

UNIVERSIDADE SANTO AMARO – UNISA

EDNALDO TORRES FELICIO

A INTERDISCIPLINARIDADE ENTRE A SÉRIE *BLACK MIRROR* E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE SANTO AMARO - UNISA

EDNALDO TORRES FELICIO

A INTERDISCIPLINARIDADE ENTRE A SÉRIE *BLACK MIRROR* E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro - UNISA, para obtenção de título de Mestre em Ciências Humanas.
Orientador: Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão

SÃO PAULO

2018

F349i Felicio, Ednaldo Torres
A interdisciplinaridade entre a série Black Mirror e a sociedade do espetáculo / Ednaldo Torres Felicio. – São Paulo, 2018.

174 f.: il.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas) –
Universidade Santo Amaro, 2018.

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Jackson Brandão

1. Espetáculo. 2. Black Mirror. 3. Espelho. 4. Mídia. 5. Desejo. I.
Brandão, Antônio Jackson, orient. II. Universidade Santo Amaro. III.
Título.

Ednaldo Torres Felicio

A INTERDISCIPLINARIDADE ENTRE A SÉRIE *BLACK MIRROR* E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Dissertação apresentada ao programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro - UNISA, para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão – Universidade Santo Amaro/Unisa

Prof. Dr. Eduardo Tomasevicius Filho – Universidade de São Paulo/USP

Prof. Dr. Rafael Lopes de Sousa – Universidade Santo Amaro/Unisa

APROVADO EM: ____/____/____

Para Ana Beatriz e Raul, minhas razões de existir.

Agradecimentos

Gratidão a todos que me ajudaram nesta longa jornada.

Gratidão a Marília, que salvou minha vida, literalmente.

Gratidão ao Professor Jack Brandão, que aceitou meu objeto de estudo e me guiou pela torre de marfim.

Gratidão ao meu irmão Ricardo Alexandre Ramos que fez com que eu lembrasse que a caminhada deve ser reta, justa e perfeita e, principalmente, que os desertos são lugares de passagem.

Gratidão a Dona Edite Felício Torres, a Edilene Torres Felício e ao Edmar Torres Felício, que me ajudaram sem poder ajudar.

Gratidão a Ana Beatriz Felício que sempre me disse: “Você vai arrasar”.

Gratidão ao Raul Felício que entendeu minhas ausências sem nunca cobrar presença.

Finalmente, gratidão a Cintia Baldinato que, mesmo enfrentando uma das maiores crises de nossas vidas, foi meu apoio em diversos momentos. “Esta tempestade um dia vai acabar.”

Sem estas pessoas, este trabalho não existiria.

Gratidão.

Namastê.

Cuidado, Spoiler!

“[...] e se não consertar essa cara já”, acrescentou,

“eu lhe faço atravessar para a Casa do Espelho.

O que acharia disso?”

Lewis Carrol *in* **Alice através do espelho...**

Resumo

O ano de 2017 marcou os cinquenta anos do lançamento do livro **Sociedade do Espetáculo** escrito pelo francês Guy Debord, obra que critica o consumo de massa e a indústria cultural. Por sua vez, a série inglesa *Black Mirror* é, em si, uma crítica mordaz à mesma sociedade do espetáculo. Embora faça parte da cultura de massa, incluída no espetáculo midiático, a série televisiva, produzida, atualmente, pelo serviço de *streaming* Netflix, não se propõe apenas a divertir ou a entreter; seu conteúdo, linguagem e estética falam com o corpo sem órgãos ao qual se refere Deleuze, podendo ser, em última instância, estimulante para fluxos desconexos ou, em uma análise superficial, exemplo de possíveis fluxos, um espelho negro onde possíveis Narcisos se reconhecem. A produção deste trabalho baseou-se em análise bibliográfica, bem como na análise da linguagem empregada na série sob a ótica do espetáculo apresentada, de modo especial, por Guy Debord. Além disso, o objetivo deste projeto é, por meio da série *Black Mirror* refletir acerca de temas como sociedade do espetáculo, subjetivação, rostificação, desejo, identidade e agenciamento social, em um contexto onde cérebros eletrônicos pensam por pessoas, desindividualizando-as. A relação entre o capitalismo, a esquizofrenia e a edipianização do desejo; as máquinas desejantes e as linhas de fuga criadoras são alguns dos elementos usados na construção desta dissertação, bem como a própria análise do espetáculo na visão de Debord.

Palavras-chave

Espetáculo, *Black Mirror*, Espelho, Mídia, Desejo, Consumo, Rizoma, Deleuze, Imagem, Sociedade do Espetáculo, Debord.

Abstract

The year 2017 marked the fiftieth anniversary of the launch of the book *Society of the Spectacle* written by Frenchman Guy Debord, a work that criticizes mass consumption and the cultural industry. For its part, the British series *Black Mirror* is in itself a scathing criticism of the same society of the spectacle. Although it is part of the mass culture, included in the media spectacle, the television series, currently produced by the Netflix streaming service, is not only intended to amuse or entertain; its content, language and aesthetics speak to the organless body to which Deleuze refers, and can be ultimately stimulating to disconnected flows or, in a superficial analysis, an example of possible flows, a black mirror where possible Daffodils recognize themselves. The production of this work was based on bibliographical analysis, as well as on the analysis of the language used in the series from the point of view of the show presented, in particular, by Guy Debord. In addition, the purpose of this project is, through the *Black Mirror* series, to reflect on themes such as society of spectacle, subjectification, rostitution, desire, identity and social agency, in a context where electronic brains think for people, de-individualizing them. The relation between capitalism, schizophrenia and the edipanization of desire; the desiring machines and creative escape lines; the tasks of schizoanalysis are elements used in the construction of this dissertation, as well as the analysis of the spectacle itself in Debord's view.

Key words

Spectacle, *Black Mirror*, *Mirror*, Media, Desire, Consumption, Rhizome, Deleuze, Image.

