ponte, portanto, sendo utilizada em sua simbologia mais explícita: a da transição, mas não uma transição física, e sim temporal.

No tradicional *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

O simbolismo da ponte, por permitir passar de uma margem à outra, é um dos mais universalmente amplos. Essa passagem é a da terra ao céu, a do estado humano aos estados supra-humanos, o da contingência à imortalidade, o do mundo sensível ao do mundo suprassensível etc. (...) percebem-se, pois, dois elementos: o simbolismo da passagem, e o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda viagem iniciática. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.853).



Propomos, portanto, que a escolha da “Millennium Bridge” como local de liberação da princesa não se deu por acaso, por tudo o que essa construção, a um tempo arquitetônica e política, simboliza relativamente à vida contemporânea, e dado que todas as outras dezenas de pontes londrinas que ligam as margens do Tâmis datam de pelo menos um século. O recado, ainda uma vez, parece ser endereçado ao novo. Mas o recado ao novo não pode prescindir da utilização do novo, e a libertação acontece ali também porque as inúmeras câmeras de vigilância instaladas na ponte vão filmar o ocorrido, vão presenciar e registrar a obra no lugar das pessoas que deixaram desertas as ruas londrinas.

Neste momento da análise, talvez seja sensato estabelecer que todas as ações de Bloom constituíram uma espécie de charada, um quebra-cabeças a ser montado desde que as peças fossem reconhecidas como tal. E a ponte concretiza-se como uma peça reiterativa que nos ajuda a remontar o quadro geral da sua contumaz recusa ao irrefletido modo de vida das populações urbanas no terceiro milênio. Liberando Susannah em uma das margens (justamente onde está a Tate Modern), porém não a cruzando, Bloom envia-nos uma vez mais algumas linhas de sua cifrada carta de suicida: ele não atravessará o Tâmis para chegar ao milênio, em razão de essa fronteira lhe parecer desprezível; os dados, ao menos para ele, não estão lançados, e esse Rubicão ele não cruzará.

Outro ponto que consideramos importante, relativamente à cena da ponte, é que um lance de câmera nos permite ver, por alguns instantes, uma faixa de anúncios na Tate Modern. A galeria está divulgando que naquele dia houve/haverá entrada gratuita para uma exposição do pintor surrealista espanhol Joan Miró. As ruas da cidade, porém, estão desertas, e não há ninguém no museu, a julgar pela ausência quase completa de qualquer tipo de movimentação em seu entorno. Ao que parece, todos escolheram se recolher a ambientes fechados para, sãos e salvos, refestelarem-se com a impudícia da cena de zoofilia. Quando a realidade, ainda que mediada pela TV, adquire traços e tonalidades surreais, não há necessidade de arte surrealista: essa parece ser a cifrada sugestão de Bloom. Sugestão amparada pelo fato de que sua controversa exposição chamada “Agitação”, no mesmo Tate Modern, “termina três semanas antes do programado devido às críticas”. Se a arte é tão

massiva e escandalosamente preterida pela espetacularização, então é como se não houvesse lugar no mundo para artistas, ou, menos radicalmente, mas não menos triste, o lugar destinado aos artistas fosse o do exotismo, da excentricidade, do adereço desinteressante tolerado quando inofensivo, banido quando subversivo. Tudo o que resta, para a sociedade do espetáculo que nunca experimenta a saciedade do espetáculo, são os ditos *reality shows* e o rude apelo das narrativas televisivas que tomam de assalto para si e vilipendiam o intrínseco e sempre vivo desejo humano por histórias, o que Candido (1988), em seu ensaio *O Direito à Literatura*, chamou de necessidade de ficção.

Munidos, agora, da vital pista de que a exposição de Bloom na Tate Modern foi cancelada devido ao seu teor supostamente controverso (não há informações sobre do que se trata a obra), compreendemos melhor o conteúdo implícito de sua, talvez agora possamos afirmar, desforra, vingança, mensagem. Algo como: “Cancelaram minha exposição por ser controversa, mas agora quinta parte do planeta está imóvel diante da TV e da internet assistindo a uma outra exposição, desejada e exigida pelo público, e não apenas controversa, mas triplamente qualificada como criminosa. Meu crime é o sequestro; o do Primeiro-ministro, o estupro de um animal; o da plateia, a cumplicidade”.

Ainda sobre as mídias de massa e sua exploração/criação de narrativas espetacularizadas, exemplos sombriamente análogos a “Hino Nacional”, extraídos do que se convencionou chamar realidade, não faltariam a esta exposição. Um deles ficou conhecido mundialmente como caso Eloá, devido à grande visibilidade dada ao crime pela mídia, o que resultou numa enorme repercussão mundo afora.

Em 2008, o sequestro de uma adolescente por seu ex namorado foi transmitido ao vivo, durante cinco dias, por diversas emissoras de TV aberta. Inclusive o fato de Lindemberg Fernandes Alves, o sequestrador, ter acompanhado os noticiários em tempo real, influenciou no modo como as negociações entre ele e a polícia foram feitas. Matéria de 21 de outubro de 2008, do jornal Folha de São Paulo, informava que

A audiência das redes que mais investiram na cobertura do sequestro cresceu. A média da Globo no domingo, das 7h à 0h, subiu de 16 para 20 pontos, um crescimento de 25%. A Record cresceu 43% -foi de sete para dez pontos. A Record News, canal de notícias da Record que opera em sistemas aberto e pago, finalmente saiu do traço. A emissora saltou de 0,3 para 1,0 no sábado, deixando a Gazeta para trás e encostando na Rede TV!. O SBT também registrou aumento de audiência. (FOLHA, 2008)

O clima de suspense, a animosidade em relação ao sequestrador (vilão), a comoção pela sorte da sequestrada (mocinha), os comentários públicos relativos aos possíveis desfechos dos acontecimentos, o *plot twist* (que Aristóteles, 2300 anos antes, chamando de “reviravolta”, incluiu entre os ingredientes básicos de uma tragédia), a tensão imagética e a expectativa pelo desfecho são características evidentes dos contextos narrativo-ficcionais, sequestrados, num e noutra caso, pelas mídias de massa a fim de angariar audiência explorando nossa aspiração pelo fabular.

Em meio a tamanha drasticidade de atitudes e a tantos porquês, tentamos, até agora, forjar as retas do novelo narrativo, encontrar maneiras de acessar a lógica interna da mente criadora do plano cujos objetivos não são revelados ao espectador do episódio. Para isso, aventamos hipóteses, analisamos silêncios e falas, seguimos o que consideramos pistas, vagas e dispersas, porém passíveis de configurar um quadro mais amplo, interpretamos símbolos (esses elementos concretos cuja significação não se reduz ao estado bruto de sua matéria, mas transcende seu aspecto material para alcançar dimensões outras) e construímos significados a partir do cotejo das cenas com os referenciais teóricos. Mas a performance de Carlton Bloom, não obstante o expediente de meios ilícitos, como um sequestro, ainda reservava ao público uma cena final, seu suicídio, sobre o qual trataremos em outra seção deste trabalho.

### 2.3 A MORTE DO AUTOR

*“Mas parece que algo fala, que algo nos utiliza para falar. Você não tem essa sensação? Não parece que estamos habitados?”*

*(O Jogo da Amarelinha – Julio Cortázar)*

Um ano depois dos fatídicos acontecimentos que, por um dia, paralisaram boa parte da população global em frente à TV e aos celulares, vemos uma notícia relatando que o sequestrador era o pintor e artista plástico Carlton Bloom, vencedor do Turner Prize (com uma obra sugestivamente chamada “Agitação”), prêmio mais prestigiado – e mais controverso – de arte contemporânea da Grã-Bretanha, organizado justamente pela Tate Modern. De acordo com o que nos informa o verbete “Prêmio Turner”, na enciclopédia virtual *Wikipédia*,

(...) Desde o seu início, em 1984, tornou-se o prêmio artístico mais conhecido no Reino Unido, geralmente criando artigos na imprensa devido a obras concorrentes muito controversas, como ‘Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo’ (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), um tanque de acrílico contendo um tubarão morto preservado em formaldeído, da autoria de Damien Hirst. Ou ‘A Minha Cama’ (My Bed), de Tracey Emin, que mostrava uma cama suja com roupa usada, preservativos, garrafas de álcool vazias e secreções corporais. (WIKIPEDIA, 2020)

Além disso, o nome do prêmio é uma homenagem a William Turner, artista britânico polêmico do sec. XIX, recluso e excêntrico, que renegava ostensivamente o sucesso e a fama, mas que ficou conhecido por ser um dos grandes precursores do modernismo na pintura. Parte de suas obras está exposta na Tate Modern, e seu corpo está sepultado na St. Paul’s Cathedral, reforçando ainda uma vez a fecundidade simbólica da Millenium Bridge, elo temporal a aglutinar passado e presente.

Na mesma edição do telejornal, destaca-se a opinião de um crítico de arte acerca dos acontecimentos protagonizados por Bloom, Susannah e Callow. Na visão desse crítico (não nomeado), os sucessos empreendidos por Bloom no caso do sequestro são a primeira grande obra de arte do sec. XXI. O apresentador também emite uma nota editorial que destaca o sequestro como “um evento do qual todos nós participamos”.

De fato, informa-se que 1,3 bilhão de pessoas assistiram, ao vivo, ao assim chamado calvário do Primeiro-ministro.

Da investigação desses pontos acima elencados, aliados ao suicídio de Carlton Bloom, tratará esta seção. E, para a efetivação de tal análise, consideraremos como plausível a hipótese interpretativa do crítico de arte

mencionado no telejornal: a de que Bloom teria concebido o sequestro como a escritura de uma obra artística. Se não como arte (palavra de definição amplamente variável no tempo e no espaço), ao menos como uma performance cujos significados só podem ser construídos de forma análoga aos construídos pela arte, pois sua mensagem não é direta, objetiva, retórica, mas nos é endereçada lançando mão das ferramentas do simbólico, do estranhamento, das metáforas, das cifras e códigos que não revelam seu conteúdo subjacente sem um esforço, sem os instrumentos de um método analítico-interpretativo.

Em todo caso, a despeito de não ser nosso objetivo a tentativa de delinear as inumeráveis, complexas e, por vezes contraditórias, definições de arte, fiquemos com o que o dicionário nos diz acerca do verbete capcioso:

arte: s.f. 1 habilidade humana de pôr em prática uma ideia, pelo domínio da matéria <a a. de usar o fogo> 2 o uso dessa habilidade nos usos do pensamento e do conhecimento humano e/ou da experiência prática <a a. da música> 3 perfeição técnica na elaboração; requinte 4 o conjunto de técnicas características de um ofício (...) 5 capacidade especial; aptidão; jeito; dom 6 ardil, artimanha, astúcia 7 travessura, traquinagem 8 produção de obras, formas ou objetos com ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana (...) (HOUAISS, 2004, p.65)

Consideraremos, pois, pacificada (dentro das estreitas margens deste trabalho) essa questão. Quer chamemos o sequestro de arte ou de performance cujos significados só podem ser construídos de forma análoga aos construídos pela arte, prossigamos com nosso exame.

No livro *O Rumor da Língua*, mais especificamente no capítulo “A morte do autor”, Roland Barthes nos apresenta reflexões sobre as quais se fundamentam os princípios de uma teoria que modificou nossa compreensão acerca da autoria. A despeito de Barthes tratar, no livro em questão, quase que exclusivamente de literatura, tomamos, aqui, a liberdade de projetar suas ideias também nesta análise fílmica, já que o próprio autor francês as emprega relativamente ao teatro trágico grego, abrindo, portanto, um precedente para que estendamos suas ideias a qualquer tipo de manifestação narrativa.

Em termos bastante resumidos, a noção de autoria que predominou até o sec. XIX era aquela que atribuía a origem de um discurso a um indivíduo específico, físico, dotado de um corpo individual responsável não só pela

organização material do texto, mas também por seus sentidos subjacentes, tratados como exclusivos. Autor como gênese e morte dos significados. Tal concepção ancorava-se num ideário coletivo burguês e positivista que prestigiava a individualidade e assumia o autor como fonte edênica de originalidade. Era, pois, a escritura “tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (BARTHES, 2004, p. 58).

Em *O Rumor da Língua*, contestando e contrapondo tais concepções historicamente datadas, Barthes assevera que

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p.62)

Quando afirmamos anteriormente que acataríamos a opinião controversa de que o sequestro podia ser concebido como uma obra artística, uma obra dentro da obra, “O Sequestro” dentro de “Hino Nacional”, o que buscávamos era, devidamente amparados pela agora exposta teoria barthesiana, postular que Carlton Bloom se tratava, na verdade, de um artista que apenas esboçou os contornos de uma história cujas personagens, com exceção do Primeiro ministro e da princesa, não foram arregimentados, convocados, escritos, por ele, e cujas ações e reações ele não podia controlar, apenas prever.

Ora, a noção de autoria, contraposta por Barthes em *O Rumor da Língua*, não poderia conceber um autor sem autoridade, sem o poder de controlar de forma onisciente os passos das personagens. A partir do instante em que o vídeo da princesa se espalhou através do *YouTube* e, posteriormente, foi transmitido pela TV, foi como se cada pessoa entrevistada nas ruas (ou que escrevesse em suas *timelines* comentários, opiniões ou interpretações sobre o sequestro) se tornasse, a uma só vez, coautora, leitora e um dos personagens dessa história desconfortante. Quando alguns dos telespectadores dizem, com suas vozes sem nome, “Meu Deus, eu não consigo ver isso” ou “Ele tem que fazer o que eles querem”, o que estão fazendo na verdade é acrescentar uma linha ou duas à história a que neste mesmo instante estão assistindo. Linhas significativamente acrescidas sem a interferência de Carlton Bloom, figura

nebulosa e fantasmagórica que até então ninguém sabe quem é. A obra, assim, com exceção do processo inicial, prescinde absolutamente dos desígnios de uma figura centralizadora e exclusivamente determinante dos destinos dos personagens. Obra, enfim, escrita e performada no exato instante em que era lida/assistida/assinada/ por aquele bilhão e meio de pessoas que, sem o saber, encarnavam esses múltiplos papéis de elaboração, difusão e interpretação, transformando o texto, paradoxalmente, num organismo autônomo e plúriautoral.

Se não fosse essa entidade siamesa, a um tempo tripla e unitária que chamaremos personagens-coautores-leitores, compartilhar o vídeo; não fosse essa entidade exigir a aquiescência do Primeiro-ministro; não fosse o Primeiro-ministro precisar desesperadamente do aumento de popularidade que só poderia ser ofertada pelos personagens-autores-leitores, e a história seria uma outra, imprevisível.

O sec. XX viu ser cada vez mais disseminada a noção de que cada sujeito é atravessado por inúmeras vozes e discursos que, em última instância, atuam decisivamente em sua conformação; de que cada palavra pronunciada traz em sua esteira uma história, uma biografia, uma etimologia, e que cada nuance de significado de uma palavra não pode ser prevista pelo sujeito que a enuncia, quanto menos uma sequência articulada de palavras expandindo em escala exponencial tais nuances, quanto menos obras de arte subjetivas compostas por milhares dessas palavras e suas articulações, pressupostos, subentendidos, ambiguidades, polissemias, intenções veladas, mal-entendidos etc. *ad infinitum*. Também nesta investigação que ora desenvolvemos, de natureza acadêmica, tal amálgama emerge sub-repticiamente de entre os espaços entre as palavras e, embora sem referenciá-las devidamente, ouvimos nitidamente o coro da intertextualidade, do dialogismo, do leitor-modelo, do leitor como coautor, nas vozes de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Umberto Eco e de outras tantas vozes, passado afora, animadas por estas linhas: Nietzsche e a ideia de que tudo está em movimento e que um Eu, portanto, é indefinível; Durkheim e um Eu sempre posterior à sociedade, em razão de que quando o indivíduo se reconhece como tal, a sociedade já está ali; Freud e um Eu controlado parcialmente por mecanismos inconscientes e pela repressão civilizatória; Jung e um Eu constituído pelo inconsciente coletivo. Toda uma

rede convergente de conceitos, enfim, que apontam o outro como condição de definição de um Eu; que indicam, como na epígrafe cortazariana deste subcapítulo, um Eu irrevogavelmente habitado por outras vozes.

E é dessa rede vertiginosa de entrelaçamentos de vozes e sentidos, desse grande tecido de citações implícitas, desse novelo desenrolado para assinalar uma possibilidade de retorno do labirinto, que emergem questões inevitáveis: afinal de contas, o que significa dizer que mestrando X é autor desta dissertação? Se interpretações freudianas da *Odísseia* só puderam ser despertadas, do silêncio em que jaziam, 27 séculos depois de Homero (nome-entidade-pessoa cuja própria existência física é posta em dúvida), o que significa dizer que Homero é o autor dos célebres périplos de Odisseu? O que pode significar, hoje, aquele mastro em que o herói voluntariamente se acorrenta para escapar aos encantos sedutores e femininos das sereias? Se só a partir do sec. XX foi possível dizer “Isto não é um mastro”, e se mesmo Homero não tinha como saber que um mastro não é um mastro, então a figura homérica como centro irradiador do texto perde bastante de sua força, de seu vigor, de sua autoridade, e tal virilidade projeta-se agora na figura do leitor, condição sem a qual o texto não existe.

“Para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter-se o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.64).

E, num outro ponto ainda mais incisivo:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz em uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (*Ibid*, 1984, p. 63)

Relativamente à análise de imagens, televisivas ou cinematográficas, tal discussão também já foi tema de especialistas. No livro *A linguagem cinematográfica*, do crítico e historiador de cinema Marcel Martin, o autor



francês entende que a imagem guarda uma profunda relação dialética com o espectador e que o significado que toma uma tela depende tanto da atividade intelectual de quem assiste quanto da vontade do realizador. (MARTIN, 2005, p. 117).

Retornando, pois, ao desenvolvimento de nossa análise (e com que novo grau de justificabilidade e correção escrevemos “nossa”), é como se essa multiplicidade de vozes interpretativas e coautorais, sem as quais o sequestro seria outro, fosse uma espécie de alegoria da morte do autor, uma ilustração da ideia de que todo texto é um construto social, um emaranhado de ecos de vozes precedentes que se entrecruzam, cotejam-se, contrastam-se, absorvem-se, repelem-se, sem ter, no entanto, um centro solar em torno do qual gravite, e sem almejar uma inatingível originalidade. A alegoria se consuma de forma apoteótica quando, por fim, Carlton Bloom, cuja identidade é desconhecida até muito tempo depois dos eventos chegarem a termo, pratica o suicídio: morre o Autor, literal e metaforicamente a um só tempo, e sem que a obra tivesse chegado a um fim.

Acreditamos não ser insensato, portanto, endossarmos a moção do crítico de arte quando professou ser a performance de Bloom “a primeira grande obra de arte do sec. XXI”. Mais ainda por ele ter utilizado a palavra “performance”, e não “escritura”, “feitura”, “produção”, “criação” ou outras do mesmo campo semântico.

(...) o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura; (...) outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é eternamente escrito *aqui e agora*. (BARTHES, 2004, p.61)

No ensaio *Sem eu, sem tu, nem ele*, parte integrante de uma coleção de textos teóricos compilados no volume *Ensaíos e Anseíos Crípticos*, de Paulo Leminski, o poeta curitibano, com sua conhecida e afiada navalha sintética, fornece a sùmula do que viemos tratando neste subcapítulo: “Não é o indivíduo quem faz literatura, é a Humanidade” (LEMINSKI, 2014, p.55).