Sumário

Introdução	13
Capítulo I – Black Mirror, a série	17
3.1 Temporada 1	19
3.1.1. Episódio 1: The National Anthem - O Espetáculo como Alienação	19
3.1.2 Episódio 2: Fifteen Million Merits - O humano cooptado pelo espetáculo.....	29
3.1.3 Episódio 3: The Entire History of You - Imagens, amor e ciúmes em tempos fluidos.	40
3.1.4 Especial de Natal: White Christmas – Voyeurismo como Espetáculo.	49
3.2 Temporada 2.....	77
3.2.1 Episódio 1: Be Righth Back – Espetáculo, morte e luto	77
3.2.2 Episódio2: White Bear - A justiça como Espetáculo.....	96
Capítulo II – O desejo como espetáculo	110
2.1. Grandes imagens, grandes histórias – Imagens e narrativa a serviço do sagrado	110
2.2. A mídia e a criação do desejo. Imagens e narrativa a serviço do consumo.....	115
Capítulo III – O Espelho como Rizoma	137
3. 1. Espelhos, literatura, poesia, música, cinema e Rizomas	137
3. 2. Sobre espelhos e espetáculo	157
Considerações Finais	163
Referências	166

Lista de figuras

1. Cena de <i>The National Anthem</i> – O primeiro ministro se vê obrigado a fazer sexo com uma porca	p. 22
2. Porco usado em <i>show</i> de Roger Waters	p. 25
3. Pessoas reunidas para ver a humilhação pública do Primeiro Ministro inglês em <i>The National Anthem</i>	p. 27
4. O vaso de Duchamp exibido em uma exposição de arte em 1917	p. 30
5. Cena de <i>Fifteen Million Merits</i>	p. 31
6. <i>Boy With Machine</i> , Richard Lindner	p. 35
7. <i>Fifteen Million Merits</i> : homem e bicicleta formam um só corpo alienado por imagens diante de si	p. 36
8. Cena de <i>The Entire History of You</i> . Lente na pálpebra que possibilita gravar, rever e exibir imagens dos momentos vividos pela pessoa	p. 44
9. Lian, diante do espelho, decide retirar o ‘grão’	p. 49
10. A imagem do espelho negro se transforma, aos poucos, em uma tela branca com rachadura	p. 52
11. Quero ser John Malcovich – pela parede de um prédio, manipulador de fantoches descobre acidentalmente caminho que leva à mente do ator John Malcovich	p. 55
12. Pela internet, grupo de <i>voyeur</i> observam as ações de Henry	p. 56
13. <i>Cookie</i> Greta após ser submetida à sessão de tortura	p. 66
14. Fotografia feita por Potter de sua esposa. Detalhe para as cores natalinas presentes durante toda parte deste episódio	p. 68
15. e 16. Potter antes de depois de ser bloqueado por sua esposa	p. 71
17. Além da Imaginação. A marca na testa	p. 77
18. e 19. Matt condenado ao bloqueio total	p. 78
20. A bola de vidro de neve	p. 79
21. o Cavaleiro joga xadrez com a Morte em ‘O sétimo Selo’	p. 87
22. Cena clássica do filme <i>Frankenstein</i> de 1931 – <i>It’s alive!</i>	p. 93
23. O sótão	p. 98
24. O símbolo nas telas de televisão em <i>White Bear</i>	p. 99
25. Victoria correndo vigiada por celulares	p. 103
26. Celulares em punho	p. 104
27. Esperança entra na prisão do Desespero	p. 109

28. Cristo Redentor como exemplo de transmídia	p. 116
29. Cena do episódio <i>Be righ back</i> , de <i>Black Mirror</i> , quando a personagem principal tenta seduzir o clone de seu marido morto	p. 119
30. Peça publicitária de <i>Smirnoff</i>	p. 120
31. Anúncio de <i>Smirnoff</i>	p.121
32. Anúncio publicitário <i>Smirnoff</i>	p.122
33. Anúncio Unibanco para revistas.....	p. 125
34. Capa da Revista Veja de 26 de abril de 1989	p. 129
35. Reportagem de capa sobre o cantor Cazusa, destaque para seu peso.	p. 130
36. Os humoristas Daniel Zukerman e André Machado fingindo ser amigos da cantora Amy Winehouse durante velório para gravar quadro do programa Pânico	p. 131
37. Cena de <i>Fifteen Million Merits</i> quando a personagem principal desafia o espetáculo dentro do espetáculo	p. 132
38. Capa da Revista Veja: O menino pobre que mudou o Brasil.....	p. 135
39. O ministro Joaquim Barbosa com sua toga durante julgamento do mensalão	p. 137
40. Montagem sobre o juiz Joaquim Barbosa compartilhada em redes sociais	p. 138
41. O juiz Sérgio Moro em reportagem da Istoé	p. 139
42. Montagem da foto de Sérgio Moro	p. 140
43. Rizoma de Micélio. Richard Giblett	p. 141
44. Harry Potter diante do espelho OJESD a vislumbrar seu maior desejo que é ver seus pais	p. 148
45. e 46. Cenas do filme <i>Matrix</i> , o espelho se mistura com o observador.	p. 150
47. Cidadão Kane (1941) - Kane destrói o quarto de Susan	p. 152
48. Cidadão Kane (1941). A cena dos espelhos.....	p. 153
49. <i>Star Wars: Os últimos Jedi</i> (2017) Ryan na Caverna de Espelhos	p. 156
50. Cena do filme <i>Bicho de Sete Cabeças</i> . Neto e o Guardador de Pensamentos.....	p. 157
51. Imagem promocional de <i>Black Mirror</i> , o espelho aparece quebrado ...	p. 162

Introdução

Respeitável público,
A Sociedade da Grã Ordem Kavernista
Pede licença para apresentar
O maior espetáculo da Terra!
[...]

Tudo aqui é genial
Na televisão à noite
Tem cultura e carnaval
Tem garota propaganda
Num biquíni que é demais

Mas não era o que queria
O que eu queria mesmo
Era estar em paz.

Raul Seixas, *in Êta Vida*)

Em 2017, comemorou-se cinquenta anos de lançamento do livro **Sociedade do Espetáculo**, de Guy Debord. Em meio às celebrações desta data efeméride, a obra continua atual, com reflexões sobre a indústria cultural e a cultura de massa. Seu cinquentenário envolveu diversas exposições, discussões em universidades pelo mundo e lançamentos de artigos e livros sobre a obra, alguns dos quais tivemos a honra de participar.