Aplique-se a máxima leminskiana (também ela um nítido eco de outras vozes) a toda forma de arte que tenha na palavra uma de suas forças motrizes. Aplique-se, igualmente, à obra dentro da obra: ao sequestro da princesa

Susannah, que, como sentenciou o jornal UKN News, foi “um evento do qual todos nós participamos”.

“Uma obra que todos criamos”, retificaríamos. A obra de arte assinada pelo indivíduo corpóreo e concreto, pela pessoa física que atendia pelo nome próprio Carlton Bloom, foi cancelada e retirada do Tate Modern; a exposição de obras assinadas pelo indivíduo corpóreo e concreto, pela pessoa física que atendia pelo nome próprio Joan Miró, ficou às moscas. A obra lida/interpretada/escrita por uma multidão de vozes anônimas foi transmitida ao vivo em rede de televisão para 1,6 bilhão de espectadores.

## 2.4 TIPOIAS

*“God Save the Queen”*

*(Sex Pistols)*

O salto temporal que assinala o início da parte final do episódio nos mostra o jornal UKN News noticiando que “No aniversário de um ano de seu humilhante calvário, um aparentemente despreocupado Michael Callow se mostrou confiante em uma aparição pública hoje, acompanhado de sua esposa, Jane”.

Logo após, o foco da matéria recai sobre a princesa Susannah, que “fez sua primeira aparição pública depois que anunciou sua gravidez”.

E depois de alguns comentários a respeito do artista Carlton Bloom, noticiase que, apesar de tudo, a popularidade do ministro está maior do que na ocasião do sequestro.

Quando, em outro momento desta análise, procuramos demonstrar como Bloom se utilizou da precisa manipulação de ferramentas digitais para subverter estatutos sacralizados do poder, também deixamos aberta a hipótese, de todas a mais plausível, de que aparelhos tecnológicos são instrumentalizados massivamente com o intuito de conservar esse poder. Afirmamos, também, que nutriríamos nossa explanação com exemplos históricos relativos a tal conservação, pois não desejamos que ressumbre nesta dissertação uma visão demasiadamente celebratória e entusiasta da

tecnologia. Seria ingênuo (e estaria em desacordo com uma enorme massa de dados e fatos) pleitear a ideia de que a internet, associada a aparelhos digitais, é o veículo que fez a liberdade aterrissar no mundo. E, para além disso, há o fato de que nem toda apropriação é feita tendo em vista objetivos democráticos e ideias coletivistas, nem todo ato anti-institucional é revolucionário: a apropriação e a ressignificação do uso da tecnologia podem muito bem acontecer como um plano de ganhos individuais (ou de algum grupo específico), como atesta, por exemplo, o tsunami de *fake news* que inundou as eleições presidenciais brasileiras em 2018. O terreno onde se dá tal discussão, entretanto, é minado e controverso e este trabalho não caminhará sobre ele. Para todos os efeitos, o que se pretende aqui é uma visada descritiva dos fatos, e outra interpretativa da ficção, e não a emissão de juízos valorativos do tipo bom/ruim, certo/errado em relação a possíveis reconfigurações das relações de poder. Mesmo porque o poder, utilizando a tecnologia como aliada de força (e mesmo desenvolvendo-a com esse objetivo), parece sempre ter encontrado meios de se rearticular e garantir sua perpetuação e perenidade. E é para a exposição de alguns exemplos nesse sentido que agora nos voltaremos.

No livro *Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet*, Peter Burke e Asa Briggs relatam que quando a escrita passou a se fazer mais presente na vida cotidiana da Idade Média, a partir do século XII, religiosos temeram o enfraquecimento de sua autoridade, pois, segundo eles, as pessoas então passariam a ler e interpretar textos sagrados por conta própria (BRIGGS; BURKE, 2002, p.26). O que ocorreu, entretanto, é que a despeito dessa quebra do monopólio interpretativo, dessa reconfiguração de uma relação vertical de poder a partir da relativa popularização da tecnologia da escrita, clérigos continuaram sendo considerados autoridades hermenêuticas e exegéticas, e suas interpretações bíblicas seguiram sobrepondo-se às dos leigos.

Evidências dessa afirmação podem ser encontradas no livro *O Queijo e os Vermes*, do historiador italiano Carlo Ginzburg, que, a partir de farta documentação e um trabalho minucioso de reconstrução narrativa, reconstituiu e revela a trajetória da vida e os detalhes do processo inquisitório sofrido por um moleiro de nome Domenico Scandella. A partir das leituras peculiares que fez da Bíblia e de outras obras sagradas, Scandella (conhecido como Menocchio)

ousou, em plena Contrarreforma, contestar os sacramentos e dogmas da Igreja Católica e, mais grave, conceber e comentar livremente sobre uma nova cosmogonia que contradizia aquela encontrada no livro do Gênesis. Criticava, além disso, também abertamente e com quem se dispusesse a ouvi-lo, a postura dos clérigos, que se julgavam os únicos detentores do conhecimento religioso e os únicos e legítimos depositários da verdadeira doutrina cristã. Foi acusado de heresia. Sua sentença: torturas indizíveis seguidas de morte em uma fogueira. Ou seja, o domínio da tecnologia da escrita, através da leitura, forneceu a Menocchio a possibilidade do enfrentamento da autoridade eclesiástica, da tentativa de quebra de paradigmas e dogmas. Realmente, conseguiu-o durante algum tempo, até que a reação dura o alcançou. O argumento de autoridade é uma frente ampla de resistência que devotadamente se esforça para manter incólumes os estamentos sociais, as ordens do discurso.

No mesmo livro acima mencionado, Briggs e Burke afirmam que durante a história das mídias, sempre que novas tecnologias foram desenvolvidas, monopólios surgiram em seu encalço para se apropriarem delas e as controlarem. A família Taxis, por exemplo, na Europa do século XVI, dominava o serviço postal, assim chamado porque envolvia o estabelecimento de postos com homens e cavalos estacionados ao longo de estradas. No século XX, a AT&T, gigante corporação estadunidense de telecomunicações, chegou a cobrir 94% do mercado de telefonia e TV a cabo nos Estados Unidos (*Ibid*, 2002, p.33). E, no século XXI, soa-nos como bastante plausível a aplicabilidade desse paradigma relativamente à era digital, e empresas como Facebook, Google e Amazon são claros exemplos dessa peculiaridade do poder. Segundo a revista Forbes, a título de ilustração, Jeff Bezos, fundador e presidente da Amazon, tornou-se em 2018 o homem mais rico da história, com uma fortuna avaliada em 113 bilhões de dólares, soma de dinheiro maior que o PIB de países como Uruguai, Croácia e Equador.

Nos Estados Unidos, a gigante do comércio eletrônico abocanha 70% da venda de livros pela internet. No Brasil, a consolidação da corporação torna-se maior a cada nova sondagem de dados, já que o avassalador volume de vendas permite que os produtos custem menos do que em lojas físicas e de menor porte.

Num exemplo mais próximo a nossa época (o qual delinearemos mais demoradamente), e que, portanto, não pôde ser contemplado no livro de Burke e Briggs, presenciemos os chamados *booktubers* (resenhistas literários do *YouTube*) subvertendo drasticamente a dinâmica universitária de publicação científica, produzindo e publicando resenhas à revelia dos ditames e balizadores acadêmicos. E tudo isso utilizando a tecnologia digital (*smartphones*, câmeras, *internet*) como mediadores dessa ruptura em relação ao poder hierarquizado da academia.

Em seu livro *A Ordem do Discurso*, Michel Foucault assevera que há, em toda sociedade, mecanismos muito rígidos de distribuição e controle da produção dos discursos, dentre os quais insere-se o discurso científico-acadêmico. Para que um determinado conjunto de enunciados possa ser considerado cientificamente legítimo, é forçoso que o indivíduo ultrapasse determinados estágios, etapas, que se insira numa ordem pré-estabelecida constituída de títulos honoríficos, validação dos hierarquicamente superiores, vasta documentação e solenidades ritualizadas que visam assinalar a palavra com os signos da autenticidade. Mesmo as palavras impressas nesta dissertação veem-se chanceladas porque estão investidas pelo poder outorgado pela instituição universitária no momento em que, no processo seletivo, por formular enunciados academicamente aceitos, eu, então candidato às limitadas cadeiras do mestrado, atingi uma média maior que a pré-determinada. Aos demais, aos não eleitos, relegaram-se o silêncio, a não aceitação, a interdição dos seus futuros discursos, talvez mais relevantes e perspicazes do que o esboçado neste trabalho. “O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam?” (FOUCAULT, 1970, p.44)

É justamente com esse sistema de ordenação dos discursos, com essa confluência de delineamentos e circunscrições da fala que os *youtubers* resenhistas rompem, desviando-se impassivelmente da interdição científica descrita por Foucault.

*Ler antes de morrer*, da *youtuber* Isabella Lugrano, é um canal de resenhas literárias que no momento em que escrevemos, janeiro de 2020, conta com 375.000 inscritos. Suas resenhas têm duração média de vinte minutos e algumas já chegaram a obter 158.000 visualizações e 20.000 curtidas.

Números surpreendentemente expressivos, principalmente se levarmos em consideração o alcance bastante limitado de artigos, dissertações e teses. Qual desses gêneros acadêmicos é lido por cem mil pessoas?

Há ainda dezenas de canais semelhantes, como o de Tatiana Feltrin, que também tem mais de 300.000 inscritos, todos eles representantes significativos da atual tendência de livremente se publicarem gêneros acadêmicos cuja produção e publicação eram exclusividade de especialistas da área de Letras.

(Um parêntesis tardio: considerando os limites e o escopo desta dissertação, não apresentaremos considerações sobre o fato de tais resenhas serem produzidas não via escrita, mas oralmente. Tal iniciativa acarretaria a necessidade de conceituações teóricas acerca desse possível novo gênero textual: a resenha oralizada).

Em outros tempos, para se publicar uma análise literária, o resenhista necessitava transpor uma série de etapas de crivos e validações (do professor, do editor-chefe), e esse espaço era, desse modo, restrito apenas a quem tinha acesso ou aos bancos universitários ou aos veículos de comunicação, como jornais e revistas em seus cadernos de arte e cultura. O ponto que queremos salientar, portanto, é que esses dispositivos de controle, tradicionalmente utilizados pelos poderes institucionais acadêmicos e midiáticos para sancionar e tornar –ou não– as análises publicáveis, não surtem qualquer efeito quando o meio de que se trata é a internet. Editores, donos de jornal, professores e críticos profissionais, na rede mundial de computadores, não estão investidos por nenhum poder de anuência, seleção, deferimento, controle ou proibição de qualquer tipo de discurso. É como se aparelhos tecnológicos vinculados à internet, como o smartphone, utilizados para filmar vídeos e publicá-los, possibilitassem uma grande ruptura com essas relações verticais e institucionalizadas de poder, cujos princípios regulatórios parecem ter sido relegados à irrelevância.

A aquiescência acadêmica, essa grande rede de administração e distribuição dos discursos, foi excluída do *Instagram*, bloqueada no *YouTube*, descurtida no *Facebook*. Não há bancas na internet.

Em sua obra *Aparelhos Ideológicos do Estado*, Louis Althusser define a escola (não apenas a superior, mas todos os seus níveis) como um dos aparelhos que atuam coordenadamente para a manutenção das relações das

forças produtivas e, conseqüentemente, para a manutenção da estratificação social. (ALTHUSSER, 1985) Althusser, juntamente com Foucault e Habermas, possivelmente ficariam bastante surpresos com todos os desdobramentos desses novos aparelhos tecnológicos vinculados à internet, e teriam muito a nos dizer relativamente à possibilidade de rebeliões digitais.

A palavra “ambivalência”, entretanto, é uma das grandes balizadoras deste trabalho. E se, como salientamos, o poder vertical sempre encontra meios de reagir e se perpetuar, ainda que por vias tortuosas, no caso dos canais dos *youtubers* resenhistas, um grande braço do poder, que atende pelo nome de “mercado”, conseguiu ali se imiscuir, inclusive tendo sua recepção muitas vezes acontecido de forma alvissareira.

O canal *Ler antes de morrer*, por exemplo, devido ao enorme número de seguidores, passou a ser patrocinado por três grandes redes de livrarias: Amazon, Saraiva e Cultura. De acordo com a própria Isabella Lugrano, em texto publicado em seu blog, para cada livro vendido a partir de cliques no canal, ela ganha uma pequena comissão. Além disso, muitos dos vídeos acabam sendo publicados a partir dos respiros mercadológicos e de suas datas especiais destinadas a celebrar o consumo, como o Dia dos Namorados, por exemplo, em que a *booktuber* publicou listas de obras românticas com as quais mais se afeiçoava. Ou, em caso semelhante, quando comentou sobre livros que ganhou da Amazon para divulgá-los nas semanas que antecederiam a *Black Friday*.

Uma grande consequência da penetração da lógica do mercado foi, dessa forma, a justaposição de um aspecto analítico e literário, que era característica do canal em seu início, a uma feição agora, também, publicitária, limitando e restringindo as obras a serem resenhadas ali, já que livros de editoras pequenas e de autores pouco conhecidos não têm entrada nessas grandes redes. O que é clássico torna-se ainda mais clássico. O que é vendido torna-se ainda mais vendido. E o que é literariamente periférico permanece na periferia literária.

Ruptura das relações de poder institucional, por um lado, manutenção e expansão do poder financeiro das grandes editoras e livrarias, por outro. À primeira vista, os métodos de validação e os critérios legitimadores do discurso pareciam ter se ausentado da lógica de publicações de resenhas literárias no

*YouTube*. O que percebemos, entretanto, é que a presença maciça da literatura clássica nesse meio decorre diretamente da influência dos ditames acadêmicos na sociedade, já que, em última análise, é também a Universidade que determina o que é cânone e o que não é. Há ao menos três expedientes empregados pela academia para que esse seu desígnio se cumpra: através de seus milhares de artigos, dissertações e teses, que de uma forma ou outra acabam repercutindo na vida pública; através da presença da literatura canônica em livros didáticos organizados por professores, o que faz com que os autores, no decorrer do tempo, passem a fazer parte do imaginário coletivo; e através das listas de livros que serão cobrados em seus exames vestibulares, a despeito de nos últimos tempos o não canônico ter ganhado espaços nessas sendas dos exames, com letras dos Racionais, a título de ilustração, servindo de ensejo para formulação das perguntas.

Este último ponto incide diretamente na produção das resenhas pelos *booktubers*. O canal de Tatiana Feltrin, por exemplo, tem seções de vídeos dedicados exclusivamente aos comentários sobre livros que serão leitura obrigatória nos processos seletivos de determinadas universidades, como o da Unicamp e o da Fuvest. Obviamente, José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e outros autores evidentemente clássicos ilustram a grande prateleira das resenhas publicadas nesse canal, e suas visualizações, curtidas e comentários ultrapassam rotineiramente a fronteira dos cinco dígitos.

Tal constatação parece, portanto, contrariar nossas primeiras alegações que propunham quebras decisivas de paradigmas. Se, num primeiro momento, aventamos a possibilidade de uma ruptura radical e definitiva dos *youtubers* com a hierarquia acadêmica, uma observação e uma análise mais detidas acabaram por revelar que, efetivamente, tal sistema ordenatório nunca se ausentou completamente dessa dinâmica digital, ainda que sua influência nesse meio aconteça de forma indireta, oblíqua, ziguezagueante. Não há rubricas e referendos de acadêmicos específicos, dizendo “reprovado” ou “aprovado”, mas há a marca indelével da tradição institucional como um todo. E é dessa dinâmica agitada, ainda que tácita, que decorrem a ambivalência, a ambiguidade e a enorme complexidade quando a questão levantada são as configurações das relações de poder a partir do uso das tecnologias digitais.



Se lançamos aqui a possibilidade de ruptura em algum de seus pontos, certamente em outros a tarefa mostra-se bem mais árdua e sutil. Quando o grande capital, a ordem do discurso e os estatutos sociais são os atores envolvidos, recusam-se a sair de cena. E, ainda que o figurino e a maquiagem sejam cambiantes, seguem exercendo seu mesmo velho papel.

Essa longa exposição de exemplos históricos objetivou uma aproximação análoga entre estes e os fatos ocorridos no episódio “Hino Nacional”, já que a ruptura com um poder verticalizado, por Bloom, fruto da assimilação do conhecimento sobre aparelhos tecnológicos e de sua manipulação, foi um movimento bastante fugaz, que durou menos de 24 horas. A despeito de Bloom ter exposto globalmente a fragilidade monárquica (a própria rainha telefona para Callow e intima-o a fazer tudo ao seu alcance para libertar a princesa). A despeito de ter submetido a seus desígnios a própria pessoa cujo hino nacional enaltece e, por extensão hierárquica, todo o poder abaixo dela. A despeito de toda a repercussão midiática e mobilização popular. A despeito de o casamento de Callow ter sido arruinado, ainda assim toda essa complexa e intrincada equação tem como resultado final nos mostrar como continuam a ser inócuas as tentativas de fraturar as rígidas e seculares estruturas do poder. Se mesmo a bestialidade mórbida da simbiose homem-porco e a esculhambação pública de uma das pessoas mais poderosas do planeta não trouxeram como efeito a sua queda; se, muito pelo contrário, sua aprovação, um ano depois, é três vezes maior que antes, segue-se que os maquiavélicos meios de que o poder dispõe para alcançar seus fins se mostraram mais efetivos do que a pontual tentativa de o romper. Mais efetivos e com efeitos mais longevos. O *deus ex machina* assomou à cena: a onipresente cobertura televisiva, o onipotente engajamento popular via *Twitter*, *Facebook* e *YouTube*, mais a medição da opinião pública em tempo real balizaram a decisão do acatamento da exigência, e o título do hino britânico manteve-se incólume. A princesa, futura rainha, foi salva.

## 2.5 A JORNADA DO HERÓI E OS CONTOS DE FADA

*“Estavam satisfeitos porém o herói inda mais contente que os outros porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa.”*

*(Macunaíma, o herói sem nenhum caráter –  
Mário de Andrade)*

Dissemos anteriormente que *Black Mirror* também se notabiliza por explorar algumas facetas da intertextualidade, como a paródia. No livro *Uma Teoria da Paródia: Ensinos das formas de arte do século XX*, Linda Hutcheon a considera não mais como uma técnica isolada, dispersa e eventual, como acontecia até o sec. XIX, mas como um fenômeno ubíquo nas artes do sec. XX, da música ao cinema. O mundo moderno, segundo enfatiza a autora, parece fascinado pela capacidade que os sistemas humanos têm para se referir a si mesmos, num processo incessante de reflexividade. Mas que, no entanto,

Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor (HUTCHEON, 1985, p.19)

Hutcheon está explanando sobre o aspecto irônico, sobre a mirada crítica que a paródia lança no objeto referenciado, numa postura cuja ambiguidade do olhar caracteriza-se tanto pela aproximação quanto pela distância. Aproximação, porque o que é parodiado torna-se presentificado na obra parodiadora: mesmo que as intenções não sejam outras senão a ridicularização, a mofa, a zombaria, a obra original será sempre o inevitável ponto de referência; e distância, porque a paródia do sec. XX surge empunhando os signos da negação, da transgressão, e não os da homenagem reverente.

Em “Hino Nacional”, verificamos que tais características são o cerne estilístico do episódio, uma vez que se trata do salvamento de uma princesa em apuros, filão narrativo explorado à exaustão em tempos passados. O já

citado *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, caracteriza a paródia como toda composição que “imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo” (MOISÉS, 2004, p.340).