Também em 2017, a Netflix lançou a quarta temporada do seriado *Black Mirror* que, rapidamente, se tornou fenômeno *cult*¹ devido ao seu conteúdo elaborado, com propostas desconfortáveis e, incomodamente, possíveis. Uma distopia próxima à realidade contemporânea que é altamente dependente da tecnologia.

Quais paralelos podemos traçar em relação às duas obras? Há críticas comuns presentes nos dois trabalhos, apesar da distância temporal?

Propomo-nos, nesta dissertação, estudar o conteúdo da série à luz do trabalho de Debord. Entendemos, porém, que precisaríamos de outros autores para alicerçar nosso trabalho. Deleuze e Guatarri, Bauman, Campbell, entre outros, nos ajudam a analisar o conteúdo da série a partir de conceitos filosóficos que nortearão nossas análises.

¹ Segundo o dicionário **Michaelis** online, o termo 'cult' refere-se a "pessoa, objeto, movimento, obra de arte, etc. cultuado ou venerado nos meios artísticos e culturais."

A tradução literal de *Black Mirror* para a Língua Portuguesa seria **Espelho Negro**. O homem diante do espelho e este como um rizoma inesperado é o pontapé inicial desta pesquisa e o primeiro incômodo que nos causou a proposta da série.

Ao assistir *Black Mirror*, entendemos estar diante de uma obra pouco convencional, que se propõe ir além do entretenimento e contém, entre suas imagens, mensagens poderosas que vão além das luzes da televisão e dos clichês presentes na maioria dos produtos ofertados pela chamada indústria cultural.

A pergunta que nos levam a este estudo é: uma série como *Black Mirror* seria capaz de despertar as pessoas do sono alienante do espetáculo, apesar de esta também estar inserida no chamado *showbiz*?

Temos duas hipóteses para tal questão: 1) Por estar no *showbiz*, *Black Mirror* foi cooptado pelo sistema e, desta forma, é mais uma arma alienante que entretém, mas não tem poder de influenciar a busca por mudanças; 2) Ainda que esteja no *showbiz*, *Black Mirror* tem, em seu discurso, elementos que podem ser suficientes para, nas palavras de Deleuze e Guatarri, ser interpretado como máquina de guerra capaz de gerar fluxos descodificados que despertarão minorias.

Não poderíamos responder a tais questões sem levar em conta o desejo, instrumento utilizado pelo capital como forma de entorpecimento. Por conta desta análise, também colocamos em nossos estudos os filósofos da Escola de Frankfurt com sua teoria crítica, em especial Erick Fromm e seu livro **Ser ou Ter**.

Para fins metodológicos, optamos por analisar, em ordem temporal de lançamento, os seis primeiros episódios da série, sendo: a) três episódios da primeira temporada: *The National Anthem*, *Fifteen Millions Merits* e *The Entire History of You*; b) um especial de natal, *The White Christmas*; c) dois primeiros episódios da segunda temporada: *Be Right Back* e *White Bear*.

No capítulo I, esmiuçaremos a série por episódios. Por estes serem independentes e sem relações entre si, optamos por analisar cada um separadamente, ainda que sem perder de vista as noções de espetáculo, em Debord.

No capítulo II, trataremos da questão do desejo como espetáculo: o uso de imagens e de histórias por empresas, a fim de seduzir o cliente por meio da criação do desejo, do querer.

Uma vez que, em uma tradução literal, o nome da série em português é “espelho negro”, no capítulo III, abordaremos o espelho como um rizoma, ou seja, uma ligação inesperada e não convencional. Escreveremos sobre alguns espelhos e suas ligações rizomáticas na literatura, poesia, música e cinema.

O episódio *The National Anthem* será pano de fundo para debatermos o desejo como alienação, discutirmos o papel da mídia como difusora do espetáculo e sobre o conceito de cultura no mundo líquido.

Em *Fifteen Millions Merits*, debruçaremos sobre a questão do ser humano cooptado pelo espetáculo, o desejo de fama, as relações de produção, o consumo de imagens a partir da fragmentação humana.

The Entire History of You, com sua história ficada nos ciúmes e na traição, será relacionado aos clássicos **Otelo**, de Shakespeare e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Olhares, obsessão por imagens, amor e mentira farão parte de nossa análise

Lançado como especial de Natal, *White Christmas* é o mais longo episódio a ser analisado neste trabalho. Com setenta e quatro minutos de duração, conta três histórias que se relacionam no final. Dividimos as reflexões deste episódio em quatro partes: a) Na primeira I, falaremos sobre *voyeurismo* e manipulação, além de suicídio e narcisismo; b) Falaremos sobre o ser, o tempo e sobre tortura na parte II; c) Na parte III, falaremos sobre gravidez, aborto, bem como o culto às imagens; d) Na última parte, faremos um paralelo deste episódio com o episódio *To see the Invisible Man*, da série *Twilight Zone*.

Nossa análise de *Be Right Back*, primeiro episódio da temporada 2, contemplará discussões sobre o espetáculo, a morte e o luto. Dividimos o episódio nos chamados estágios do luto, sendo: a) Negação e isolamento: Falaremos sobre a morte e seu impacto sobre os que ficam; como a personagem que morre era compulsiva por internet, também falaremos sobre as redes sociais como espetáculo, sobre o que o filósofo sul-coreano Byung-Chull Han chama de **Sociedade Positiva**, na qual as pessoas apenas têm espaço para assuntos e imagens felizes e positivas; b) Raiva: Neste ponto, analisaremos, guiados pelo

roteiro, o olhar filosófico sobre a morte e a aceitação da morte dos que amamos, bem como a possibilidade do **não-ser**; c) Barganha e Depressão: Simulacros da realidade, de pessoas reais, são tratados nesta parte de nosso trabalho. Faremos uma relação entre o filme **Frankenstein**, de James Whale (1931), com o clone da personagem morta e a ideia de vida criada artificialmente, como simulação; d) Aceitação: Neste ponto, escreveremos sobre o despertar da esposa que percebe no clone do marido, apenas uma cópia do que este fora, dando a si mesma a oportunidade de caminhar em frente. Falaremos também sobre as metáforas visuais utilizadas pelo diretor do episódio, tais como subir e descer escadas e a figura do sótão da casa, como guardião de memórias daqueles que morreram.