E o que assistimos, afinal de contas, é um homem poderoso recebendo o chamado para salvar uma princesa das mãos de um vilão, enredo que contemplaria quase que a totalidade dos contos de fada, caracterizando-se, pois, como a ridicularização de um estilo.

Além disso, algumas das etapas do salvamento perfazem aquilo que o mitologista Joseph Campbell, em sua obra *O Herói de Mil Faces*, chamou de “a jornada do herói arquetípico”, teoria que explora a ideia de que todos os mitos humanos partilham uma estrutura fundamental, chamada por Campbell de “monomito”.

O prodígio reside no fato de a eficácia característica, no sentido de tocar e inspirar profundos centros criativos, estar manifesta no mais despretensioso conto de fadas narrado para fazer a criança dormir — da mesma forma como o sabor do oceano se manifesta numa gota ou todo o mistério da vida num ovo de pulga. Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte. (CAMPBELL, 1984, p.7)

Resumidamente, a estrutura se daria da seguinte forma: um homem comum atende a um chamado e se arrisca a quebrar a normalidade de sua rotina para empreender algum tipo de aventura, salvar sua vila ou alguma pessoa ou resgatar algo que lhe foi roubado. Primeiramente, ele se recusa a atender tal chamado, mas porque o chamado insistentemente testa seu caráter, ele enfim o abraça resignadamente. O personagem, então, enfrenta provações, se livra de percalços, desenvolve novas técnicas, age com coragem e, finalmente, derrota o inimigo, retornando ao lar como herói respeitado e sábio.

Em “Hino Nacional”, no entanto, ainda que Callow consiga atravessar todas as etapas da jornada do herói, não as empreende através das ações superiores que, na Antiguidade Clássica, o tornariam um semideus, metade homem, metade divindade. A principal façanha de Callow, pelo contrário, caracteriza-se antes pela mais aberrante bestialidade, pela ação inferior que

sugere uma metamorfose menos elevada, metade homem, metade animal, transformando seu percurso numa mórbida paródia da jornada do herói.

Christopher Vogler, roteirista de Hollywood, inspirando-se na volumosa jornada detalhadamente descrita por Campbell, resumiu, em *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores* (2006), as ações heroicas em 12 etapas. Tentaremos comparar tal divisão com a trajetória de Callow no salvamento da princesa Susannah, a fim de verificarmos de que forma os requisitos da jornada do herói serão atendidos, e se as características parodizantes serão, ou não, a tônica de cada etapa.

1) O mundo comum: ambientação inicial, situação de equilíbrio que mostra o herói em sua casa, vivendo tranquilamente sua vida.

Nessa etapa, há coincidência entre as características do “monomito” e o personagem Michael Callow. É o momento em que o Primeiro-ministro dorme tranquilamente em seu quarto conjugal. Não verificamos, nessa etapa, procedimentos paródicos.

2) O chamado à aventura: é a apresentação do conflito, quando o herói toma conhecimento do que precisará fazer. É o momento em que o telefone de Callow toca, e ele é informado sobre o sequestro.

3) A recusa do chamado: o herói sente medo diante do que lhe é demandado e se recusa a partir rumo à jornada. Callow, durante boa parte do episódio, recusa-se obstinadamente a fazer o que o sequestrador lhe impõe, devido à extravagância da exigência. E tal etapa, parece-nos, reveste-se de camadas paródicas, pois se no “monomito” o herói se notabilizava por atingir seu objetivo por meio de ações nobres e inspiradoras, o que é exigido de Callow é a prática de ações desumanizantes e grotescas, além de criminosas, características conflitantes com o que se espera de um herói clássico. É como se *Black Mirror* nos dissesse, com o tom acerbo que caracteriza seu estilo: é desse modo que, hoje, salva-se do mal uma princesa, e não mais com o beijo do amor verdadeiro cantado nos contos de fada. Ademais, a assessora Alex Cairns contrata um ator pornô para tentar substituir Callow na gravação da cena, fazendo com que o herói seja visto pelo público como um covarde.

4) Encontro com o mentor: o herói vê-se diante de um impasse e precisará de ajuda externa, seja a de um treinador que lhe ensina algum golpe secreto, ou um mentor que lhe oferece conselhos ou lhe oferta alguma pílula mágica que lhe concede mais poder e força. A paródia aqui se intensifica ainda mais, ganhando vivas colorações de escárnio, pois a assessora Alex Cairns (fazendo as vezes de mentora) entrega a Callow um comprimido de *Viagra*, medicamento utilizado no tratamento da disfunção erétil, já que, sem a ajuda desse elixir mágico, desse outro dispositivo tecnológico que incide diretamente sobre os corpos, ele não conseguiria levar a termo a exigência imposta por Bloom.

5) A travessia do limiar: dessa etapa faz parte o momento em que o herói atravessa a fronteira entre seu antigo mundo e o novo, desconhecido. No episódio, trata-se da cena em que o carro de Callow é filmado por helicópteros enquanto se dirige do Parlamento até o estúdio onde tudo se passará. A paródia estilística, aqui, adquire cada vez mais tons de mordacidade, pois Cairns informa a Callow que uma lei proibindo a reprodução das imagens foi criada, e o motorista (também um assessor) o informa que um anúncio prévio está sendo feito pela TV pedindo às pessoas que, devido ao tom nauseante, não assistam à cena. Recomendação que obviamente não é acatada: as pessoas não perderiam a oportunidade de, às claras, finalmente flagrar um político praticando um ato indecente.

6) Provas, aliados e inimigos: trata-se de pequenos contratemplos e adversidades que testam as habilidades do herói, e também de quando ele descobre com quais pessoas pode contar. Ao se encaminhar para o estúdio, Callow recebe uma ligação de sua esposa, que provavelmente suplicaria para ele não fazer o que estava indo fazer, mas Callow não atende, o que demonstra sua resignação final. A paródia da jornada do herói, aqui, consiste no reconhecimento de que os aliados estão atuando como inimigos: os assessores em sua volta são justamente aqueles que não mediram esforços para ele fazer o que estava terminantemente decidido a não fazer.

7) Aproximação da caverna secreta: trata-se do recolhimento, psicológico ou não, do herói. Ele está prestes a adentrar a arena onde se consumará o clímax da história, e reflete intensamente sobre tudo que está por vir, apaziguando ou intensificando seus conflitos interiores. O objetivo é concentrar a atenção do público na magnitude das ações praticadas pelo herói, magnificando-o. No episódio, essa etapa é marcada pelo momento em que Bloom avança, lentamente e com expressão de profundo pesar e perplexidade, pelo corredor que leva ao estúdio (lentidão intensificada pela técnica de câmera em *slow motion*). A nobreza do herói recebe, outra vez, o golpe ferino do enxovalho paródico, devido às instruções que lhe são concedidas por sua assessora, que diz a Callow que ele é obrigado a ejacular. É a jornada do herói definitivamente achincalhada, pois seus poderes, seus golpes secretos, não dizem respeito a espadas flamejantes, a técnicas apuradas de arte marcial, a unguentos mágicos, mas a três ou quatro esguichos de esperma. Se nos tradicionais contos de fada, o prêmio concedido ao herói pelo salvamento da princesa é casar-se com ela, o que implica fazer sexo com ela, aqui tudo é insolitamente subvertido: o herói estupra um porco para salvar a princesa, e no fim não se casa com ela.

8) A provação: momento da luta em si, em que o herói enfrenta um inimigo poderoso e letal e passa por um teste físico de extrema dificuldade. Para tal empresa ser bem-sucedida, ele precisará congregiar todos os conhecimentos adquiridos durante a jornada até então. Aqui, os níveis de crueldade paródica, que vinham gradativamente se tornando mais intensos, parece atingir o paroxismo. Callow não enfrenta um inimigo poderoso e letal: o porco está sedado, embora consciente, e está prostrado de costas para o herói, comendo ruidosamente uma espécie de lavagem colocada em um pote. O teste físico de extrema dificuldade realmente se consuma, pois somos informados que o ato em si se estendeu por mais de uma hora, mas esse ato em si é a completa subversão da fidalguia dos heróis clássicos. Medidas de fortalecimento muscular e psicológico são tomadas: imagens de sexo lésbico são postas nas televisões dentro do estúdio, como um estimulante imagético que também faz as vezes de poção mágica de força; além disso, Callow faz uso do já mencionado Viagra, como se fosse o espinafre que dá força ao Popeye; o suco

de frutas Gummy que dá força e velocidade aos Ursinhos Gummy; a pílula de Polegarina que encolhe o Chapolin Colorado; o bolo que agiganta Alice; o cogumelo que faz o Super Mário crescer (para salvar uma princesa); a cocaína que faz Sherlock Holmes ter as inferências mais profundas; ou, na *Odisseia*, o broto de uma planta chamada móli, oferecido por Hermes a Odisseu a fim de que este não fosse, como seus companheiros, transformado num porco pela deusa Circe.

(...) Por onde vais, infeliz, através destes montes, sozinho/do sítio ignaro? Na casa de Circe se encontram teus sócios/sob a figura de porcos, trancados em boas pocilgas. /Vais até lá com tenção de trazê-los? Não creio, entretanto, /que de lá voltes, mas hás de ficar onde os outros se encontram. /Quero, porém, proteger-te e livrá-lo do mal iminente. /Toma esta droga de muita eficácia e o palácio de Circe/ entra, porque há de livrar-te a cabeça do dia funesto/ Vou revelar-te os ardis perniciosos usados por Circe:/ há de bebida oferecer-te e veneno te pôr na comida/ Mas impossível ser-lhe-á enfeitiçar-te, que a droga excelente/ que ora te entrego desfaz esse influxo. Atende ao que segue: (...) (HOMERO, 2015, p.177)

E, para finalizar, a luta não requer de Callow nenhum tipo de conhecimento adquirido durante a jornada. Ele sai de cena pior do que entrou.

9) A recompensa: etapa autoexplicativa marcada pela premiação do herói depois de ter vencido a batalha. A recompensa pode ser um objeto, uma nova habilidade ou a reconciliação com alguém querido. Mas o que acontece com Callow é exatamente o oposto, pois sua relação com a esposa é completamente arruinada. Sob as luzes dos holofotes da mídia, eles aparecem juntos como um casal feliz, mas quando as câmeras das TVs se afastam e a câmera do diretor nos permite devassar o espaço interno da casa, o que vemos é a primeira-dama numa postura silenciosamente hostil, deixando-o falando sozinho no andar de baixo.

10) O caminho de volta: etapa em que a tensão da luta e a sensação de perigo são substituídas pela sensação de dever cumprido, pelo perdão e reconhecimento dos demais. Callow não termina a luta com sensação de dever cumprido. Antes, o que vemos é ele vomitando, abraçado a um vaso sanitário, sentindo-se terrivelmente culpado. A tomada de câmera é feita a partir do chão, denotando o extremo nível de baixeza a que ele chegou. O reconhecimento

dos demais acaba deveras se efetivando, e sua aprovação popular cresce, mas tal reconhecimento terá sempre ocorrido pela prática de uma ação vil, não uma ação elevada e digna.

11) A ressurreição: etapa assinalada pelo retorno do inimigo, que ressurge ainda mais forte, momento no qual o herói o vence definitivamente. Os tons parodizantes da jornada do herói são aqui marcados pela descoberta, por parte da assessora, de que nem mesmo uma primeira luta precisaria ter acontecido, já que a princesa foi libertada meia hora antes. Todo o esforço e toda a abnegação do herói foram em vão, e tudo o que ele fez foi salvar uma princesa já salva. A ressurreição metafórica do herói, contudo, efetivamente acontece, operada por sua ressurreição política, já que seu governo não tinha muita aprovação popular antes dos eventos, e, um ano depois, goza de uma aprovação três vezes maior. Com referências maquiavélicas bastante perceptíveis, o “príncipe” fez tudo que estava a seu alcance para a manutenção do poder, seguindo os princípios da cartilha de Nicolau Maquiavel, como, por exemplo, quando este afiança que “Nada faz estimar tanto um príncipe como as grandes campanhas e os raros exemplos que dá de si” (MAQUIAVEL, 2005, p.105). Ou, em outra parte ainda mais contundente,

Há que se compreender que um príncipe, sobretudo o príncipe novo, não pode observar todas as coisas pelas quais os homens são chamados de bons, precisando muitas vezes, para preservar o Estado, operar contra a fé, contra a caridade, contra a humanidade, contra a religião. Porém é necessário que ele tenha um espírito disposto a voltar-se para onde os ventos da fortuna e a variação das coisas lhe ordenarem; e, como se disse acima, não se afastar do bem, se possível, mas saber entrar no mal, se necessário. (*Ibid*, 2005, p.86-87)

O que, entretanto, nem mesmo Maquiavel poderia prever, é que o raro exemplo, o operar contra a fé, contra a humanidade e contra a religião, fosse a cópula do chefe político com um porco. Ainda que, em *O Príncipe*, o filósofo italiano exorte os monarcas a mesclarem simbolicamente sua personalidade com a de animais, não é a porcos que ele está se referindo. “Para um príncipe,



portanto, torna-se necessário saber empregar bem o animal e o homem. (...) deve tomar como modelos a raposa e o leão. (...) ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para aterrorizar os lobos” (*Ibid*, 2005, p.85-86)

12) O retorno com o elixir: etapa em que a chegada ao lar representa sua conquista e mudança, o herói aprendeu algo novo e pode compartilhar o novo conhecimento. Callow pode até ter conquistado algo, como apoio político, mas perdeu o amor da esposa. Pode ter aprendido algo novo, reescrito os protocolos administrativos de atuação em situações limítrofes, ter compreendido, como numa epifania, até que píncaros de baixeza e vilania um homem pode chegar, mas tais conhecimentos somente o apequenam ante si próprio, ainda que o tenham engrandecido perante a opinião pública. Operou-se nele uma mudança, mas, em oposição à jornada do herói, não foi uma mudança para melhor. O herói não partiu da selva selvagem para, no fim da brutal travessia, encontrar sua redenção na visão esplendorosa de Beatriz e na iluminação beatífica do Criador (ALIGHIERI, 1998), mas foi despertado no aconchego edênico de seu lar para, vertiginosamente, correnteza abaixo, descer até o coração das trevas mais sombrias, onde só encontrou “O horror! O horror! ”. (CONRAD, 1998, p.141)

## 2.6 CONSPIRAÇÕES PALACIANAS

*“Oh, Pródiga Ambição, que com voracidade consumes a tua própria fonte de vida...”*

*(Macbeth – William Shakespeare)*

Em certo momento do episódio, no início das transmissões do caso pela rede de TV UKN, o comentário escrito de um telespectador afirma o seguinte: “Acorde, pessoal. Isso é uma operação falsa. Sinta compaixão pelo Primeiro-ministro e depois bombardeie o lêmén”. Apesar do reconhecido tom conspiracionista (mas, por que não, admissível?), o comentário alerta para a possibilidade de o governo estar usando a repercussão do sequestro (ou de ter forjado o sequestro) como meio de obter apoio popular e, assim, viabilizar

intervenções bélicas em outros países. Com aprovação massiva, medidas mais drásticas causariam menos danos à imagem do mandatário.

Tentamos seguir no encaixo dessa pista deixada pelo comentador, e os resultados mostraram-se proveitosos.

A primeira temporada da série data justamente de 2011, quando a chamada Primavera Árabe (onda de manifestações e rebeliões populares nos países árabes) era acontecimento em plena efervescência. Uma matéria da BBC, de novembro de 2018, “Por que há uma guerra no Iêmen e qual é o papel das potências internacionais”, mostra os desdobramentos desse período conflituoso no país árabe.

O Iêmen, um dos mais pobres entre os países árabes, está há três anos numa violenta guerra civil. (...) O conflito tem suas raízes na Primavera Árabe, de 2011, quando uma revolta popular forçou o presidente, Ali Abdullah Saleh, a deixar o poder nas mãos do vice, Abdrabbuh Mansour Hadi. (...) O conflito escalou dramaticamente em março de 2015, quando a Arábia Saudita e outros oito países árabes, principalmente sunitas e apoiados pelos Estados Unidos, Reino Unido e França, fizeram ataques aéreos contra os hutis com o objetivo declarado de restaurar o governo de Hadi. (BBC, 2018)

A matéria prossegue afirmando que a coalizão ocidental temia que o sucesso dos hutis (rebeldes que forçaram a queda de Hadi) daria ao Irã um ponto de apoio no Iêmen, vizinho da Arábia Saudita. Uma disputa geopolítica, portanto, considerando que o país tem no petróleo a sua principal base econômica. Disputa que, como não poderia deixar de ser, deixou rastros de destruição e morte. O texto da BBC segue nos seguintes termos:

A situação no Iêmen é, segundo as Nações Unidas, um desastre humanitário. Mais de 6.800 civis morreram e ao menos 10.700 ficaram feridos desde março de 2015, diz a ONU. Mais da metade dos mortos e feridos foram vítimas de ataques aéreos da coalizão saudita. (*Ibid*, 2018)

Além disso, um surto de cólera afetou um milhão de pessoas, cerca de 75% da população necessita de ajuda humanitária urgente e a desnutrição aguda ameaça a vida de 400 mil crianças de menos de cinco anos.

Em reportagem na página de notícias do *UOL*, intitulada “Ocidente alimentou guerra no Iêmen e agora paga o preço no petróleo”, Diogo Schelp complementa as informações, noticiando que o contexto histórico e político em

que se dá o conflito tem na secular rivalidade entre Irã e Arábia Saudita um de seus principais motivos:

O pano de fundo da guerra no Iêmen, como revelam as declarações do presidente Donald Trump atribuindo os ataques na Arábia Saudita ao Irã, é justamente a rivalidade e a disputa de poder entre esses dois inimigos mortais: a monarquia sunita árabe e a teocracia xiita persa. Sauditas e iranianos promovem uma guerra por procuração no Iêmen, com o Irã apoiando os rebeldes xiitas hutis do norte do país e a Arábia Saudita dando suporte às forças do Sul. (...) Do lado saudita, destaca-se a participação das potências ocidentais no conflito. O governo britânico, por exemplo, é bastante criticado por assumir uma posição dúbia, de um lado dando consultoria militar e vendendo armas para os sauditas e, de outro, atuando nas frustradas tentativas de negociar um acordo de paz. (...) Quando era ministro de Relações Exteriores, o atual premiê Boris Johnson recomendou a venda de peças para bombas que seriam usadas em ataques sauditas no Iêmen. (SCHELP, 2019)

O que o comentador parece sugerir, desse modo, é que todos os acontecimentos relativos ao sequestro foram forjados (sem o conhecimento de Callow), ou ao menos que, uma vez o sequestro já efetivado, o Reino Unido usou-o como forma de angariar apoio popular ao Primeiro-ministro, para que assim a intervenção no Iêmen e o fornecimento de armas aos sauditas ocorressem com o assentimento (ou com a indiferença) da população.

Não teria sido a primeira vez na história em que a cúpula política de um império se valeria de meios escusos para conquistar apoio popular e então intervir belicamente em outro país. No livro *Onde os homens conquistam a glória: A odisseia de um soldado americano no Iraque e no Afeganistão*, o escritor e jornalista Jon Krakauer afirma que George W. Bush, presidente dos EUA entre 2001 e 2008, antes de invadir o Iraque, em 2003, obteve consentimento dos estadunidenses afirmando que Saddam Hussein tinha em seu poder armas de destruição em massa. Após a invasão, entretanto, nenhuma evidência substancial das acusações de Bush foi encontrada, o que nos permite inferir, como corolário lógico, que o então presidente mentiu. (KRAKAUER, 2011)

Não nos é possível afirmar categoricamente que o mesmo se passou em “Hino Nacional”, mas dados históricos confirmam a intervenção britânica no Iêmen, transformando aquele comentador do telejornal em alguém que fez uma aposta bastante certa.

O principal ponto que queremos enfatizar, no entanto, é como a televisão (e junto dela a internet) atuou de forma tão ativa no caso que acabou direcionando a opinião pública até o ponto em que a imensa maioria das pessoas exigia o cumprimento das ordens do sequestrador. Durante o episódio, aliás, são revelados os bastidores da aberta promiscuidade entre políticos e jornalistas, como, por exemplo, uma repórter que obtém acesso a informações privilegiadas do governo por meio de *sexting* (envio de imagens eróticas por celular), ou a chantagem feita por alguém de dentro do ministério, afirmando que seriam cortadas as verbas de concessão do canal de notícias UKN, caso este passasse a cobrir o caso.

Como a emissora, contudo, não encontrou outra solução a não ser iniciar a cobertura, pois redes de outros países já estavam noticiando o sequestro, o governo não encontrou outra saída a não ser agir conforme os humores cambiantes da população. Humores que eram manipulados pelo sensacionalismo, pela disputa midiática pela notícia mais fresca, como a amputação do dedo. É a espetacularização, conforme descrita por Guy Debord no livro *A Sociedade do Espetáculo*, sendo outra vez retratada em suas características mais habituais: a realidade percebida apenas através dos filtros da televisão e da publicidade; o consumo desenfreado de imagens; a celebração de artistas e políticos (culto à personalidade); a interpretação do mundo pelas mídias através de narrativas simples, induzindo as pessoas a perceberem uma falsa realidade, pois intermediada; a perpetuação do modo de organização capitalista como consequência da penetração do espetáculo na vida cotidiana (DEBORD, 1997).

Essas características da espetacularização são evidenciadas nas cenas em que vemos as ruas de Londres completamente vazias, seguidas imediatamente pelas cenas que mostram os *pubs* abarrotados de gente bebendo cerveja e assistindo compenetrados à transmissão televisiva, como se se tratasse da final de algum importante campeonato de futebol. Essa organização sintática de cenas contrastantes traz como efeito elevar em muitos graus a ironia acusatória que perpassa todo o episódio.

Guy Debord também aponta, em seu livro, como esses espetáculos massivos podem ser usados para fins políticos. E, em “Hino Nacional”, sabemos que tal uso político se efetivou, como se o poder também

determinasse suas formas de oposição, utilizando-as estrategicamente, ou taticamente<sup>1</sup>, como se aliadas fossem. Um ano depois dos acontecimentos, afinal, Callow goza de ampla popularidade e é considerado um bravo e abnegado herói.

O que acontece é que tal prestígio, contudo, não estende seus proventos até o âmbito de sua vida pessoal, e seu casamento, antes embasado por cumplicidade e amor, está arruinado. O casal faz aparições públicas com naturalidade, como se o fato de Callow ter estuprado um porco (e atingido o orgasmo) já tivesse sido superado. Sabemos, porém, que não é o que acontece quando a câmera conduz nosso olhar do espaço aberto da rua até o interior de sua casa, depois de o casal, abraçado, acenar para o público: o preço a ser pago pela popularidade advinda do ato heroico, a ser pago pela “pródiga ambição” do império (sugerida pelo comentário que traz à baila a questão do bombardeio do lêmén), é a completa indiferença e rejeição da esposa, a ruína de sua vida conjugal, a destruição de sua “própria fonte de vida”. A expressão pesarosa e compungida no semblante de Callow, a música melancólica em tom menor, a esposa subindo as escadas sem dar ouvidos ao “Jane, por favor”, mais a derradeira tomada de câmera mostrando Callow de costas e de cabeça baixa, repleto de amargura e culpa, sugerem que o preço foi alto demais.

A fina ironia final se passa quando assistimos à cena da primeira aparição pública de Callow e a esposa, que acontece na inauguração de um ginásio de esportes. O Primeiro-ministro está sorridente, conversa com as pessoas na quadra e brinca com uma bola de futebol. Diz “Here I go”. Trota de forma um tanto desajeitada. Dá um chute de meia distância até o gol. A bola bate na trave.

---

<sup>1</sup> Estratégia, termo de origem militar, significa o planejamento geral de uma ação. Como os meios de comunicação de massa são utilizados planejadamente para fins políticos, tais meios se caracterizam como ferramentas estratégicas de ação. Já tática significa tomadas de decisão para ações que ocorrem já durante a batalha; tais ações não podem ser planejadas, pois são conformadas de maneiras diversas a depender dos sucessos ou falhas da estratégia. Se o sequestro foi politicamente planejado pela corte britânica para que Callow angariasse popularidade (como sugere o comentário do telespectador), trata-se de estratégia. Do contrário, se todas as ações foram pensadas e executadas no calor do momento, e o vislumbre de que o ato poderia trazer benefícios políticos só se deu em meio ao clangor da “batalha”, então se trata de um movimento tático.

## 2.7 O CORPO ABANDONADO

*“No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos, todos, quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia.”*

*(O Manifesto Ciborgue – Donna Haraway)*

*“Nada mudou.  
O corpo sente dor,  
necessita comer, respirar e dormir,  
tem a pele tenra e logo abaixo sangue,  
tem uma boa reserva de unhas e dentes,  
ossos frágeis, juntas alongáveis.  
Nas torturas leva-se tudo isso em conta.”*

*(Torturas - Wisława Szymborska)*

No capítulo “O corpo em quiasma”, do livro já referenciado anteriormente, Norval Baitello Junior descreve a cronologia do corpo humano a partir de sua inscrição em número cada vez mais reduzido de dimensões. As três dimensões do nosso corpo físico (altura, largura, profundidade) passaram a ser representadas em paredes bidimensionais, passamos a fazer “traduções planas de objetos não planos” (BAITELLO, 2014, p.88). Com a invenção da escrita, tais registros passaram também a ser manufaturados em planos unidimensionais, e a tradução do corpo requeria agora apenas linhas. Por isso, muitas vidas se reduzem a carreiras, a currículos, a *timelines*. Mas o passo definitivo é dado quando o corpo passa a ser representado por números, cifras, equações, e se insere, então, numa perspectiva nulodimensional.

Subtraiu-se a única dimensão restante, e passamos a ter o corpo que não ocupa nenhuma dimensão no espaço. Isso acontece quando nosso corpo é transformado num ponto, num número, numa fórmula abstrata qualquer que considera apenas um aspecto do nosso existir: fórmulas tais como aquelas que se escondem por detrás das palavras telespectador, cliente, consumidor, contribuinte etc. E, como número, como pura quantificação, esse corpo passou a ser nulodimensional, (...) (*Ibid*, p.89)

Em boa parte do episódio, há uma centralidade na importância conferida aos números, que exercem papel fundamental nos desdobramentos da trama.

No início, 28%, e, no fim, 86% das pessoas exortam o premiê a acatar as demandas de Bloom. Nove minutos após o *upload* do vídeo que mostra a princesa amarrada, 500 mil pessoas o assistiram, e centenas o replicaram. Algumas horas depois, o número de visualizações aumenta para 19 milhões. Só num dos canais do *YouTube* que republicaram o vídeo, há, nele, 8.471 *likes* e 8.001 *dislikes*, além de 50 mil acessos. Dezenas de milhares de tuítes sobre o assunto são postados a cada segundo. E um bilhão e seiscentos milhões de telespectadores assistem ao ato final.

É a efetivação da redução do corpo tridimensional a uma fantasmagoria numérica, estatística, a uma nulodimensionalidade análoga ao não existir, a uma cifra.

Ora, se propusemos até aqui que as ações de Bloom se configuraram como uma invectiva contra os novos modelos de ação e interação social, contra as novas formas de ser e de se viver, e sendo esse aspecto não dimensional um dos efeitos colaterais desses novos arranjos e modos de vida, decorrente de inúmeros fatores, dentre eles o tecnológico, talvez seja coerente postularmos que uma reação a esse novo estatuto do corpo, a essa nulodimensionalidade, veio acompanhada de ações que só no corpo físico teriam sua razão de ser. É pelas marcas violentas deixadas no corpo físico que Bloom assinala a impossibilidade de anulação da constituição física desse corpo. A dor, o medo, a vergonha e o asco como realidades que só um corpo real poderia abrigar.

É o corpo físico da princesa que é sequestrado, e não as suas contas no Instagram ou no Facebook. Os corpos físicos dos seguranças da princesa é que foram sedados, por interporem-se entre o corpo físico de Bloom e o de Susannah. É um dedo real, com unhas, ossos frágeis e juntas alongáveis, que é amputado. É o órgão genital real do Primeiro-ministro que penetra as viscosidades reais do corpo aviltado do animal. É do corpo real da princesa, ainda que ela seja conhecida como a “princesa do Facebook”, que exigem o resgate, não importando qual seja o preço. São os pés tridimensionais de Bloom o que vemos flutuando em seu ateliê, “Lentamente, muito lentamente, como duas agulhas de bússola sem pressa” (HUXLEY, 1979, p.147)

E é dessa forma que o corpo individual da princesa se instaura como a soturna metonímia de uma coletividade, a parte pelo todo, como um corpo que

representasse sozinho todos os outros. Não a representatividade política de um monarca, mas a de um ser humano ainda e sempre impregnado pelo medo da morte, pelo medo do desaparecimento de seu corpo físico. E é aí que o sequestro tem seus significados largamente expandidos. Quando Bloom estipula as condições do resgate (cujo preço é uma ação executada pelo corpo e não uma cifra numérico-pecuniária), não é da libertação do corpo da princesa que se trata, mas da libertação desse corpo humano universal, repleto de nobreza, mas que foi rebaixado à condição de um número pelo capital, de fórmulas genéricas e grosseiras pelo mercado, de traços de audiência pela TV, de pixels sem dimensão pela tecnologia digital. Do corpo, enfim, que se ausentou do mundo físico para encontrar morada, transmutado em dados, no interior uterino de placas-mãe, e viu a potência de suas dimensões suprimida pela lógica algorítmica do código binário. Um corpo-número, codificado, imaterial.

Esse panorama do incorpóreo, do simulacro e do ciborgue, aliás, tem sido explorado intensamente pelas artes contemporâneas, seja na TV, no cinema, na literatura, corroborando ainda uma vez o conceito de arte como mimese. O filme *Matrix*, de 1999, certamente é referência obrigatória. A história nos apresenta um futuro distópico no qual a realidade, como percebida pela maioria dos humanos, é, na verdade, uma realidade virtual criada para subjugar os seres humanos cujos corpos servirão de fonte de energia para máquinas sencientes.

A própria série *Black Mirror* aborda o tema em mais de uma ocasião, como nos episódios “Black Museum” e “San Junipero”. Neste último, espaços de realidade simulada são criados com o objetivo de servir de extensão da vida, são lugares onde pessoas mortas podem viver para sempre, a partir do *download* das informações e memórias contidas no cérebro: um paraíso virtual possibilitado pela tecnologia, enfim.

Em outra série britânica, *Years and Years*, que também explora as possíveis e turbulentas consequências da evolução tecnológica, uma personagem adolescente confessa, aos pais, num manifesto ciborgue mais literal e menos articulado que o de Donna Haraway:



Quero me livrar dele, desta coisa. Dos braços e das pernas, de cada pedacinho. Eu não quero ser de carne. Desculpem, mas vou fugir desta coisa e me tornar digital. Dizem que, em breve, haverá clínicas na Suíça, onde você vai, assina um papel, eles pegam o seu cérebro e fazem *download* dele. Na nuvem. (...) Quero viver para sempre, como informação. Isso é ser transumano, mãe. Não masculino ou feminino, melhor. Aonde eu vou, não há vida ou morte. Só dados. Eu vou virar dados. (YEARS, 2019)

No romance *Jogador nº1*, de Ernest Cline, lançado em 2011 e adaptado para o cinema em 2018, por Steven Spielberg, um cenário futurista nos mostra um mundo que passa por uma grande crise energética e a única fuga possível é para um lugar chamado OASIS, onde as pessoas vivem numa sociedade virtual para economizar combustível e outros recursos escassos, e não terem contato com a poluição. (CLINE, 2011).

E sobre essa imaterialidade do corpo, tão explorada na arte porque tão próxima a nós, Norval Baitello Junior nos apresenta uma paisagem ainda mais assustadora e inquietante, e que servirá de apoio à nossa investigação final relativa a este subcapítulo. Trata-se da perspectiva mítico-religiosa na qual os corpos são criados pelos deuses à sua imagem e semelhança.

Ora, se deuses se caracterizam por sua imaterialidade, por serem espírito, energia, um ser feito à sua imagem e semelhança só poderia ser, também ele, imaterial, incorpóreo. E como o corpo sempre foi uma evidência material assaz constrangedora, oposta ao que é dito dos deuses, significa que nosso corpo é fruto de um erro, e é preciso corrigir esse erro para finalmente podermos ser o espelho fiel das divindades. Tal busca pela correção, diz Baitello,

(...) submeteu o corpo a um longo e duro processo de domesticação e civilização. Cabia assim superá-lo em sua condição material e visível, cabia torná-lo inefável e invisível, imaterial como os deuses. Ou então destruí-lo, transformando-o em imagem, construindo um corpo *in effigie*. (BAITELLO, 2014, p.80)

Temos assim um corpo que persegue um ideal, um corpo-projeto, instigado a ser transformado em sua antítese, o paradoxo do corpo não corpo. E é tal projeto que a nulodimensionalidade descrita por Baitello parece ter executado. Pela evolução dos artefatos da tecnologia digital, finalmente o corpo humano está prestes a ser traduzido na imaterialidade que os iguala aos deuses, como se toda a corrida tecnológica que historicamente presenciamos tivesse nessa equalização o seu propósito último, como se o paraíso imaginado do pós-morte

tivesse sido todo o tempo nossa profecia autorrealizável, e que agora é permitida pela Tecnociência.

Ao novo corpo, apresenta-se um velho dilema: ser ou não ser: renegar transformar-se na imagem e semelhança dos deuses, manter-se identificado com as nervuras de um corpo que dói e sangra, ou ser arrebatado pela imaterialidade dos pixels, do zero e um, dos impulsos elétricos e tornar-se, finalmente, imagem e semelhança do criador.

Acreditamos ser patente, agora, a escolha de Bloom. Ele, porém, não obstante sua escolha individual, também achou por bem relegar ao mundo, por vias tortuosas, um manifesto pelo retorno a nossa primitividade corpórea, física, tridimensional. Um manifesto anticiborgue, antirreligioso, antiplatônico. Um manifesto nietzschiano contra o desprezo pelo corpo, contra a tentativa de fazê-lo intangível, a favor do corpo como uma força afirmativa, ungido por visgos e secreções pouco higiênicas, e não como a porção inerme de matéria que se senta diante de uma tela, no “trono de um apartamento, com a boca escancarada cheia de dentes, esperando a morte chegar” (SEIXAS, 1973).

Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche, empunhando seu implacável martelo, lança:

Uma vida ascética é uma contradição: aqui domina um ressentimento ímpar, aquele de um insaciado instinto e vontade de poder que deseja senhorear-se, não de algo da vida, mas da vida mesmo, de suas condições maiores, mais profundas e fundamentais; aqui se faz a tentativa de usar a força para estancar a fonte da força; aqui o olhar se volta, rancoroso e pérfido, contra o florescimento fisiológico mesmo, em especial contra sua expressão, a beleza, a alegria (...) estamos aqui diante de uma desarmonia que se quer desarmônica” (NIETZSCHE, 2010, p.99)

É surpreendente como esse pensamento de Nietzsche joga luz e parece dirigir-se, ainda que anacronicamente, à tentativa digital de tornar o corpo nulodimensional, de anular toda sua dimensão material em proveito da idealizada semelhança com os deuses, como se os chips de silício fossem o paraíso alcançado por aqueles que abdicaram de seu corpo físico em benefício de um outro mundo, à direita do Pai.

Não nos parece sem propósito que um personagem importantíssimo, mas cujo corpo em nenhum momento aparece, nunca dá o ar de Sua Graça, seja o

da rainha. Se lembrarmos que a antiga doutrina política do direito divino, desenvolvida no sec. XVI por Jean Bodin, considerava que os reis governam por vontade de Deus, que seu poder soberano é concedido por Deus e que reis são, por isso, representantes de Deus na Terra, compreenderemos, para além das obviedades irônicas, o porquê de o episódio chamar-se, tão mordazmente, “Hino Nacional”. De acordo com Bodin, citado por Chevalier,

Nada havendo de maior sobre a terra, depois de Deus, que os príncipes soberanos, e sendo por Ele estabelecidos como seus representantes para governarem os outros homens, é necessário lembrar-se de sua qualidade, a fim de respeitar-lhes e reverenciá-los a majestade com toda a obediência, a fim de sentir e falar deles com toda a honra, pois quem despreza seu príncipe soberano, despreza a Deus, de Quem ele é a imagem na terra. (Apud CHEVALIER, 1966, p. 58)

Deus e Rainha como imagens especulares, juntos no mesmo refrão do hino, perfilados na mesma dimensão insensível, imagem e semelhança um do outro. A rainha como um dado impalpável, incorpóreo, não dimensional, e, análoga aos deuses, pairando e operando acima, enviando, através dos impulsos elétricos e intocáveis do telefone, seu comando final ao Primeiro-ministro.

*God save the Queen*, Deus salve a Rainha. E com que olhar renovado podemos agora penetrar no íntimo desse verbo, com que rodópio semântico podemos fazê-lo entontecer, que atualizados sentidos podemos dele extrair após a longa espera até que a era da informática chegasse para reconfigurá-lo. Salvar: transferir dados digitalizados e sem dimensão para um pendrive, disco rígido, CD, nuvem...

Numa matéria na *BBC Brasil*, de fevereiro de 2015, intitulada “É possível fazer um *backup* do cérebro?”, o escritor Simon Parkin descreve os serviços prestados por uma *startup* chamada “Eterni.me”.

(...) em vida, o cliente dá ao Eterni.me acesso a todas as suas contas em sites como Facebook, Twitter e provedores de e-mail. E também faz uploads de fotos, de históricos geográficos de locais onde esteve e até de coisas que viu usando a ferramenta Google Glass. As informações são coletadas, filtradas e analisadas antes de serem transferidas para um avatar (uma pessoa virtual que tenta imitar a aparência e personalidade do usuário). O avatar aprende mais sobre a pessoa à medida que interage com ela ao longo da vida. O objetivo é que o avatar possa, no decorrer do tempo, refletir com cada vez mais precisão a personalidade desta pessoa. (PARKIN, 2015)

Num momento histórico em que a Inteligência Artificial e a neurotecnologia trazem promessas de produzir cópias de nossas mentes, preservando, em *chips* de computador, nossas memórias e identidades, transformando-nos assim na pura informação que sobreviverá ao corpo físico, Carlton Bloom parece chegar para professar exatamente o oposto: não traz a palavra da salvação, mas da queda; não é um apologista do *software*, mas do *hardware*. Alguém que, dando cabo da vida, parece exortar-nos a preservar a morte, numa labiríntica e pessoal ética do corpóreo. Alguém que parece querer resguardar as tradicionais formas de se morrer, os corriqueiros métodos de retorno ao inorgânico, como se sua ação fosse uma invectiva contra essa espécie exótica da pulsão de morte<sup>2</sup> freudiana: a pulsão do corpo físico em direção ao virtual.