Nossa pesquisa sobre o episódio *White Bear*, contemplará a justiça como espetáculo. A relação entre o livro **1984**, de George Orwell e o roteiro deste episódio, bem como a compulsão da sociedade contemporânea por linchamentos morais; além disso, abordaremos o conceito de panóptico de Foucault e discutiremos os conceitos de justiça x vingança.

Para esta dissertação, faremos análise de imagens em movimento (fílmica) da série e de longas-metragens correlatos, juntamente com pesquisa bibliográfica. Além disso e dado o caráter multidisciplinar deste trabalho, lançaremos mão de diversos autores nas áreas de filosofia, da publicidade, da sociologia e da psicologia, sendo que o fio condutor será Debord e sua **Sociedade do Espetáculo**.

1 Black Mirror, a série

Transmitida pela primeira vez, em 2011, pela rede britânica de televisão *Channel 4*, a série de TV britânica *Black Mirror* despertou interesse da Netflix e, após duas temporadas produzidas pela rede inglesa, teve seus direitos comprados pela gigante do *streaming* que, posteriormente, lançou a terceira e a quarta temporadas.

Charles Brooker, criador e produtor de *Black Mirror*, conseguiu criar uma atmosfera incômoda ao exibir histórias, aparentemente, desconexas entre si, mas que têm, como pano de fundo, a tecnologia e seu impacto sobre as pessoas. Em uma análise mais profunda, porém, percebemos que a série fala também sobre narcisismo, exibicionismo, solidão e vazio existencial, tudo isso fragmentado em espelhos assustadores, negros e trincados.

Inglês de 46 anos, Brooker já não era um novato no *show biz* quando criou *Black Mirror*: em 2009 já havia sido nomeado a um BAFTA² de Melhor Série Dramática como produtor da série *Dead Set*, um drama de terror dividido em cinco partes em que os confinados nos bastidores da casa do Big Brother são os únicos sobreviventes de um apocalipse zumbi e têm que lutar contra os zumbis para permanecer vivos.

Se observarmos além do óbvio apelo por audiência (zumbis, morte, terror), *Dead Set* já trazia elementos utilizados posteriormente por Brooker em *Black Mirror*, tais como a crítica ao espetáculo e à alienação do espectador, afinal os participantes do Big Brother também não são devorados pela audiência e têm seus corpos dilacerados por zumbis/espectadores ávidos por diversão?

Há em *Dead Set* uma crítica ácida ao consumo de *reality shows*, crítica que se aprofundaria tempos depois em *Black Mirror*. Cenas desconcertantes, com as quais os participantes do programa sobem no telhado da casa e observam os zumbis devorar suas presas pelas ruas, num caos total, quando uma das participantes do programa solta perplexa a frase: “Quer dizer que não estamos mais na TV?”. Como os integrantes da caverna de Platão, os participantes do *reality* já não conseguem distinguir sombras de realidade.

² *British Academy Film Awards*, ou BATFA, é uma premiação anual concedida pela Academia Britânica de Cinema e Televisão. É um dos prêmios mais importantes do mundo do entretenimento.

A ironia de *Dead Set* é que Charles Brooker, seu produtor, seja um dos quatro diretores criativos da produtora *Zeppotron*, empresa que faz parte da companhia criadora do formato do programa *Big Brother*, a *Endemol*. Dentro do sistema, portanto, ele conseguiu criticar o próprio sistema, algo que nos interessa muito para produção deste trabalho.

Foi com *Black Mirror*, entretanto, que a visão crítica de Brooker teve reconhecimento Global. Com sucesso imediato entre crítica e público, *Black Mirror* tornou-se rapidamente elemento *cult*³ entre fãs de todo o planeta.

Composta nas duas primeiras temporadas por três capítulos, na terceira temporada, já com a chancela *Netflix*, a série dobrou seu tamanho com seis episódios nas terceira e quarta temporadas. Com maior espaço criativo, Brooker disse em entrevista ao Estado de São Paulo:

Como se trata de uma plataforma de streaming, não há intervalos, nem foi preciso se preocupar com a duração. Uma de nossas histórias tem duração de um longa-metragem, porque foi assim que saiu. [...] Isso representou um desejo maior de variedade do que antes. [...] Você pensa numa escala maior. Não busco o espetáculo pelo espetáculo, ainda é a mesma série, mas em uma escala maior. (MORISAWA, 2016)

Descrita pelos materiais de publicidade da *Endemol* e *Channel 4*, como um híbrido de *Twilight Zone* – série conhecida no Brasil como *Além da Imaginação*⁴ – e *Tales of the Unexpected*, a série impactou. Imediatamente, tanto a crítica quanto o público, sendo elogiada por sua profundidade.

Nomes como Stephen King, um dos mais aclamados escritores vivos do gênero de terror, e o ator Robert Downey Jr. declararam sua admiração *por Black Mirror* em rede social, diversos meios de comunicação espalhados pelo mundo louvavam a criatividade da série e muitos paralelos foram feitos com a situação política, econômica e cultural contemporânea à época de lançamento, quando Trump ainda era uma ameaça distante ao posto central da Casa Branca.

Para situar o Leitor, principalmente aquele que ainda não teve contato com a série, faremos uma análise de seus episódios individualmente, de forma a apontar alguns conceitos que podem ser encontrados em seus conteúdos.

³ *Cult*: elemento cultuado em meios intelectuais e/ou artísticos

⁴ Série de 1959, lançada pela rede CBC, com cinco temporadas e 156 episódios, esta série apresentava histórias que misturavam ficção científica, suspense e terror. Na década de 1980, foi lançada pela mesma CBS a série 'O Novo além da Imaginação', que teve três temporadas.

1.1 Temporada 1

1.1.1. Episódio 1: *The National Anthem*⁵ – O Espetáculo como Alienação

Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo
o descobre como a *negação* visível da vida;
como negação da vida que se tornou visível.
Guy Debord

O Hino Nacional⁶ de qualquer país representa os valores e o orgulho de um povo, de uma nação, de uma sociedade. O primeiro episódio de *Black Mirror*, *The National Anthem*, propõe uma crítica ácida à sociedade inglesa, mas que caberia bem a qualquer sociedade capitalista fundada em valores construídos por estruturas nem sempre claras e que são divulgados, continuamente, pelo espetáculo.