Bloom engendra uma forma extrema de se tornar um apologista do físico: esconjura o asséptico hibridismo homem-máquina, homem-número, homem-bit, obrigando Callow a tornar-se a meia face de um outro tipo de hibridismo, exclusivamente corpóreo, impregnado de sujidade e secreções: o homem-animal, mítico, antropozoomórfico, posto ali para fazer lembrar da inerente primitividade do ser humano, condição ancestral que os desdobramentos da evolução tecnológica prometem suprimir. E escolheu, como veículo de tal mensagem aflitiva, um porco, considerado menos nobre do que um leão ou uma águia, praticamente ausente das mitologias (a não ser como símbolo nefasto), mas, por isso mesmo, mais próximo da corporeidade mundana e perecível que ele deseja resguardar. Sua rejeição à inorganicidade da matéria traz como derivado lógico o seu o oposto: a apologia do orgânico, como quem considerasse uma afronta e uma ingratidão a negação dos esforços sucessivos e milenares empreendidos pelo inorgânico até que um dia pudesse arrancar-se da terra como ser vivo.

É por essa razão, também, que corroboramos a ideia do crítico fictício de que toda a ação de Bloom pode ser vista como uma obra de arte (ou ao menos como performance análoga à arte). A bizarra esfinge homem-porco, mítica e

---

<sup>2</sup> Na teoria psicanalítica freudiana clássica, a pulsão de morte (conceito elaborado no livro *Além do Princípio do Prazer*), também conhecida como Tânato (em oposição a Eros), é a pulsão do corpo em direção à morte, à segregação, à autodestruição; o desejo inconsciente de resolver conflitos e tensões psíquicas no retorno à inorganicidade da matéria, na morte, portanto. (FREUD, 1977)

nua, explícita, porém despojada de qualquer signo óbvio que a explicita, parece se dirigir ao bilhão e meio de telespectadores e lançar o enigma terrível: decifra-me ou seremos todos devorados.

### 3. QUEDA LIVRE

*Antes que eu comece o discurso, tenho algo importante para dizer.*

*(Groucho Marx)*

“Queda Livre” (no original em inglês, *Nosedive*) é o primeiro episódio da terceira temporada de *Black Mirror*. Escrito, assim como “Hino Nacional”, por Charlie Brooker, e dirigido por Joe Wright, caracteriza-se por apresentar uma sátira implacável da necessidade de aprovação e aceitação a partir da performance nas redes sociais, desvelando as relações horizontais de poder pautadas pelo acúmulo ou perda de curtidas e avaliações positivas.

A sociedade descrita no episódio tem sua segmentação em classes estruturada a partir de um sistema de classificação baseado em notas que vão de 0 a 5, notas essas que são incessantemente atribuídas às ações mais triviais e cotidianas, por todos, o tempo todo, desde a publicação de fotos de comida até uma conversa com alguém no elevador. Dessa forma, as personagens como que levaram às últimas consequências o pertencimento a uma sociedade onde tudo se torna público e onde não há espaço reservado para o privado. Em *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman já alertava sobre a tendência:

o que está ocorrendo não é simplesmente outra renegociação da fronteira notoriamente móvel entre o privado e o público. O que parece estar em jogo é uma redefinição da esfera pública como um palco em que dramas privados são encenados, publicamente expostos e publicamente assistidos. A definição corrente de “interesse público”, promovida pela mídia e amplamente aceita por quase todos os setores da sociedade, é o dever de encenar tais dramas em público e o direito do público de assistir à encenação. (BAUMAN, 2001, p. 83)

No episódio, mais do que um direito, a exposição é uma necessidade, pois o conjunto das avaliações, feitas através de um *smartphone*, resulta numa média de pontuação que determina o *status* social do indivíduo, a classe a que ele pertence, e estabelece o quanto esse indivíduo será apreciado ou desconsiderado pelas pessoas, o quanto ele será bem-vindo ou rejeitado. Dessa forma, a imensa maioria da população é sistematicamente instigada a obter avaliações positivas, pois são estas que determinam o quadro mais próximo das relações interpessoais, os espaços que podem ou não ser frequentados, a qualidade dos serviços contratados, além de propiciarem facilidades para se conseguir um financiamento imobiliário ou um assento extra no avião lotado. A validação pelo olhar alheio, executada pelo passar dos dedos nas telas *touchscreen*, é, portanto, a pedra-de-toque, a grande motivação existencial, e os indivíduos fazem o que estiver ao seu alcance para serem bem notados, pois almejam – e, mais do que almejam, necessitam de – notoriedade e boas notas.

“Queda Livre” desenvolve-se tendo como centro dramático as tentativas de ascensão social da personagem Lacie Pound (interpretada pela atriz Bryce Dallas Howard). O episódio se inicia com Pound ostentando uma média 4.2, o que faz dela alguém com um sucesso relativamente bastante considerável, mas insuficiente para suas pretensões. Para conseguir financiar a casa dos sonhos, por exemplo (sua casa de classe média fica literalmente embaixo de uma ponte), e se mudar para um condomínio de luxo, é necessária uma média de pelo menos 4.5. Em uma palavra, Lacie quer ascender à elite.

É quando entra em cena a personagem Naomi (Alice Eve), amiga de infância de Lacie que tem uma média acima de 4.5 e é noiva de um 4.8. Lacie é convidada por Naomi para ser a dama de honra em seu casamento, e vê nisso sua oportunidade de ouro. Uma das atribuições da dama é proferir um discurso, o que, com as possíveis avaliações positivas dos convidados abastados nesse momento de emoção, certamente faria Lacie atingir a média almejada e escalar um degrau a mais na simbólica escada social. Mas problemas começam a acontecer. No dia em que viajará até a ilha privada onde acontecerá o casamento, Lacie discute com seu irmão com quem vive junto, Ryan (James Norton), e este dá a ela uma nota muito ruim. No caminho até o aeroporto, recebe outras avaliações negativas, dentre estas a de um

taxista chamado Winston (referência a 1984, de Orwell), e quando ela chega ao portão de embarque sua média caiu para 4.1. A atendente a informa que seu voo foi cancelado, e que o único assento livre do próximo avião só pode ser ofertado a quem tenha média igual ou acima de 4.2. Lacie, então, desespera-se e se desentende com a atendente da companhia aérea, dirige-lhe um palavrão, e por isso recebe outras avaliações negativas dos passageiros em volta. Ao insistir agressivamente, um segurança é chamado e a pune por insultos e desordem: a punição é a perda de um ponto completo em sua média geral.

Para se dirigir até a ilha, Lacie recorre, então, a um serviço de alugueis de carro. Naomi, entretanto, ao perceber que a média de sua dama de honra está abaixo de três, liga e pergunta o que está acontecendo e diz a Lacie que, caso não consiga chegar a tempo, já que a viagem de carro durará pelo menos nove horas, pode substituí-la. Mas Lacie insiste e, depois de muitos percalços e outras avaliações negativas, chega até a ilha onde acontece a cerimônia. Lá entra de penetra, toda suja, constrangendo noiva, noivo e convidados. Nervosa, beirando a histeria e sob efeito de álcool, toma o microfone das mãos de alguém, profere um discurso improvisado e ressentido (não o que ela havia planejado antes), e ameaça as pessoas com uma faca. Tendo, então, uma enxurrada de avaliações negativas por parte dos convidados, a média de Lacie decai vertiginosamente até chegar a zero. Nesse momento derradeiro, ela é presa e, na prisão, seu aparelho celular é confiscado e o implante ocular que suporta o sistema de avaliação é removido de seus olhos.

### 3.1 A DESORDEM DO DISCURSO

*Bem sei que o discurso, acalanto burguês,  
não te envaidece  
e costumava dormir enquanto os veementes  
inauguram estátua.*

*(Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin  
– Carlos Drummond de Andrade)*

Lacie Pound deseja desesperadamente aumentar sua média. Quer financiar uma casa nova, mudar de bairro (ela vive numa casa situada literalmente embaixo de uma ponte) e ser bem quista pela camada da sociedade da qual quer fazer parte. Vê a chance de tudo isso acontecer ao ser convidada por sua amiga Naomi para ser sua dama de honra e proferir um discurso na cerimônia de seu casamento. Se o discurso for bem-sucedido e ela emocionar os convidados, receberá muitas avaliações positivas de pessoas com média superior, única forma efetiva de aumentar a sua própria, já que boas notas dadas por indivíduos das camadas inferiores não têm efeitos na ascendência da média. O elogio do garçom não é o mesmo que o do padrinho do noivo. O do aluno da graduação não é o mesmo que o da banca examinadora.

Diante dessa grande oportunidade (talvez a única, pois em seu círculo imediato de contatos não há muitas pessoas acima da média), Lacie faz da preparação do discurso a sua grande obsessão. Ensaia, reescreve, projeta num telão fotos suas e de Naomi juntas na infância, testa ênfases e pausas, avalia os possíveis efeitos de seus gestos e o melhor momento de derramar uma lágrima. Ryan, seu irmão (interpretado por James Norton), para quem Lacie encena o discurso à guisa de ensaio, despreza esses métodos de tentativa de ascensão social, inclusive chamando-a de “sociopata” quando ela pergunta a ele se o choro ficou muito exagerado. Os dois acabam tendo uma acalorada discussão, com trocas de insultos e verdades adormecidas atiradas na cara, e o motorista que aguardava Lacie cancela a corrida, dando a ela uma avaliação negativa. Será apenas a primeira de uma derrocada irresistível.

Aliás, o fato de seu irmão ter uma média menor (como ela mesma diz durante a discussão, ele não passa de um “three point fuck”) é uma forma de o episódio ressaltar e evidenciar aspectos de uma sociedade brutalmente individualizada. Não há famílias pertencentes a tal ou tal classe, apenas indivíduos. Ainda que os dois vivam sob o mesmo teto, a separação entre eles é nítida. O que conta é a performance empreendida por cada um isoladamente e a média mostrada no visor de seus telefones individuais.

Ao longo de sua extensa obra sociológica, o francês Pierre Bourdieu desenvolve seu conceito de capital, tomando como base a teoria marxista, mas revisando-a e ampliando-a significativamente. Capital, segundo Bourdieu, não



é apenas o acúmulo de bens, riqueza material e detenção dos meios de produção, mas também recursos abstratos ou poderes que se manifestam em toda atividade social. Para o sociólogo, Capital e Poder são como que palavras sinônimas, e ele os segmenta a partir de suas grandes manifestações sociais: o Capital Econômico, que é medido pelo dinheiro, pelos recursos materiais que o indivíduo acumula; o Capital Cultural, medido pela cultura livresca e acadêmica, pelos saberes, pelos currículos nos quais o indivíduo ostenta seus títulos e diplomas; o Capital Social, calculado a partir do número e da qualidade das relações sociais do indivíduo e que o faz ser considerado como pertencente a determinado grupo; e o Capital Simbólico, medido pela posse de recursos abstratos como prestígio, honra, notoriedade, deferência e estima. (BOURDIEU, 1979).

Durante todo o episódio, presenciamos Lacie Pound investindo sua energia na tentativa de aquisição de alguns desses capitais descritos por Bourdieu. Deseja pertencer à estrita e elitista rede de contatos de Naomi (Capital Social) e tenta de todas as maneiras ser bem avaliada para, conseqüentemente, obter prestígio e notoriedade (Capital Simbólico). Suas atitudes cômica e artificialmente bajuladoras (ela dá nota máxima a toda e qualquer pessoa que cruze seu caminho) fazem parte do cabedal corrosivo de crítica presente em toda a série. Corrosividade que, nesse episódio, mostra uma personagem fútil e infantilizada capaz de contratar os serviços de uma espécie de *coach* especializado em alavancar o aumento das médias. Tal infantilização conta com o reforço semiótico da paleta de cores escolhida pelo diretor Joe Wright: rosa claro e azul claro, cores que imediatamente remetem o espectador ao universo dos bebês. Lacie usa roupas azuis e rosa, batom rosa, celular rosa com proteção de tela rosa, no cubículo onde trabalha há uma rosa cor-de-rosa num copo d'água e suas bochechas são rosadas. “A cor rosa simboliza a força dos fracos”, escreveu a cientista social alemã Eva Heller em seu afamado *A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. E sobre a segunda cor da paleta, o azul, esta “é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes, (...) é também uma cor do irreal” (HELLER, 2012). Os intentos da personagem realmente revelam-se distantes e irrealis. E, ao fim, inexecutáveis.

Outro recurso semiótico utilizado pelo diretor é a sequência de notas musicais tocadas toda vez que alguém é avaliado. Se a avaliação é positiva, é tocada uma escala diatônica ascendente (da nota mais grave para a mais aguda); se a avaliação é negativa, a escala tocada é a cromática descendente (da mais aguda para a mais grave), escala essa que nos remete novamente a um universo infantilizado, pois a melodia subliminarmente evoca temas circenses, como *Entry of the Gladiators*, de Julius Fusik.

É notório, também, que para atingir o estatuto simbólico que a personagem almeja, uma divisão concreta, física também se faz necessária. E é justamente isso que Lacie pretende alcançar ao financiar uma nova casa na qual seu irmão não viverá. Na vida vivida sob a égide da lógica individualista, não há espaço para laços familiares. Tudo que importa é adquirir o capital simbólico que poderá alçá-la ao topo da, também simbólica, pirâmide social.

Para isso, a única arma que Pound dispõe é o discurso que proferirá no casamento. Em sua obra *Ordem do Discurso*, transcrição de sua aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 1970, Michel Foucault tece diversos comentários a respeito da circulação, distribuição e assimilação dos discursos pelos indivíduos. E, principalmente, a respeito dos poderes que são conjurados e manifestados durante a enunciação, essa aura de poder que envolve o sujeito que recebeu a autorização, vezes tácita, vezes explícita, para enunciar. Afirma Foucault que o discurso não é apenas um meio para se chegar a um fim, mas é ele mesmo o próprio fim, o Algo pelo que se luta. O discurso “não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo” (FOUCAULT, 1999, p.10). E é esse objeto do desejo que surge no horizonte de perspectivas de Lacie Pound. Ao ser convidada a discursar no casamento; a ser emissária dessa palavra cerimoniosa e ritualizada (ritual que Foucault descreveu como algo que define os gestos, comportamentos e circunstâncias que acompanham o discurso e que fixa a eficácia das palavras); ao ser convidada para ser portadora desse objeto que simboliza o poder do discurso e o amplifica – o microfone –, Pound vislumbra sua grande chance de ascender socialmente a esse segmento que antes lhe parecia quase inatingível. Quem domina e distribui os discursos, domina também outros mecanismos de poder, logo, falar a eles, equivalerá a ser partícipe dessa esfera privilegiada, a fazer parte deles. Falar de cima de um

tablado ou de um púlpito, num volume de voz que silenciará as outras vozes presentes (a primeira frase de Lacie no microfone vai ser “Pessoal, podem fazer silêncio por um minuto?”), será a glorificação final de seu empreendimento obsessivo de ascensão. Será como se a personagem tivesse conseguido furar um dos muitos bloqueios que interdita o poder de enunciar em determinadas circunstâncias. A um desses bloqueios, Foucault nomeou rarefação.

(...) ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas, enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 1999, p.37)

Essa região do discurso, agora aberta a Lacie, não está à disposição de cada sujeito que fala, trata-se de um ritual seletivo do qual fazem parte pessoas ditas seletas. Daí o sentimento de pertença que subitamente impregna os pensamentos da personagem.

Dito de forma a estabelecer relação com a hipótese deste trabalho, a de que em *Black Mirror* delineiam-se as tentativas de fazer do uso da tecnologia digital uma estratégia de rompimento com as relações horizontais e verticais de poder, o que Lacie percebe é que finalmente terá a chance de subverter tais relações, e essa tentativa tem início com sua performance nas redes sociais, virtualidade onde reestabeleceu contato com sua amiga de infância Naomi. Apesar de sua tentativa de angariar prestígio e notoriedade se dar através do discurso, é através dos aparelhos de telefone que os convidados poderão dar a ela suas notas altas, num gesto simbólico de acolhimento, como os reis que, diante do cavaleiro prostrado, tocam a espada em seus ombros e o declaram *Sir*.

Mas problemas começam a acontecer. Por discutir com seu irmão, Lacie se atrasa e é avaliada negativamente pelo motorista que a esperava. Chama outro táxi. Quando o carro chega, ela sai correndo de casa e dá um esbarrão em uma mulher na calçada, derivando daí outra nota zero. No caminho até o aeroporto, ela faz uma vídeo-chamada para Naomi e suas risadas agudas fazem o taxista, que sugestivamente se chama Winston, negativá-la também.

Já no aeroporto, ela descobre que seu voo foi cancelado e se desentende com a atendente da companhia aérea. Ao insistir agressivamente no pedido de um assento em outro voo, um segurança é chamado e Lacie recebe uma punição institucional: perder um ponto completo em sua média geral, somando-se a isso (ou subtraindo-se) as notas zero de todos os passageiros que estavam na fila. Ao perceber que a nota de Lacie está abaixo de 3, Naomi liga para saber o que aconteceu e secamente diz “Não venha. Não quero você aqui. Não sei o que aconteceu, mas não posso receber uma 2.6 em meu casamento (...). Todos lá têm mais de 4.5”. Vendo seu sonho na iminência de ruir tão rapidamente assim, Lacie insiste em chegar até a ilha, ainda com a esperança de proferir seu discurso e cativar os convidados. Depois de muitos percalços, uma noite inteira viajando de carona, ser expulsa de um ônibus, arranjar um quadriciclo e receber muitas outras avaliações negativas, Lacie finalmente chega até o endereço onde a cerimônia já se iniciou. Como a média mínima para ingressar nesse ilhado condomínio de luxo é 3.8, ela dá a volta para tentar entrar por outro lado e acaba caindo num lamaçal. Com o vestido, antes rosa, todo enlameado, sutiã à mostra, despenteada, com a maquiagem encarquilhada e bastante irritada, ela consegue, depois de pular um muro, chegar até o espaço aberto onde a festa acontecia. Ali, pega o microfone e começa a falar, não o que havia planejado antes, mas uma fala espontânea, finalmente despojada da necessidade de bajulação, da necessidade de submeter seu discurso a um controle interno, de enquadrá-lo em categorizações prévias e em modos de organização que delimitam um gênero textual. Inclusive é a própria Naomi que determina essa delimitação, dizendo a Lacie, no dia do convite: “É só falar das memórias antigas, de como éramos, essas coisas. Vou te mandar umas histórias”. Tais instruções novamente reiteram a teoria foucaultiana sobre como os discursos, sua forma e conteúdo, são distribuídos. Esse novo discurso, imprevisto e em tom de desabafo, está, inclusive, repleto de referências a vômitos, bundas e outros palavrões mais pesados, aparentemente banidos daquela sociedade higienizada e motivo de multa por profanação, o que é uma forma de institucionalização da proibição do tabu (para usar a terminologia foucaultiana), uma forma de legislar sobre o que pode e o que não pode ser dito. Com os convidados constrangidos e perplexos, o noivo se aproxima de Lacie para tentar interrompê-la, mas ela pega de uma

faca e o ameaça. Ao recuar um pouco e passar ao lado de uma mesa, uma mulher passa uma rasteira nela e seguranças a imobilizam. No chão (ponto culminante de sua “queda livre”), a câmera mostra Lacie, de braços e algemada, encarando o microfone derrubado e insistindo em falar. E é nesse ponto que Foucault parece saltar da tela e lançar uma piscadinha esperta junto com um piparote nos lóbulos do espectador. Porque quase tudo o que o filósofo disse sobre o discurso, sobre seus rituais, seus tabus, suas formas de distribuição, suas proibições, acabou sendo ilustrado nesse momento. O poder de fazer a própria voz penetrar nos ouvidos de uma audiência seleta, esse símbolo inequívoco de poder, esse algo que não é um meio, mas o próprio fim, distancia-se irremediavelmente do campo de possibilidades dessa personagem que tanto havia desejado e lutado por esse momento. Lacie teve seu discurso barrado, interditado, pois as instâncias sociais que distribuem e legitimam esse poder não mais o permitiram. O exercício do discurso é restrito a quem lhe é de direito, a quem está inserido em sua ordem pré-estabelecida, a quem preenche os requisitos para fazer parte dessa ordem, sendo desordeiro todo aquele que comete a ousadia de investir, sem armas, em sua aquisição. Quando aqueles que não participam da ordem do discurso, aqueles a quem se negou a fala pública, tomam a palavra para si, os mecanismos de embargo e veto são prontamente acionados, a fim de restabelecer a ordem, a fim de que o retorno ao estado naturalizado das coisas aconteça o mais prontamente possível.

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 1970, p.9)

Para conseguir carona no ônibus com as *cosplayers* (grupo de pessoas que se vestem como personagens de animes, mangás, histórias em quadrinhos e videogames), Lacie faz de tudo para se parecer com as integrantes desse grupo. Para isso, recorre a nomes, palavras e expressões linguísticas que são, juntamente com a indumentária, uma de suas marcas sociais distintivas. Como Lacie claramente não domina tais expressões, confunde-se e é corrigida o tempo todo. Em uma palavra, não fala a mesma língua delas. Ao atender o

telefonema de Naomi e ser ouvida pelas *cosplayers*, acaba sendo expulsa do ônibus, numa antecipação do que aconteceria logo mais, por motivos análogos: não atender a determinados pré-requisitos que são parte das características de um grupo, sejam requisitos linguísticos, monetários, de grupo ou de classe. Lacie é uma estranha no ninho, metáfora que não apenas nos serve como frase de efeito, mas também para demonstrarmos como a distribuição dos capitais físicos e simbólicos é feita a depender de onde o indivíduo nasce, do seu “direito privilegiado ou exclusivo” descrito por Foucault.

Sem o direito privilegiado de fala (por não pertencer àquela classe) e sem respeitar os rituais litúrgicos legitimadores dos portadores do discurso, Lacie Pound teve sua voz interdita por um amplo e harmônico conjunto de restrições: meios de transporte inadequados, seguranças, muros, arames farpados, o fato de a festa acontecer num condomínio fechado em uma ilha e, finalmente, já que todos os meios anteriores não dissuadiram Lacie de seu intento, a força física. Para finalizar esse congraçamento às avessas, essa derrocada absoluta ladeira abaixo, Lacie vai para a prisão, seu celular é apreendido e seu implante ocular (uma espécie de *Google Glass*<sup>3</sup> em forma de lente que suporta o sistema de avaliação) é retirado. Essa dupla amputação significa perder os únicos meios através dos quais é possível lutar para ascender socialmente: seu perfil na rede e seu poder de avaliar e ser avaliada. Fracassadas as tentativas de correção de suas atitudes, tanto horizontalmente, pela sociedade, quanto verticalmente, pelo Estado (policia no aeroporto), Lacie é transformada em pária. A ingenuidade da paleta azul e rosa dá lugar a um cinza frio, austero, fechado.

A partir do conjunto dos elementos demonstrados acima, concluímos que foi frustrada a tentativa da personagem de, pelo uso de dispositivos tecnológicos digitais, romper tanto com o poder vertical e institucionalizado (policia no aeroporto, bandeira dos Estados Unidos como evidência da presença do Estado) quanto galgar uma posição mais proeminente em seu meio de relações horizontais, aquelas que se desenvolvem sem a presença de

---

<sup>3</sup> Segundo consta na *Wikipédia*, *Google Glass* é um dispositivo semelhante a um par de óculos, que, fixados em um dos olhos, disponibiliza uma pequena tela acima do campo de visão. A pequena tela apresenta, ao seu utilizador, mapas, opções de música, previsão do tempo, rotas de mapas, e além disso, também é possível efetuar chamadas de vídeo ou tirar fotos de algo que se esteja a ver e compartilhar imediatamente através da internet.

uma instituição centralizadora, mas que, no entanto, configuram-se como uma arena de disputa por poder. Este munuiu-se de suas armas históricas de interdição, proibição e seletividade. Uma cena notória que serve de ilustração a esse ponto se dá quando a bateria de seu carro alugado acaba e ela não consegue reabastecê-lo porque o plugue do carregador não se encaixa naquele automóvel de uma linha ultrapassada. Em acréscimo, no fim do episódio Lacie também se vê completamente distanciada daqueles com quem compartilhava o mesmo estatuto social, já de certa forma privilegiado. Além de ela não ter conseguido transpor a barreira dos 4.2, também decaiu para um outro tipo de horizontalidade, a do fundo do poço, a dos que têm média menor do que zero, a dos que foram expulsos para além das margens do sistema de avaliação, abraçados agora pelo sistema prisional. Sistema esse cuja sanção penalizadora máxima parece não ser a restrição dos movimentos do corpo, o encarceramento, mas sim a impossibilidade de julgar e ser julgado, o impedimento de fazer parte do mundo da exposição total e da positividade irrestrita. Do mundo percebido como palco, passarela, vitrine, e da fala vista como símbolo de poder, restaram apenas a invisibilidade e o silêncio. Numa sociedade em que parece ser essa a forma majoritária de se levar a vida, trata-se do equivalente a uma pena de morte.

O último instante da cena do casamento mostra Lacie sendo arrastada por dois seguranças até uma porta para além da qual resplandece um brilho fulgurante, que por intenso não permite a visão do outro lado. Tal porta, símbolo inequívoco de passagem, abre-se sozinha, de par em par, como se esse limiar fosse uma espécie de umbral, uma transição, já tantas vezes explorada cinematograficamente (recordamos o filme *Ghost*), de um mundo para outro, de uma forma de vida para outra ou mesmo da vida para a morte.

### 3.2 TRANSPARÊNCIA E POSITIVIDADE

*“(...) mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros, foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente”*

*(Dom Casmurro – Machado de Assis)*

Sobre o *Google Glass*, dispositivo digital com potencial de fornecer aos indivíduos o poder de observar e ser observado todo o tempo, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em seu livro *No Enxame - Perspectivas do Digital*, tece alguns comentários importantes. Afirma o pensador que a por ele nomeada sociedade da transparência é análoga –e mesmo indistinguível– a uma sociedade da vigilância, pois as duas acabam tocando-se num ponto onde a liberdade de se expor e o patrulhamento recíproco e irrestrito confundem-se, resultando daí o inusitado apreço contemporâneo pela transparência total: todos querem ver e ser vistos, numa consumação, expandida tecnologicamente, do panóptico de Bentham. “A vigilância e o controle são uma parte *inerente* da comunicação digital. (...) a distinção entre o Big Brother e os prisioneiros dilui-se cada vez mais” (HAN, 2018, p.124). Se no panóptico de Bentham ninguém vigia o vigia, na sociedade da transparência todos são vigias. Em outro ponto do capítulo “Protocolamento total da vida”, do livro supracitado, Han sustenta que

O Google Glass nos promete uma liberdade sem limites. O chefe da Google, Sergey Brin, deslumbra-se como o Google Glass poderia fazer imagens maravilhosas, graças à sua função de tirar uma foto automaticamente a cada 10 segundos (...). Justamente esses óculos de dados tornam, porém, possível que sejamos permanentemente fotografados e filmados por estranhos. Com os óculos de dados, cada um praticamente carrega consigo uma câmera de vigilância. Sim, os óculos de dados transformam o olho humano ele mesmo em uma câmera de vigilância. O ver coincide inteiramente com a vigilância. Todos vigiam a todos. Todos são o Big Brother e o presidiário simultaneamente. Essa é a consumação do panóptico de Bentham. (HAN, 2018, p.127)

Na introdução desta dissertação, dissemos que a escolha do corpo teórico se justifica porque traça paralelismos e contiguidades bastante congruentes entre as bases teórico-críticas postuladas por tais autores e os enredos onde agem e circulam as personagens de *Black Mirror*, como se essas personagens fossem espécimes exemplares que ilustrassem a análise e a descrição do mundo moderno e contemporâneo feita pelos teóricos citados, num processo mimético que explica e justifica a palavra *mirror* do título. Acreditamos ser precisamente o que acontece neste caso específico: um jogo tríplice de espelhos entre a obra televisiva, a teoria e a realidade, de modo que não seria



despropositado imaginar Han escrevendo seu livro inspirando-se em “Queda Livre”, ou Brooker escrevendo seu roteiro depois de ler os ensaios azedos de Han. Ambos, roteirista e filósofo, este de maneira mais sóbria, aquele por meio de uma personagem caricatural, revelam-nos as facetas mais basilares do mundo contemporâneo, e ambos o fazem valendo-se dos tons acusatórios de quem percebe que algo não vai muito bem. Não é por acaso que as duas obras em questão fazem referência explícita a *1984*, de George Orwell, Han mencionando a personagem *Big Brother*, e Brooker, a personagem Winston. (A título de curiosidade, Charlie Brooker tem um filho chamado Huxley, homenagem a outro célebre distopista). No romance escrito em 1948, Orwell nos apresenta a sociedade da vigilância total, antecipando em décadas, profética e assustadoramente, um mundo onde tudo é filmado e monitorado o tempo todo. Há diferenças, contudo, entre o mundo distópico de Orwell e o distópico-mimético de Brooker, e a principal delas reside no fato de que, em “Queda Livre”, os indivíduos não são apenas vigiados, mas também vigias em tempo integral.

Em outro livro igualmente acerbo, *Sociedade da Transparência*, Han desenvolve análises acerca do excesso de positividade do mundo contemporâneo. A positividade, para Han (HAN, 2017), caracteriza-se por uma série de características: pela perda da narratividade, não há enredos, apenas descrições, não há procissão, ou seja, um “ir” narrativo, significativo, apenas processamento, ou seja, cálculo (as duas palavras têm a mesma origem, o verbo latino *procedere*, que significava avançar, porém os sentidos de “procissão” e “processamento” são bem distintos); pela perda da reflexividade, pois a vertigem causada pela profusão veloz e feroz de imagens e informações não permite reflexões detidas sobre tal volume de dados; pelo desnudamento total dos corpos, que abdicaram dos véus da insinuação, do erotismo, do mistério, restando apenas a pornografia, isto é, o contato direto e imediato entre os olhos e a imagem; pela ausência de contradições, de lágrimas, de não; pelo “inferno do igual”, onde todos se parecem, são simétricos, fazem e gostam das mesmas coisas, enclausurando-se, com o auxílio tecnológico dos algoritmos, em “bolhas” virtuais; pelo excesso de luz e ausência de sombras; pela perda da dialética.

E é isto o que, definitivamente, acontece em “Queda Livre”. Não há nos movimentos de suas personagens a possibilidade de negatividade, de dramaturgia, de hermenêutica. Quando Lacie escreve “café-camurça com biscoito”, temos certeza de que veremos na foto um café-camurça com biscoito. Quando Naomi escreve “cavalgada na floresta”, não devemos esperar por cavalgadas metafóricas, mas cavalgadas mesmo. Desaparecida a metáfora, abolida a sugestão, extinta a simbologia, resta apenas um mundo onde a linguagem tornou-se mecânica, operacional, destituída de ambivalências e dominada pela tipologia expositiva, um mundo em que resta apenas a tediosa literalidade do puramente referencial e do não interpretável. O que vai parar nas redes sociais é a alegria, a satisfação de estar tomando o café-camurça, ainda que depois da foto Lacie jogue o biscoito fora e faça uma careta ao provar o café. Não há espaço naquele mundo para a negatividade do não gostar, e o menor sinal de sua presença é causa de frustração e angústia; há, sim, nesse jogo em que os lances são armadilhas para atrair curtidas, a vitória das máscaras, das aparências, expostas ao modo de feição natural. O não gostar do café tornou-se “café maravilhoso”. “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão e Ignorância é Força”, escreveria Orwell. (ORWELL, 1988). E escreveu Han: “É precisamente em virtude da falta de negatividade do verdadeiro que se dá a proliferação e massificação do positivo” (HAN, 2017, p.25).

Os exemplos da tentativa de transformar a positividade em *modus vivendi* são vastos e estendem-se por praticamente todos os 60 minutos do episódio: Lacie ensaiando em frente ao espelho a melhor forma de sorrir e gargalhar, pois não apenas precisa positivar as pessoas certas através do sistema, mas também causar boa impressão; Lacie correndo (não em procissão, mas em processamento, cálculo) para emagrecer e assim tirar fotos mais potencialmente positiváveis (inclusive, no dia do convite, Naomi diz que lhe enviará um vestido tamanho 38 para usar na festa, número menor que o talhe de Lacie) ; Lacie, para afastar de si a negatividade da tristeza (e das notas), essa espécie de feiura, distanciando-se e ignorando um colega de quem gostava só porque subitamente ele teve sua média rebaixada para 2,4.

Para Han, uma sociedade positiva deriva da exigência totalitária por transparência, que é vista como um sinônimo de liberdade de informação e,

consequentemente, de verdade, mas que, de fato, nada mais é que um sistema de coação.

Hoje, o sistema social submete todos os seus processos a uma coação por transparência, para operacionalizar e acelerar esses processos. A pressão pelo movimento de aceleração caminha lado a lado com a desconstrução da negatividade. A comunicação alcança sua velocidade máxima ali onde o igual responde ao igual, onde ocorre uma reação em cadeia do igual. A negatividade da alteridade ou do que é alheio ou a resistência do outro atrapalha e retarda a comunicação rasa do igual. A transparência estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro ou o estranho. Essa coação sistêmica transforma a sociedade da transparência em sociedade uniformizada. Nisso reside seu traço totalitário, em uma nova palavra para dizer uniformização: transparência. (HAN, 2017, p.11)

A sociedade positiva é uma derivação da sociedade da transparência, e a coação mencionada por Han transforma os indivíduos em meros elementos funcionais de um sistema: peças, engrenagens, pistões. Ora, o papel exercido por uma engrenagem é o de trabalho, mas um trabalho que, a despeito do desgaste inerente ao exercício de uma função, não é remunerado, ao menos não monetariamente. Ao fazer parte da imensa galáxia das redes sociais, o que o indivíduo faz é consagrar seu tempo e seu esforço ao funcionamento da máquina, pois tudo o que faz essa máquina continuar operando são as contribuições, postagens, fotos, *stories*, comentários, curtidas dos usuários, rebaixados pela análise à categoria de trabalhadores não pagos, um eufemismo para escravizados.

É assustador como algumas obras distópicas do passado parecem referir-se ao mundo contemporâneo ultraconectado. Referimo-nos, nesse caso, ao filme *Matrix*, das diretoras Lilly Wachowski e Lana Wachowski, em que máquinas sencientes subjagam os humanos, enquanto o calor e a atividade elétrica de seus corpos são usados como fonte de energia. Calor e atividade elétrica de corpos sendo usados como fonte de energia parece ser uma definição plausível de trabalho.

Se *Matrix* é, hoje, assustadoramente profético, significa que “Queda Livre” é assustadoramente real, pois o que vemos no episódio são personagens usando todo seu tempo para alimentar o sistema com informações, à semelhança do que se passa cá fora. Note-se, aliás, como não nos espantamos diante do uso do verbo “alimentar” referindo-se à adição de

informação num sistema digital. O especialista contratado por Lacie para fornecer-lhe estratégias de aumento da média diz a ela o seguinte: “O que é isso? 8h40 e você dando duro nas redes sociais. É um ótimo esforço! ”. Dar duro e esforçar-se parecem-nos termos constituintes do campo lexical “trabalho”. Mas o clímax do imponderável não acontece aí, na naturalização de um léxico laboral associado à performance nas redes, pois mais inquietante é o fato de Lacie contratar alguém que lhe ensinará a otimizar seu desempenho. Ou seja, não apenas a personagem trabalha de graça, mas paga para aprender a trabalhar de graça melhor, como um escravizado que tivesse de comprar uma enxada mais eficiente e o fizesse de bom grado.

Byung-Chul Han diz que a coação por transparência transforma a sociedade em algo uniformizado, e que nisso reside o traço totalitário da transparência, em sua rasura sem relevos, em sua planificação. Durante o episódio, vemos muitos exemplos dessa uniformização: Naomi enviando a Lacie um vestido número 38, que claramente não é o seu, mas que, pelas imagens, é o número da imensa maioria das convidadas; Naomi instruindo Lacie sobre o que deveria falar no discurso; as cores e roupas em tom pastel; a rede social, que é a mesma usada por todos; os modelos de carro disponíveis para aluguel; as poses e conteúdo das fotografias (sempre sobre alguma amenidade e sempre com pessoas sorridentes); a arquitetura das casas; os sonhos e desejos. Tudo isso resultando no “inferno do igual”, resultado buscado, desejado, pelo qual se trabalha voluntariamente, na vida e nas redes. Transparência e positividade como faces da mesma moeda.

Mas nem tudo é bifacial como uma moeda. Por vezes, topa-se com um dado e uma de suas faces revela um número negativo. Para Lacie Pound, a negatividade tem início quando o financiamento de uma casa nova é recusado. E desse momento até o final, é essa negatividade que dará as cartas do jogo, é a realidade que vai se impor irresistivelmente. Em seu mundo de condescendências e biscoitos sorridentes (aos moldes da marca de batata *Smiley*), as críticas do irmão são uma atitude de enfrentamento que atacam Lacie como um corpo estranho ataca um organismo saudável, como uma anomalia fosca e cinza (a cor da roupa de Ryan) que mancha o brilho e a pureza do azul e do cor-de-rosa. Essa transição da positividade para a negatividade é, de forma notória, representada simbolicamente: quando Lacie,

depois da briga com o irmão, sai de casa em direção ao aeroporto, percebemos que é o momento do crepúsculo, ocaso do dia, da luz, início da noite. A partir daí os não vão se sucedendo como peças de dominó derrubando uma à outra. O não do motorista de táxi, Winston, o não da atendente da companhia aérea, o não do segurança do aeroporto, o não do alugador de carros, a avaliação negativa do funcionário da empresa de recarga de baterias automotivas, o não dos motoristas que lhe negam carona, o não das *cosplayers*, numa progressão geométrica de fracassos que soterram as ilusões construídas por essa personagem malfadada e justificam o título do episódio.