Com uma audiência de 2,07 milhões de expectadores, o episódio de estreia de *Black Mirror* mostra, imediatamente, seu posicionamento analítico em relação ao espetáculo e à sociedade do Espetáculo.

Uma princesa da família real inglesa é raptada (Lydia Wilson). A exigência do terrorista/sequestrador para que a princesa seja solta é que o primeiro ministro da Inglaterra (Roy Kinnear) faça sexo com um porco e que o ato sexual seja transmitido pela TV ao vivo para toda Inglaterra. Uma série de conflitos passa pela cabeça do político: vergonha, um casamento em crise, popularidade junto ao eleitorado, exposição ao ridículo. O sequestrador é claro: caso o Primeiro ministro não faça sexo com o porco, a princesa será morta.

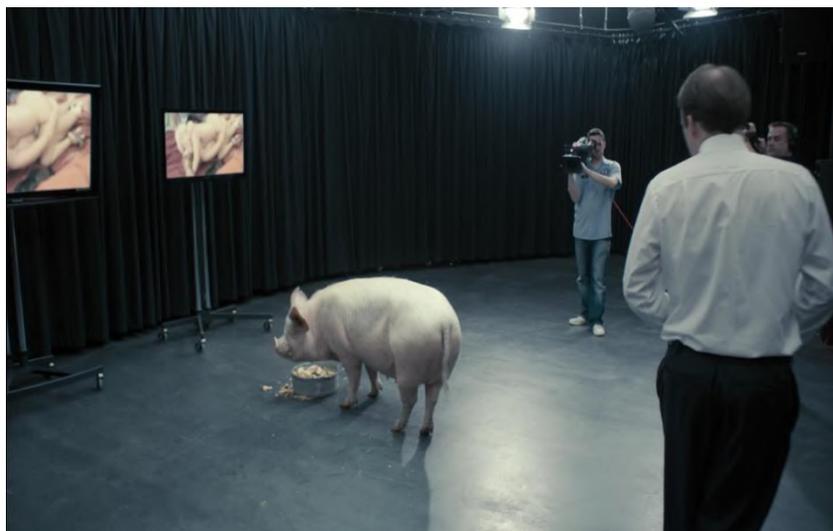
O caso chega à mídia, que divulga de forma maciça todos os acontecimentos relativos ao sequestro. Todas as tentativas militares do exército britânico de encontrar o cativo da princesa são infrutíferas e o primeiro ministro não tem outra alternativa senão ceder às exigências do sequestrador.

⁵ Dirigido por Otto Bathurst. Escrito por Charles Brooker Exibido originalmente em 4 de dezembro de 2011.

⁶ *The National Anthem*

Um vídeo com a princesa sendo torturada rapidamente viraliza⁷ na internet. Os grandes portais de notícia abrem enquetes para que seus leitores opinem sobre qual comportamento o primeiro ministro deve adotar, em especial, se ele deve ou não fazer sexo com o porco. Enquanto isso, a popularidade do mandatário inglês desaba, à medida que ele se mostra cauteloso e hesitante para resolver o problema.

Figura 01 – Cena de *The National Anthem*: O primeiro ministro se vê obrigado a fazer sexo com uma porca



Fonte: Netflix

Temos aqui dois pontos:

- 1) A incapacidade do Governo em resolver de forma rápida problemas reais, enquanto mostra seu distanciamento efetivo do público que lhe concedeu votos;
- 2) A cumplicidade daqueles que assistem empolgados ao desenrolar do sequestro.

À medida que o caso se desenvolve, aumenta o interesse voyeurístico e *fetichista* do público. Este não percebe que está jogando ao lado do sequestrador, uma vez que as pessoas esperam que o primeiro ministro cumpra as exigências e se exponha para deleite dos espectadores.

⁷ Viralizar é um termo usado na internet para dizer que determinado conteúdo teve muitos acessos e foi compartilhado inúmeras vezes entre os usuários.

Podemos pensar que o fetiche público, neste caso, seja uma revanche em relação ao poder e aos poderosos, entretanto, não podemos deixar de refletir no que nos diz Debord (2016) sobre o fato de que o espetáculo domina os homens vivos. O fetiche aqui é pelo bizarro como espetáculo, pela humilhação do outro como entretenimento.

Pensemos no mundo real, onde a violência garante índices confortáveis de audiência em programas populares de televisão nos quais a miséria humana desfila em assassinatos, assaltos e medo, enquanto o apresentador solta bordões⁸ diante de câmeras tremidas⁹ que dão ao espetáculo contornos dramáticos e encobertos:

Sob o espetacular integrado, a pessoa vive e morre no ponto de convergência de inúmeros mistérios.

Boatos da mídia e da polícia adquirem de imediato, ou, na pior hipótese, depois de serem repetidos três ou quatro vezes, o peso indiscutível de provas históricas seculares. De acordo com a autoridade legendária do espetáculo do dia, estranhas personagens eliminadas no silêncio reaparecem como sobreviventes fictícios, cujo retorno sempre poderá ser evocado ou calculado e provado por um mero “dizem” dos especialistas. Esses mortos que não foram enterrados de modo convencional pelo espetáculo encontram-se em algum lugar entre o Aqueronte e o Lete¹⁰: parecem estar adormecidos à espera de que os despertem, todos eles, o terrorista que desceu das colinas e o pirata que voltou do mar; e o ladrão que já não tem necessidade de roubar. (DEBORD, 2016, p. 210)

Especialistas das mais diversas áreas comentam sobre o sequestro. A televisão fatura com o ocorrido. Programas especiais são exibidos. O público torna-se abutre à espera da carcaça corroída de pessoas reais, metafórica e literalmente.

No dito mundo real, aquele fora dos espelhos, é muito difícil ficar alheios ao espetáculo dantesco da miséria humana a desfilar pelo espelho negro, iluminado digitalmente nos aparelhos de televisão, *tablets* ou *smartphones*.