O triunfo final da negatividade acontece na prisão, toda cinza como a roupa do irmão “three point fuck” que renega o mundo das avaliações. Triunfo que se dá quando Lacie, posta numa cela em frente à qual há um homem também preso, dirige-se a ele e, sem poder avaliá-lo através do telefone, pergunta “What the fuck are you looking at?” Quando ele responde “Just what I was wondering”, ela o interrompe e diz “Don’t”. Não. E então iniciam uma troca de rudes ofensas, cada um abraçando calorosamente a negatividade de uma fala sincera, cada um dizendo o que não gosta no outro. Ele, de seu sutiã, de sua aura; ela, de seu bigode, de sua cabeça; ela dizendo que ele parece um alcoólatra; ele dizendo que ela parece uma ovelhinha que acabou de descobrir que Papai Noel não existe. E toda essa hostilidade tem para Lacie um efeito catártico, pois ela não precisa mais pisar em ovos, sua fala e seus gestos não estão mais condicionados aos protocolos a serem respeitados na busca por avaliações positivas. É como se lhe fosse apresentado um mundo que, às avessas, finalmente parecesse um pouco mais direito, menos artificial. Às avessas pois se trata de uma prisão que liberta, de uma nova lente que lhe permite enxergar de fato a realidade. Como se para sair da mitológica caverna platônica fosse necessário entrar na caverna da prisão. Um desacorrentar-se simbólico através de um acorrentamento literal. A luz que ofusca seus olhos quando é arrastada para fora da festa aos poucos perde força e o mundo ganha novos contornos e nitidez.

O Princípio da Realidade (FREUD, 1996) impôs-se de tal modo que Lacie viu-se obrigada a enfrentar as consequências dos próprios atos e as exigências do mundo real, abdicando, ao menos temporariamente, dos prazeres

potencialmente proporcionáveis pelo virtual. Ao ter suas lentes cor-de-rosa extraídas, seus antolhos amputados, a personagem não mais enxerga o mundo a partir de sua perspectiva ingênua. A ausência de uma película, de um filtro diante de si, revela agora um mundo desnudado, cru, real.

A última frase que um endereça ao outro é “Fuck you!”. Desligou-se o botão curtir; acionou-se o botão do foda-se.

### 3.3 INTERTEXTUALIDADE

*...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

*(Pierre Menard, autor do Quixote – Jorge Luis Borges)*

Em sua obra *Poética do Pós-Modernismo*, especificamente no capítulo “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”, Linda Hutcheon assevera que não existe obra de arte que não se volte para o passado. Não há obras de arte originais. Uma peça artística cem por cento original seria cem por cento incompreensível, pois, para ser completamente original, o autor deveria lançar mão de sistemas de códigos e de referências completamente desconhecidos pelos receptores.

Os textos (palavra aqui tomada em seu sentido mais amplo, tudo a partir do qual é possível construir significados, verbalmente ou não) se entrecruzam, emaranham-se, citam-se. Por vezes é um filme que faz referência a um romance, outras é um quadro que ilustra uma história mitológica, ali é uma criança que de repente repete um ditado popular antigo, acolá é uma canção que traz na letra um verso de uma trova do sec. XIV. Foi a filósofa e crítica literária Julia Kristeva a responsável pela cunhagem do termo. Para a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969).

Toda referência ao passado forçosamente se dá através dos mecanismos ativados pela intertextualidade. Isso porque os fatos do passado são

irrecuperáveis, não há máquinas do tempo, e tudo a que temos acesso são os textos (verbais, não verbais, multimodais) que fazem referência a tal passado. É desses textos históricos, segundo Hutcheon, que nasce o vínculo da história com a literatura, pois ambos só existem enquanto palavra. Substitua-se, para os objetivos deste subcapítulo, a palavra “literatura” por “cinema”, e a máxima permanecerá verdadeira.

Os exemplos no cinema e na televisão são vastos. A franquia *Shrek*, à guisa de demonstração, arregimenta dezenas de personagens de histórias infantis: os sete anões, bruxas, o mago Merlin, Pinóquio, os três ursos, os três porquinhos, etc. O filme *Matrix*, já citado anteriormente, faz alusão ao mito da caverna, de Platão. Insistíssemos na tarefa de colher exemplos e teríamos de preencher muitas e muitas páginas, pois tal procedimento estético configura-se como uma das grandes características das obras de arte contemporâneas.

Em *Black Mirror* não é diferente. E especialmente no episódio “Queda Livre”.

### 3.3.1 Vigilantes

Já mencionamos que o taxista que leva Lacie até o aeroporto chama-se Winston. Acreditamos não ser coincidência essa adoção do nome da principal personagem do romance *1984*, de Orwell, justamente porque, tanto na obra romanesca quanto na televisiva, o *leitmotiv* é a vigilância permanente à qual os indivíduos são submetidos. O objetivo de tal monitoramento onipresente é a homogeneização dos comportamentos, a naturalização do olhar investigativo e persecutório pairando sobre o indivíduo, a dissuasão de qualquer tentativa de heterodoxia. Vigilância verticalizada e institucional em Orwell, tendo no *Big Brother* sua figura central; vigilância verticalizada e horizontalizada em “Queda Livre”, já que os indivíduos se vigiam mutuamente. Essa dupla vigilância, tão notoriamente demonstrada em “Queda Livre”, é, talvez, o melhor exemplo de como há em *Black Mirror* um vetor ficcional que aponta para a representação das relações horizontais e verticais de poder a partir do uso das tecnologias digitais. E a intertextualidade, nesse caso, atua não como mero adorno estético, não para promover uma satisfação intelectual em quem reconhece a referência, mas atua funcionalmente no sentido de sugerir que a distopia

imaginada por Orwell, em 1948, é a realidade dos indivíduos do sec. XXI, já que, como escrevemos em outro ponto desta dissertação, *Black Mirror* vale-se da técnica da mimese para especularmente constituir-se como uma representação dos modos contemporâneos de comportamento.

Apesar de o taxista Winston ser uma personagem secundária e aparecer apenas nessa cena, o seu nome configura-se como uma pista, tanto mais que a baixa nota dada por ele faz com que a média de Lacie pela primeira vez caia para menos de 4.2, justamente a média de que ela necessita para conseguir um assento em outro voo. Ou seja, a despeito da curta aparição de Winston, sua ação revela-se decisiva para a derrocada de Lacie Pound, pois ela não mais decola, não mais ascende. “Esse voo foi cancelado”, diz a atendente, e a palavra “voo” ganha agora contornos de dramaticidade e de antecipação: juntamente com a aeronave, os sonhos de Lacie vão permanecer ao nível do chão.

Recordemos que, em 1984, Winston é a personagem que se rebela contra a ideologia do Partido e contra todo o sistema por ele regido.

### **3.3.2 *Walking in Cinderella's Shoes***

Caminhando por essa mesma trilha, verificamos outros procedimentos intertextuais semelhantes presentes nesse episódio.

Já nos detivemos de maneira pormenorizada na ideia de que o episódio “Hino Nacional” é uma paródia corrosiva dos contos de fada, já que Michael Callow é um homem poderoso que recebe o chamado para salvar uma princesa das mãos de um vilão, mas o faz não a partir de atos nobres, mas de atos degradantes.

Em “Queda Livre”, parece-nos que Charlie Brooker novamente nos apresenta a tal característica parodizante, fazendo referência a *Cinderela*, popular conto de fadas cuja versão mais conhecida é a de Charles Perrault (PERRAULT, 2013).

Cinderela, nessa mencionada versão, é uma menina excessivamente maltratada pela madrasta e pelas irmãs. Um dia, o rei anuncia um baile e convida todas as meninas do reino, com o objetivo de o príncipe escolher uma delas para se casar. Cinderela se alegra, pois vê nisso sua chance de sair



daquela casa onde não é feliz. A madrasta, porém, com a ambição de fazer uma de suas filhas legítimas ser a escolhida do príncipe, alega que Cinderela não poderá comparecer ao baile, pois não tem um vestido apropriado. A menina, profundamente entristecida, recebe a visita de uma fada-madrinha. Esta, com um passe de mágica, a partir das efusivas lágrimas de Cinderela, cria um vestido bonito.

Já aqui percebemos algumas semelhanças entre o episódio e o conto, já que Lacie Pound vê na festa para a qual é convidada sua oportunidade de sair da casa onde não é feliz. Além disso, a noiva, de quem será madrinha, fazendo as vezes da fada-madrinha, concede-lhe um vestido.

Lacie, ao se dirigir até a festa, não consegue embarcar no avião. Recorre, então, a um carro alugado. Carro já velho e cuja bateria pifa no meio da viagem. No conto de fadas, Cinderela também vê seu meio de transporte luxuoso (uma carruagem) transformar-se em algo tão inútil quanto um carro sem bateria: uma abóbora.

A fada-madrinha alertara a menina que ela deveria retornar da festa até meia-noite, pois a mágica duraria somente até essa hora. Caso contrário, tudo voltaria, na frente de todos, a ser o que era antes.

A cena em que Cinderela, após soarem as doze badaladas, sai correndo e perde um dos sapatos na escada, é uma das mais conhecidas da literatura universal. E o que acontece com Lacie Pound (figura 1) é justamente derrubar um sapato.

Irritada porque o plugue do carregador não se encaixa em seu carro, ela chuta várias vezes o veículo até seu sapato sair de seu pé e jazer no chão. Não sabemos se isso ocorre à meia-noite, mas certamente é noite já avançada, pois ela dirigiu durante muitas horas e está com muito sono.

Finalmente, ao chegar à festa, com vestido e sapato rotos, acontece tudo aquilo que oportunamente já mencionamos, e a desgraça social da personagem tem na prisão o seu apogeu.

Contrariamente a Cinderela – pois trata-se aqui de uma paródia – a personagem não consegue fazer da festa o seu meio de fuga e ascensão de uma realidade indesejada, não alcança o seu final feliz. E a mágica se desfaz na frente de todos.

Figura 1 - *Cinderella's Shoes*

(Captura de frame do episódio *Queda Livre* - Série *Black Mirror*, 2016)

### 3.3.3 Intra-intertextualidade

Outro procedimento intertextual bastante expressivo acontece num momento em que Lacie está sentada à frente do computador estalqueando Naomi. No canto direito da tela, aparecem as postagens mais bem ranqueadas daquele dia. E uma delas diz o seguinte: “Michael Callow just got thrown out of the zoo again. See Pictures”. Algo como: “Michael Callow acaba de ser expulso do zoológico novamente. Veja as fotos”.

Ora, Michael Callow é o Primeiro-ministro do episódio “Hino Nacional”, e isso faz com que ele se torne uma personagem que transita entre os diferentes espaços ficcionais da série. É como se essa peregrinação entre os vários mundos do universo de *Black Mirror* (ainda que em “Queda Livre” a personagem seja apenas citada) concedesse à obra uma maior robustez, maior coesão e coerência internas. Ao fazer suas personagens “desrespeitarem” esses limites espaciais, o efeito conseguido é termos a percepção de que os episódios não são mundos fechados em si, mundos acabados, mas mundos que com outros se comunicam, sofrem suas influências e os influenciam.

Tal procedimento estético certamente não é inédito. No romance *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, publicado em 1967, há um general chamado Petrónio San Román, que é o homem que derrota o coronel Aureliano Buendía. E no romance *Crônica de uma Morte Anunciada*, publicado em 1981, o mesmo Petrónio San Román chega ao vilarejo onde se passa a história para celebrar o casamento de seu filho, Bayardo San Román.

O livro *O Estrangeiro*, de Albert Camus, publicado em 1942, conta a história de uma personagem, Mersault, que assassina um árabe em uma praia. E em obra posterior, *A Peste*, lançada em 1947, lemos o seguinte: “No meio de uma conversa animada, ela falara de uma prisão recente que alvoroçava Argel. Tratava-se de um jovem que matara um árabe numa praia.” (CAMUS, 2003). Ou seja, Mersault transita entre os livros, entre os espaços ficcionais criados por Camus.

Sobre esse assunto, Umberto Eco, em *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*, afirma que “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou” (ECO, 1994, p.132). Nessa passagem específica, o teórico italiano está se referindo a personagens criadas por um determinado autor e que figurarão na obra de outro, como D’Artagnan, personagem de Alexandre Dumas, que aparecerá cumprimentando o herói de uma história de Edmond Rostand. O que García Márquez, Camus e Brooker fizeram foi extrapolar o uso dessa técnica e criar personagens que circulam pelo universo de suas próprias obras.

### **3.3.4 Alice in Chains**

Lacie Pound é uma personagem que deseja, metaforicamente, crescer, porém diminui; que passa por transformações e transições rumo a um outro estágio da vida, desconhecido; que participa, como juíza e como ré, de julgamentos arbitrários cujas regras são determinadas pelos próprios julgadores; que, numa espécie de julgamento final (casamento), se dá conta de que todas aquelas pessoas são meras peças de um sistema, meras cartas de um baralho; que vive num mundo de fantasia permeado por regras de etiqueta que só ali fazem sentido, e do qual, num final melancólico, desperta.

A julgar pelas aproximações feitas acima, as semelhanças entre “Queda Livre” e algumas cenas dos livros de Lewis Carroll que trazem Alice como protagonista, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho*, são muitas para não serem levadas em consideração por uma análise intertextual.

Alice é uma personagem que, numa tarde de calor, ao avistar um coelho branco passar dizendo que está muito atrasado, decide segui-lo. Entra em sua toca, no início horizontal, e de repente despenca numa espécie de poço muito fundo. Durante a queda, avista livros, pratos e potes de geleia nas paredes do poço. Permanece em descenso durante muito tempo, até aterrissar num mundo onde tudo parece não fazer muito sentido. Dentro de um grande salão, Alice percebe que há algumas portas ao redor, todas trancadas. Encontra uma chave e abre uma delas. No entanto, essa porta dá acesso a um corredor onde, no fim, há uma outra porta, muito pequena, pela qual mal passaria um rato. Alice, de joelhos, olha pelo buraco da fechadura e avista um lindo jardim, “o jardim mais encantador que já se viu”, com canteiros de flores radiantes e fontes de água fresca, e deseja muito entrar ali. Ora, em “Queda Livre”, o casamento de Naomi acontece justamente num jardim repleto de flores, dentro de um condomínio. Lacie, ao chegar em sua entrada, tem seu acesso negado pelos seguranças, pois não ostenta a média mínima para ser admitida ali. Ou seja, como Alice, não pode entrar nos jardins por não ter o tamanho certo.

Na história de Carroll, a personagem decide voltar pelo corredor e encontra numa mesa uma garrafa cujo rótulo traz o comando “Beba-me”. Reflete um pouco sobre se deveria ingerir o líquido ou não, e decide que sim. Ao fazê-lo, tem uma sensação estranha e percebe que seu corpo está encolhendo.

(...) agora só tinha vinte e cinco centímetros de altura e seu rosto se iluminou à ideia de que chegara ao tamanho certo para passar pela portinha e chegar àquele jardim encantador. Primeiro, no entanto, esperou alguns minutos para ver se ia encolher ainda mais: a ideia a deixou um pouco nervosa; “pois isso poderia acabar”, disse Alice consigo mesma, “me fazendo sumir completamente, como uma vela. Nesse caso, como eu seria?” E tentou imaginar como é a chama de uma vela depois que a vela se apaga (...) (CARROLL, 2010, p.20)

Tal busca, empreendida por Alice para fazer-se do tamanho adequado e assim alcançar seu objetivo, parece-nos análoga à busca efetuada por Lacie

Pound. Durante todo o episódio, a personagem se sente desconfortável por não ter o tamanho social desejado, buscando todos os meios para atingir tal meta. Ao contrário de Alice, no entanto (frisamos ainda uma vez o caráter parodizante de *Black Mirror*), acontece com Lacie justamente aquilo que a personagem de Carroll temia: encolher tanto até sumir completamente, como uma vela, já que sua média decai até zero, o equivalente numérico da ausência.

Em *Alice através do espelho*, há uma cena na qual a personagem percebe que, ao andar para a frente (pois tudo dentro do espelho funciona ao contrário), na verdade está indo para trás.

“Eu veria o jardim muito melhor”, disse Alice para si mesma, “se pudesse chegar ao topo daquele morro, e cá está uma trilha que leva direto para lá... pelo menos — não, não tão direto...” (depois de seguir a trilha por alguns metros e dar várias viradas bruscas) “mas suponho que por fim chega lá. É interessante como se enrosca! Mais parece um saca-rolha que um caminho! Bem, esta volta vai dar no morro, suponho... não vai! Vai dar direto na casa de novo! Bem, neste caso vou tentar na direção contrária.”

E assim fez: ziguezagueando para cima e para baixo, e tentando volta após volta, mas sempre voltando para a casa, fizesse o que fizesse. Na verdade, certa vez, quando deu uma virada bem mais rápido que de costume, não pôde evitar uma trombada nela. (CARROL, 2010, p.175)

Em termos simbólicos, é justamente o que acontece com Lacie Pound: enquanto imagina que seus movimentos a farão ascender socialmente, na verdade acontece o oposto; ao andar para a frente, na verdade está indo para trás. E, como que para acentuar ainda mais a feição parodizante do episódio, há uma cena na qual a caminhoneira que dá carona a Lacie oferece-lhe duas garrafas térmicas, uma azul e outra, vermelha. Na azul, contém café, na vermelha, uísque. Lacie leva a vermelha e, antes de entrar de penetra nos jardins repletos de flores radiantes, sorve um bom gole da bebida.

Aqui, adentramos o mundo das referências dentro das referências, já que, no já mencionado filme *Matrix*, a personagem Neo recebe a instrução de seguir o coelho branco e, em determinado momento, precisa escolher entre uma pílula azul ou uma vermelha: a azul faria ele regressar ao mundo das aparências; a vermelha o faz conhecer e enfrentar o mundo efetivamente real.

“Queda Livre”, ao nos apresentar as garrafas azul e vermelha, refere-se a *Matrix*. Esta obra, por sua vez, ao mencionar o coelho branco, refere-se a *Alice no País das Maravilhas*. Com tais emaranhados de citações, o que faz o diretor Charlie Brooker é, ao mesmo tempo em que assinala as filiações de sua obra, fornecer-nos boas chaves interpretativas e reverenciar os autores que, antes dele, já se debruçavam sobre os temas em questão.

Há outro momento em que o episódio emula *Alice através do espelho*. À certa altura, Alice descobre que os campos cultivados são quadriculados e dispostos um ao lado do outro, como se fosse um grande tabuleiro de xadrez. De fato, a menina descobre que está dentro desse jogo de tabuleiro e que as personagens equivalem às peças. Seu grande objetivo será avançar da segunda casa até a oitava. Ao chegar ali, de acordo com as regras do xadrez, o peão é promovido e pode se transformar em qualquer uma das peças mais valiosas, inclusive em rainha.

“Veja só! Está demarcado exatamente como um grande tabuleiro de xadrez!” Alice disse por fim. “Deve haver algumas peças se mexendo em algum lugar... ah, lá estão!” acrescentou encantada, e seu coração começou a disparar de entusiasmo enquanto continuava. “É uma partida de xadrez fabulosa que está sendo jogada... no mundo todo... se é que isso é o mundo. Oh, como é divertido! Como eu *gostaria* de ser um deles. Não me importaria de ser um Peão, contanto que pudesse participar... se bem que, é claro, *preferiria* ser uma Rainha.” (CARROLL, 2010, p.184)

Parece-nos que o mundo de “Queda Livre”, analogamente ao do livro de Lewis Carroll, também funciona como uma partida de xadrez. As personagens fazem planos, desenvolvem estratégias, reagem taticamente aos movimentos alheios e tentam retirar os atalhos do caminho, sempre objetivando vencer. Não é diferente com Lacie Pound, que calcula todos os seus movimentos, faz uma espécie de curso para aprender a jogar melhor, avança pelo tabuleiro objetivando chegar à oitava casa (a festa), sempre objetivando ganhos futuros. Seu grande desejo é, metaforicamente, ser promovida a rainha, embora no fim, justamente no local onde aconteceria sua coroação, acabe sendo retirada à força do tabuleiro após tomar de uma faca e ameaçar o noivo. Sua tentativa de xeque-mate é frustrada e ela é rechaçada do tabuleiro. A Rainha de Copas promulgou sua conhecida sentença capital sumária: “Cortem a cabeça dela” (*Ibid*, p.99)

Para finalizar, percebemos, não sem alguma alegria, coerentemente com outros já mencionados jogos onomásticos ao gosto de Charlie Brooker, que “Lacie”, além de ser uma personagem secundária do primeiro livro de Carroll, mencionada por alto em seu capítulo sétimo, também é um anagrama de “Alice”.