⁸ “Na tela!” grita o apresentador de programas policiais José Luiz Datena, podemos citar “Corta pra mim” do apresentador Marcelo Rezende, ou mesmo os bordões e a voz icônica de Gil Gomes, sem deixar de citar o homem do sapato branco, Jacinto Figueira Jr., um dos primeiros apresentadores de programas policiais do Brasil.

⁹ A câmera tremida põe o espectador dentro da ação, dentro de um tiroteio ou de uma fuga. O espectador corre juntamente com o repórter enquanto este noticia suas informações. No cinema, um dos primeiros a usar este recurso foi Steven Spielberg, com seu Resgate do Soldado Ryan.

¹⁰ Rio Aqueronte: Os gregos acreditavam que os mortos deixavam seus sonhos, deveres e desejos não realizados em vida no Rio Aqueronte. Rio Lete: Um dos rios de Hades. Quem bebe de suas águas, ou toque nelas tem um esquecimento completo.

Pensemos na guerra espetacularizada pelos canais estadunidenses e mundiais durante o conflito no Oriente Médio em 1991, quando as câmeras de televisão mostraram os bombardeios ao Iraque em tempo real; pensemos na imagem do menino morto na praia, quando sua família tentava fugir da Síria, invadindo nossa retina em imagens recebidas nas redes sociais, publicadas em revistas de grande circulação e em portais de notícia; pensemos em dois casos terríveis, mostrados ao vivo pelas emissoras de televisão no Brasil em um passado recente: o sequestro do ônibus 174, no Rio de Janeiro¹¹ e o caso conhecido como “Sequestro de Eloá”, ocorrido em 2008, quando uma apresentadora de televisão aumentou, significativamente, seus índices de audiência ao conversar ao vivo com o sequestrador durante o sequestro.¹²

Podemos citar outros casos pelo mundo, quando os expectadores ignoraram os dramas das pessoas envolvidas em situações reais para deixar se levar pelo espetáculo. *Black Mirror* apresenta, em sua narrativa, vários pontos em que a ficção não se mostra longínqua da realidade.

Em *The National Anthem*, indiferentes ao drama da sequestrada ou do primeiro ministro, os ingleses assistem ao vexatório espetáculo com olhos brilhantes, num misto de curiosidade mórbida e excitação pueril, que deixa as ruas de Londres vazias e os bares lotados. O primeiro ministro, por sua vez, preocupado antes com sua carreira política do que, necessariamente, com a vida da princesa, tem que copular com o suíno até a consumação do fato, quando então a vítima seria então liberada.

Não é um príncipe encantado que salva a princesa, é um homem de meia idade que tem relações sexuais com um porco. O que há de realeza e nobreza neste fato? O que há de realeza e nobreza na Família Real ou no Primeiro ministro? O que há de realeza na patuleia que assiste ao drama como se visse uma cena de novela?

¹¹Em 12 de junho do ano 2000, um ônibus foi sequestrado por Sandro Barbosa do Nascimento, um sobrevivente do episódio conhecido como Chacina da Candelária. O sequestro foi transmitido ao vivo por emissoras de televisão e terminou com a morte de uma refém e do sequestrador. Este caso virou filme nas mãos do diretor José Padilha.

¹²Em 13 de outubro de 2018, o sequestrador Lindemberg Fernando Alves, invadiu o apartamento de sua ex-namorada, Eloá Cristina Pimentel, de 15 anos, para fazê-la refém juntamente com sua amiga Nayara Silva. O caso que resultou na morte da refém Eloá e na prisão do sequestrador foi bastante controverso, devido ao papel da polícia e da mídia no caso. A apresentadora Sonia Abrão, da RedeTV! Entrevistou Lindemberg ao vivo durante o sequestro e teve como consequência um aumento em sua audiência. Dos 2 pontos de média, o programa registou picos de 5 pontos segundo o Ibope.

A figura do porco é, muitas vezes, associada ao capitalismo. No livro **Revolução dos Bichos**, de George Orwell, os porcos manipulam os outros bichos para ficar no poder e usufruir de posições confortáveis e vantajosas. Roger Watter, ex-baixista da banda Pink Floyd, costuma exibir, desde o tempo em que a banda inglesa ainda estava unida, em seus shows, um enorme porco inflável representando o totalitarismo. A expressão ‘porco capitalista’ se refere aquele que apenas pensa em acumular dinheiro, ainda que seja subjulgando os interesses alheios.

Figura 02 – Porco usado em *show* de Roger Waters



Pensemos na fragilidade feminina diante do ideário humano para refletir sobre a princesa fragilizada, presa por um homem malvado e que espera um ato heroico para ser salva. No episódio, são homens que tentam salvá-la, seja no Exército, seja na figura do primeiro ministro.

Helio Schwastman lembra, em coluna publicada em 11 de julho de 2018, em seu blog na **Folha de São Paulo**, que diversas vezes os filósofos se referiram pejorativamente à mulher. Obviamente que podemos contemporizar e dizer que as frases foram cunhadas em outras épocas, com outras formas de pensamento; entretanto, em um mundo contemporâneo onde a mulher luta por seu espaço, tais frases soam de forma pesada.

Schwastman (2018, s/p) lembra de Nietzsche: “Se uma mulher tem inclinações acadêmicas, normalmente é porque há algo errado com a sexualidade dela”; de Hegel: “mulheres são capazes de educar-se, mas elas não

são feitas para atividades que exijam uma faculdade universal, como filosofia e algumas formas de produção artística”; Schopenhauer: mulheres são naturalmente dotadas para atuar como enfermeiras e professoras de nossa primeira infância, pelo fato de que são elas próprias infantis, frívolas e míopes”; e, finalmente, Aristóteles: “No que diz respeito aos sexos, o macho é por natureza superior, e a fêmea inferior, o macho soberano e a fêmea, súdita”. Schwastman (2018) também lembra que, para o filósofo de Estagira, as mulheres eram “machos deformados”.

Souza (2015) nos leva a Rousseau que defende “a completa dependência da mulher em relação ao homem e afirma que a dependência constitui condição natural das mulheres e, em razão disso, as jovens devem ser feitas para obedecer”. O autor ainda lembra que, no livro **Emílio ou da educação**, Rousseau escreve que Emílio deve ser educado para a independência, ao passo que Sofia para a passividade.

Discordamos das visões dos filósofos acima citados, mas tais posições sobre a mulher, como incapaz de se salvar ou de ocupar funções com perfil estratégico, refletem-se em no dia a dia. Almeida (2017, s/p) escreve que

Na média, a mulher ganha 76% do salário dos homens. Nos cargos de gerência e direção, essa proporção vai para 68%. Quanto mais alto o cargo e a escolaridade, maior a desigualdade de gênero. As estatísticas mostram, no entanto, que, na média da população, a escolaridade feminina é maior. A mulher tem oito anos de estudo, e o homem, 7,6 anos.

[...]

Levantamento feito pela Consultoria Internacional Oliver Wyman em grandes companhias do setor financeiro em 32 países constatou que somente 10% dos cargos na diretoria executiva no Brasil são preenchidos por mulheres. A média é de 16%, e o país mais bem posicionado no ranking é a Noruega, com 33% de mulheres no comando das empresas. No último lugar aparece o Japão, com 2%.

O fato é que, mesmo no futuro distópico deste primeiro episódio de *Black Mirror*, a mulher não tem papéis com forte peso intelectual. As que são coadjuvantes na trama são: uma assessora, a primeira-dama, que vive um casamento de aparências e a própria princesa frágil, sem forças para liberta-se sozinha do homem que a raptou. Esta distopia é bastante plausível se pensarmos em como a realeza britânica trata suas mulheres e a diferença

abissal no número delas em posições estratégicas nas empresas em relação aos homens, conforme vimos acima.

Não podemos deixar de pensar sobre a alienação dos espectadores, cada vez mais distante da realidade. A eles, não importa se um terrorista sequestrou uma princesa se a Inglaterra foi humilhada pelo fato de seu primeiro ministro ter de fazer sexo com um porco, o que importa para as pessoas é o espetáculo, as galhofas pós ato, a curiosidade mórbida que arrasta consigo olhos diversos grudados em espelhos frios com luzes brilhantes. Como diz Bauman (2003) “A vitimização dificilmente humaniza suas vítimas.” Os vidros dos aparelhos de televisão ligados por toda a Inglaterra, mais que exibir conteúdo, refletem as pessoas diante delas.

A hipnose do povo inglês (poderia ser povo de qualquer nação) colado às telas de televisão enquanto seu representante é humilhado ao vivo, remete-nos a Debord (2016, p. 18):

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana [...].

Figura 03 - Pessoas reunidas para ver a humilhação pública do Primeiro Ministro inglês em *The National Anthem*



Fonte: Netflix

O primeiro ministro, então, faz sexo com o porco, sem saber que a princesa já havia sido solta em uma Londres com ruas vazias e *pubs* lotados (figura 03): uma plateia sarcástica, na caverna de Platão moderna, a assistir sombras e acreditar que elas sejam reais.

Ninguém sabia que a princesa fora solta, pois a essa altura, isso já não significava mais nada. Já não importava. O mais importante não era a vida da princesa, mas a execração do primeiro ministro. Hipnotizados diante da TV tal qual insetos diante de uma luz que os matará em instantes, o público tem reações de riso, espanto e nojo, todas misturadas e eclipsadas pelo desejo voyeurístico de ver o outro despido não apenas da roupa, mas da *persona*¹³ que, cuidadosamente, criara para viver em sociedade.

Após um ano do sequestro e de sua humilhação pública, o primeiro ministro aparece sorrindo às telas, em uma escola, jogando futebol. Embora seu casamento esteja acabado, sua esposa (Ana Wilson-Jones) também aparece ao seu lado, sorridente, rostificada¹⁴ como a primeira dama perfeita: “bela, recatada e do lar”¹⁵. Desta forma, ambos formam a mentira do casal espetacularizado, moldados à serviço de algo sempre maior que eles; ou, nas palavras de Debord (2016, p. 16) “Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação da vida humana – isto é, social – como simples aparência.”

A princesa, por seu turno, surge em uma premiação para crianças, anuncia sua gravidez e também tem sorriso estampado nos lábios. Tudo está normal. O evento do sequestro já foi superado e a Inglaterra volta a glorificar sua história real, aquela com reis, rainhas e princesas. A mídia noticia a felicidade da princesa e os ingleses sorriem com ela. Passado o drama do sequestro, a princesa já pode cumprir seu papel real e sorrir, placidamente, para as inúmeras câmeras que gravam suas imagens e produzem espetáculo.

¹³ Tropeia (2016) explica que *persona*, em sua origem significava a máscara que o ator utilizava no momento de atuação em peças teatrais e que Jung usou o termo para definir a possibilidade de o sujeito criar um personagem que pode ou não ser de fato ele mesmo.

¹⁴ Termo criado por Deleuze para definir não apenas a criação de personas, mas a criação de posturas e comportamentos artificiais de incorporação de um papel que não necessariamente o dele, mas que representa o que as pessoas esperam de quem exerce determinado cargo.

¹⁵ Usamos aqui uma ironia com a polêmica capa da Revista **Veja** de 18 de abril de 2016, que definia a Primeira-Dama do Brasil, Marcela Temer, como “bela, recatada e do lar”. A capa e a reportagem geraram enorme polêmica nas redes sociais.

Bauman (2003) diz que a sociedade é um ser misterioso e incognoscível, que deveria substituir Deus em suas funções de administrador e supervisor dos assuntos humanos. É essa sociedade, cada vez mais imune às dores do outro e com pouca capacidade de praticar a empatia, que garante excelentes índices de audiência a espetáculos cada vez mais dantescos.

Peter Drucker, o Guilherme de Ockham e o Pico della Mirandola da era “líquido-moderna” do capitalismo, sintetizou os princípios da nova época com um breve mas enfático *bon mot*¹⁶ “Não existe mais salvação pela sociedade.” (BAUMAN, 2003, p. 41)

Apenas no final do episódio sabemos quem é o sequestrador. Pela primeira vez ele é nomeado e rostificado: surge como um alguém que já foi ganhador do Prêmio Turner¹⁷. O rosto do artista/sequestrador estampa a tela da televisão enquanto o locutor de um jornal anuncia que críticos de arte discutem se o sequestro da princesa teria sido a primeira grande obra de arte do século XXI. Tal construção nos remete à provocação de Duchamp (fig. 04) com seu mictório. O que é arte, afinal?