### 3.3.5 Carlitos

A última janela intertextual que acessaremos é a referência à obra cinematográfica *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, filmada em 1936. Nela, a personagem Carlitos é um trabalhador de uma fábrica e sua função é apertar parafusos em uma linha de montagem. O ritmo da máquina é frenético e constante, e ele sente dificuldades em acompanhar essa velocidade. Na busca por uma eficiência cada vez maior, o objetivo da máquina é fazer os corpos se adaptarem a sua intensa pulsação e, com isso, produzirem mais e melhor. E, para tal, a vigilância sobre o corpo do trabalhador faz-se indispensável. Assim, o controle vertical permanente do chefe incide diretamente sobre os corpos dos trabalhadores, impelindo-os coercitivamente à eficiência, exaurindo-os e retirando deles toda sua potência erótica, criativa, vital.

Hannah Arendt, em seu Livro *A Condição Humana*, assevera que os homens, a partir da Revolução Industrial, vivem no mundo das máquinas, adaptando seu corpo a elas, numa espécie pouco lisonjeira de simbiose. Tal adaptação contribui para que o mundo humano esteja condicionado a utilitarismos e consumismos que transformam sua existência em algo sem significado, com os produtos se perdendo e se confundindo na cada vez mais célere cadeia de meios e fins (ARENDR, 2007). A esse homem moderno, Arendt chamou de *animal laborans*, o homem operário trancafiado no interior das fábricas e, para o qual, “sujeito aos processos devoradores da vida e constantemente ocupado com eles, a durabilidade e a estabilidade do mundo são basicamente representadas pelos instrumentos e ferramentas que utiliza. (*Ibid*, p. 157). É esse homem descrito por Arendt que Chaplin caricaturiza em sua obra.

O crítico de cinema André Bazin, em seu livro *Charlie Chaplin*, considera que *Tempos Modernos* é “a única fábula moderna à altura do desvario do

homem do século XX diante da mecânica social e técnica” (BAZIN, 2006, p.25). E numa das cenas mais memoráveis do filme (figura 2), Chaplin nos apresenta esse desvario fordista. Depois de passar parte do dia apertando parafusos alienadamente, em ritmos cada vez mais velozes impostos pelo chefe, Carlitos afasta-se da máquina repetindo de forma incontrolável os movimentos de aperto de parafuso, como se fosse um autômato, um ser sem vontade própria, completamente integrado aos mecanismos de funcionamento da maquinaria, destituído das dimensões humanizadas de sua existência e relegado à condição de uma coisa que mecanicamente aperta coisas. Notemos como a polissemia presente no título do livro de Hannah Arendt, *A Condição Humana*, pode ser aplicada a essa emblemática personagem, pois a palavra “condição” tanto pode concernir a características naturais, a um estado autêntico e original, quanto a algo que foi condicionado, restringido, imposto, além de definir aquilo que só pode viver ou sobreviver mediante algumas condições, nesse caso, o trabalho intenso e extenso.

Figura 2 - Movimentos autômatos



(Captura de frame do Filme *Tempos Modernos*, 1936)

Charlie Chaplin, portanto, nos apresenta, de forma caricata, as novas formas de poder e de controle minucioso que incidem sobre os corpos fabris do sec. XX. Outro Charlie, dessa vez o Brooker, faz o mesmo, relativamente aos



corpos do sec. XXI, representando, no episódio “Queda Livre”, essa dinâmica do trabalho coercitivo de longa duração.

No já citado livro *No enxame Perspectivas do digital*, Byung-Chul Han destaca como, pela mobilidade dos dispositivos e a possibilidade de seu manuseio diuturno, leva-se trabalho para casa e o próprio corpo é transformado num escritório aberto em tempo integral. Han nomeia esse ambiente laboral de princípio do desempenho.

(...) o imperativo neoliberal do desempenho transforma todo tempo em tempo de trabalho (...). Também o relaxamento não é mais que uma modalidade do trabalho na medida em que ele serve para a regeneração da força de trabalho (...). Hoje somos, de fato, livres das máquinas da época industrial, que nos escravizavam e nos exploravam, mas os aparatos digitais produzem uma nova coação, uma nova exploração. (...) por causa de sua mobilidade, transformam todo lugar em um local de trabalho e todo tempo em tempo de trabalho. A liberdade da mobilidade se inverte na coação fatal de ter de trabalhar em todo lugar. (HAN, 2018, p. 64-65)

Han destaca, também, como no mundo contemporâneo as pessoas trabalham voluntariamente para alimentar o sistema das redes sociais com informações. É o que vemos acontecer em “Queda Livre”. Lacie Pound passa grande parte de seu tempo postando fotos em sua rede social com o objetivo de angariar pontos positivos na média. Tanto que, com vistas a tornar tal atividade mais eficiente, consulta um especialista em desempenho.

As semelhanças entre a coerção por eficácia em *Tempos Modernos* e “Queda Livre” poderiam se restringir ao conteúdo, ao fato de que ambas as personagens se veem cada vez mais coagidos a desempenhar seu papel no sistema de forma mais e mais otimizada, ainda que Carlitos resista às investidas da máquina e Lacie abrace-as. Mas tais semelhanças não se restringem ao conteúdo, sendo demonstradas, a partir de mecanismos intertextuais, também pela forma.

Na cena final do episódio, quando o *smartphone* de Lacie é confiscado, percebemos que os movimentos automáticos e repetitivos de Carlitos, em *Tempos Modernos*, são reverberados pelo corpo de Lacie Pound, quando ela, de forma involuntária e irrefletida, reproduz com os dedos o movimento feito para avaliar (figura 3), como um amputado que ainda sentisse coceira na perna perdida. Se Carlitos teve sua humanidade reduzida à tarefa de apertar

parafusos, Lacie Pound teve-a reduzida à tarefa de deslizar os dedos sobre uma tela. Ambos os movimentos marcam no corpo, de forma indelével, os signos inconfundíveis de seus respectivos tempos. Modernos os primeiros. Algum outro nome (pós-modernos?) os nossos.

Figura 3 - Movimentos condicionados

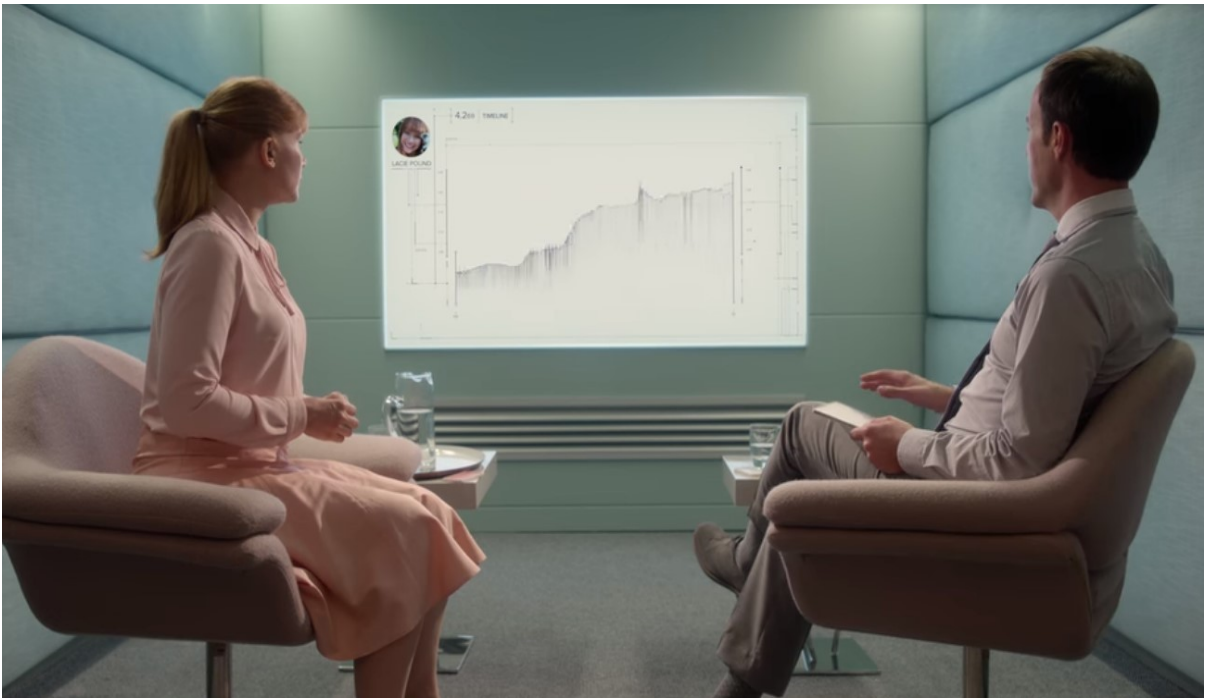


(Captura de frame do episódio *Queda Livre* - Série *Black Mirror*, 2016)

Ao identificarmos esse espelhamento com a antológica cena chapliniana, aventamos a possibilidade de, no episódio, haver outras referências ao filme, menos ou mais sutis. O resultado pode ser verificado nas figuras 4 e 5.

Na cena em que Lacie busca os conselhos de um especialista em performance nas redes sociais, ela está em uma sala onde, ao fundo, projeta-se uma tela branca com uma série de tabelas e gráficos. Um grande conjunto de dados sobre as interações e o círculo de influências da personagem é ali mostrado. Do entrecruzamento algorítmico desses dados, o especialista poderá traçar a melhor estratégia para que Lacie possa receber mais avaliações positivas. Dali surgirão os comandos de como melhor alimentar a rede social, ou, coerentemente com a terminologia de Han, de como melhor trabalhar. De acordo com o especialista, faltam 18 meses de esforço para que Lacie bata sua meta, que é a de fazer parte dos que têm média superior a 4.5.

Figura 4 - Metas



(Captura de frame do episódio *Queda Livre* - Série Black Mirror, 2016)

Em *Tempos Modernos* (figura 5), assistimos a uma cena em que Carlitos, extenuado pelo ritmo incessante de trabalho, vai até o banheiro onde, ao fundo, projeta-se uma tela branca. Alguns instantes após a personagem entrar, surge nessa tela o enorme rosto do chefe, que pergunta a Carlitos o que ele faz ali e rudemente o ordena a voltar ao trabalho, sugerindo, sem muita sutileza, que ainda há metas a cumprir.

Figura 5 - *Big Boss*(Captura de frame do Filme *Tempos Modernos*, 1936)

Nas duas cenas, os diretores optaram pela utilização do Plano Geral, técnica de enquadramento em que a câmera focaliza tanto o ambiente quanto as personagens, integrando-os e mostrando sua interação. Técnica essa que, segundo o professor Luís Nogueira, diretor da licenciatura em Cinema na Universidade da Beira Interior, em Portugal, também faz com que o objeto, a personagem ou a ação vejam sua importância dissolvida na vastidão do contexto circundante (NOGUEIRA, 2010).

A razão de ser desse espelhamento técnico se deve ao fato de que tanto Carlitos quanto Lacie Pound estão submetidos a um sistema de monitoramento que aspira a uma maior eficiência no trabalho. E ainda que Lacie ambicione esse maior rendimento por ver nisso oportunidades de ascensão, enquanto Carlitos o repila, ambos estão condicionados à tecnologia de um sistema minucioso de controle e disciplinamento dos corpos, sistema que circunscreve seus horizontes de ação, restringe seus movimentos, delimita seus desejos e cerceia sua autodeterminação. Em *Tempos Modernos*, sec. XX, o agente desse sistema é o *Big Brother* (ou o *Big Boss*); em “Queda Livre”, sec. XXI, é o *Big Data*.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois episódios que fundamentaram a escrita desta dissertação foram selecionados a partir de uma constatação prévia: a de que há, em ambos os roteiros, uma tentativa (consciente ou não) de demonstrar como a tecnologia digital atua decisivamente na rearticulação contemporânea das relações de poder que permeiam nossa vida em sociedade. O resultado que buscávamos alcançar era a demonstração de que tais rearticulações podem, no universo ficcional da série, dar-se de duas formas: ou a partir da manutenção das relações de poder, sejam estas verticalizadas ou horizontalizadas, ou a partir da ruptura com tais relações. Mais especificamente, objetivávamos analisar se – confirmada a hipótese da ambivalência, ou seja, a de que ambos os casos são verdadeiros e tanto rupturas quanto manutenções são processos decorrentes do uso massivo da tecnologia– a balança ficaria equilibrada ou se penderia mais para um ou outro lado.

Relativamente ao primeiro episódio analisado, “Hino Nacional”, a análise e os referenciais teóricos nos conduziram no sentido de concluirmos que uma ruptura de fato aconteceu, afinal a corte real britânica e seu Primeiro-ministro foram obrigados, levados pela pressão da opinião pública aliada a um temor aparentemente genuíno pela vida da princesa, a ceder à vexatória chantagem de um civil comum. Tal ruptura, entretanto (ainda que traumática, ainda que demonstre que o poder tem suas brechas por onde se pode penetrar), acontece de forma episódica, não permanente. O poder institucionalizado, vertical, representado pela figura do Primeiro-ministro, a longo prazo mantém-se incólume. Mais do que isso, tempos depois do fatídico desfecho, a popularidade do chefe de Estado aumenta, consequência de a população interpretar o ato hediondo como demonstração de bravura, altruísmo e abnegação.

Deixamos entrevista, inclusive, a hipótese um tanto quanto conspiracionista (mas levantada por uma personagem periférica) de que tudo pode ter sido planejado justamente tendo em vista esse aumento de popularidade. E ainda que essa hipótese não possa ser comprovada (e não é esse o objetivo último de toda interpretação), o fato é que a ferida aberta no poder cicatrizou-se muito

rapidamente. Como se fosse o resultado de um lance feito muito anteriormente (talvez o correto sacrifício de uma peça no xadrez), mais efeitos positivos do que negativos vieram com o passar do tempo.

Relativamente ao segundo episódio, “Queda Livre”, a tentativa de ruptura com o poder pela personagem Lacie Pound foi ainda menos bem-sucedida que a de Carlton Bloom. Sua obsessiva busca por notoriedade (e pela ascensão social que daí decorreria) foi constantemente impedida por diferentes aparatos de manutenção do poder, desde a imposição de dificuldades em sua locomoção até a interdição de sua fala e o aprisionamento final de seu corpo. Com efeito, o corpo físico das duas personagens principais foi o lugar privilegiado onde se deram os efeitos deletérios de sua busca por rupturas.

Num e noutro caso, é como se os roteiros nos sugerissem, de forma bastante persuasiva, que os poderes estão sempre alertas, sempre atualizando seus antivírus com o objetivo de não deixar brechas por onde possam ser atacados. E, ainda que raramente vacilem e vez ou outra surpreendam-se com ofensivas não previstas, ainda que o artilheiro de mentes criativas os submeta a uma momentânea confissão de falha, agem prontamente no sentido de transformar em antídoto a virulência mesma do ataque, como um lutador que, após acusar o golpe, fortalece-se por ter aprendido uma nova defesa.

A análise que nos propusemos forçosamente teria de abranger não mais do que dois episódios, pois sabíamos que esmiuçar cada um deles faria com que muitas páginas fossem consumidas. Não nos seria possível, devido ao escopo proposto e aos limites estruturais de uma dissertação, perscrutar, em suas inumeráveis nuances, todos os mais de vinte episódios da série. Consideramos apenas iniciada, portanto, a análise de *Black Mirror* a partir dos critérios estabelecidos para este trabalho, deixando aberta a possibilidade de se verificar, em trabalhos futuros, se essa íntima relação entre poder e tecnologia digital é explorada em outros momentos da série e se neles é enfatizado o problema da ativa busca por ruptura e da reativa busca por manutenção.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro / São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1979.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Tradução: Valerie Rumjanek. São Paulo: Editora Record, 1982.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CASTRO, Daniel. Tragédia de Eloá aquece audiência e tira TV do traço. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 de out. de 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2110200804.htm>. Acesso em: 27 de jan. de 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean-Jacques. **As grandes obras políticas de Maquiavel aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLINE, Ernest. **Jogador nº 1**. Tradução: Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Leya, 2011.

CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Tradução: Albino Poli Jr. Porto Alegre: L & PM Editores, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Tradução: Fernando de Casto Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da Tecnologia: um convite**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURKHEIM, Emile. **As Regras do Método Sociológico**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. **Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prada Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e ciência enquanto “ideologia”**. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

HAN, Byung-Chul. **No enxame. Perspectivas do digital**. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Ed. Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. da. (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: GGBrasil, 2012.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOUAISS. **Minidicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia. Ensinos das formas de arte do século XX.** Tradução: Tereza Louro Perez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo.** Tradução: Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRAKAUER, Jon. **Onde os homens conquistam a glória: A odisseia de um soldado americano no Iraque e no Afeganistão.** Tradução: Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise.** São Paulo: Debates, 1969.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios críticos.** Curitiba: Editora Inventiva, 2014.

LEMOS, André. **Isso (não) é muito Black Mirror. Passado, Presente e Futuro das Tecnologias de Comunicação e Informação.** Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2018.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Crónica de una muerte anunciada.** Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução: Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: editora Dinalivro, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paul: Companhia de Bolso, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas.** São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III - Planificação e Montagem.** Covilhã: LabCom, 2010.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos.** Tradução: Heitor Aquino Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Wilson Veloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

PARKIN, Simon. É possível fazer *backup* do cérebro? **BBC Brasil**. São Paulo, 4 de fev. de 2015. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150129\\_vert\\_fut\\_imortalidade\\_mv](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150129_vert_fut_imortalidade_mv). Acesso em: 04 de fev. de 2020.

PONTE do milênio. Lâmina de aço. **BBC Brasil**. São Paulo, 19 de nov. de 2003. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/11/030916\\_pontedomilenio.shtml](https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/11/030916_pontedomilenio.shtml). Acesso em 31 de jan. de 2020.

POR que há uma guerra no Iêmen e qual é o papel das potências internacionais. **BBC Brasil**. São Paulo, 23 de nov. de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46322964>. Acesso em: 15 de fev. de 2020.

PERRAULT, Charles. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: **Contos de fadas: edição ilustrada e comentada**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2013.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PRÊMIO TURNER. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio\\_Turner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_Turner). Acesso em: 21/01/2020.

SCHELP, Diogo. Ocidente alimentou guerra no Iêmen e agora paga o preço no petróleo. **Blogosfera UOL**. 16 de set. de 2019. Disponível em: Ocidente alimentou guerra no Iêmen e agora paga o preço no petróleo. <https://diogoschelp.blogosfera.uol.com.br/2019/09/16/ocidente-alimentou-guerra-no-iemen-e-agora-paga-o-preco-no-petroleo/>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

SEIXAS, Raul. **Ouro de Tolo**. In: Krig-ha, Bandolo!. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 2000.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Tradução: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores**. Tradução: Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.