A cena da princesa liberada em uma Londres deserta é forte. Perdida, sozinha no mundo real, enquanto seus súditos saúdam o absurdo do espetáculo, consomem cerveja e giram a roda do capital.

O sequestrador/artista conseguira o que queria: uma multidão (1,3 bilhão de pessoas, segundo o roteiro) havia assistido seu jogo mental, sua provocação ao capital, ao espetáculo, ao social. Sua arte saíra dos limites dos museus e invadira o cotidiano. Bilhões de pessoas haviam visto o que ele criara. Não são espectadores que garantem o sucesso de um artista no mundo contemporâneo? Não é a audiência que traz apoio aos projetos de arte? Não é a audiência de um espetáculo que gera dinheiro para os donos do poder?

¹⁶ Expressão francesa que quer dizer ‘termo adequado’, ‘palavra correta’.

¹⁷ O Prêmio Turner (*Turner Prize*) é um prêmio oferecido pela *Tate Gallery* em Londres, de forma anual, e premia um artista britânico das áreas das artes visuais com menos de 50 anos que tenha se destacado naquele ano.

Figura 04 - O vaso de Duchamp exibido em uma exposição de arte em 1917



The National Anthem questiona, ao mesmo tempo, a arte, a sociedade e seus valores e o espetáculo.

1.1.2 Episódio 2: *Fifteen Million Merits*¹⁸ – O humano cooptado pelo espetáculo

The show must go on....

Pink Floyd

Figura 05 - Cena de *Fifteen Million Merits*



Fonte: Netflix

Se na série *Dead Set*, Charles Booker¹⁹, lançava mão de um *reality show* para criticar o espetáculo de forma velada, no segundo episódio da primeira temporada de *Black Mirror*, nomeado *Fifteen Million Merits*, a crítica é mais contundente: em um futuro distópico, pessoas vendem sua força de trabalho para gerar energia e são compensadas por méritos, moeda de valor desta realidade²⁰. As pessoas dormem em pequenas cabines, cercadas de realidade virtual por todos os lados, em paredes feitas inteiramente por telas gigantes que apresentam imagens virtuais e computadorizadas que representam situações do mundo tal qual como o conhecemos ou imaginamos.

Um galo computadorizado aparece na tela/parede para anunciar o raiar do dia, um sol virtual desperta as pessoas, trabalhadores se entretêm com

¹⁸ Dirigido por Euros Lyn. Escrito por Charles Brooker e Kanak Huq e exibido, originalmente, em 11 de dezembro de 2011.

¹⁹ Brooker produziu *Dead Set* em 2008, *Black Mirror* é de 2011.

²⁰ Não por acaso a moeda chama-se **méritos**, a pessoa tem que merecer recebê-las, vender sua mão de obra para conseguir a moeda e com ela comprar desde coisas básicas, como sabonetes, a programas de pornografia.

programas de televisão e jogos *on-line*, tudo isso entremeado por comerciais diversos que estimulam as pessoas a trocar seus méritos por *skills*²¹ para seus bonecos virtuais ou participar de um show de talentos que oferece como prêmio a saída do ambiente pesado da troca de exercícios por méritos, para o mundo das celebridades, para o *showbiz*. Impossível não associar o roteiro à programas como ***The Voice*** ou ***American Got Talent*** bem como entender, de forma explícita, a aspiração das pessoas por seus quinze minutos de fama e o sonho dourado com brilho que os lançará ao estrelato, com todas as possíveis *benesses* que tal posição poderá trazer.

Em 2016, no site **El País**, Anabel Bueno Ballesteros cita 15 frases de **Andy Warhol**, por ocasião do aniversário de sua morte. Destas, destacamos: “No futuro, todo mundo será famoso por 15 minutos” e “O que conta não é o que você é, mas o que acreditam que você é”. Ambas as frases têm contexto com *Fifteen Million Merits*. Neste episódio, as personagens sacrificam todo seu espólio físico, mental e financeiro para brilhar em um *reality show*. Os produtores do *reality*, por sua vez, pouco se importam pelo que a pessoa é ou o que ela sonha, mas com a possibilidade de lucro sobre a pessoa disposta a tornar-se personagem.

Neste episódio, o espelho negro de *Black Mirror* mostra ao expectador trabalhadores que produzem energia enquanto pedalam. Não é explicado para quem a energia é gerada ou quem a consome. Vemos o episódio sob a perspectiva do trabalhador braçal anônimo, sem importância que não a de produzir energia para quem não conhece e nem o conhece. Todos os trabalhadores vestem-se de forma igual, poucos se falam ou se olham. Aqueles que não conseguem produzir, devido às suas formas físicas, são dispensados de suas tarefas e remanejados para tarefas vistas como menos importante, como faxina, por exemplo, ou participam de *game shows* onde são ridicularizados por estarem fora do padrão aceito, uma **gordofobia** aceita de forma natural por todos, uma vez que a pessoa gorda não consegue produzir como alguém com

²¹ No mundo virtual, *skills* são habilidades compradas por jogadores para seus personagens. Estas habilidades podem vir ou não acompanhadas de novas roupas que sinalizam para os adversários o poder do personagem no jogo.

forma física perfeita. O descarte humano devido à capacidade produtiva, remete-nos a Campos (2015, p. 59-60):

Os sinos dobram para todos, mas é claro que anunciam, primeiro, a morte do terço da humanidade que já não interessa ao capitalismo, uma vez que o homem perdeu o seu valor intrínseco, como força de produção.

Bauman (2000, p. 167) chama atenção para o fato de que na modernidade sólida “Os desempregados eram inteira e verdadeiramente o “exército de reserva de trabalho”, e tinham que ser mantidos em estado de prontidão, caso fossem chamados de volta à ativa.” Na realidade distópica deste episódio, os trabalhadores/indivíduos jogados à condição de ridículos daquela sociedade, expostos a situações humilhantes como aquela em que são forçados a comer ao extremo, já não compõe um **exército de reserva**²², uma vez que seu lugar como derrotado e exposto à execução pública é o que lhe cabe sem que consiga produzir o suficiente para sair deste jogo sórdido de humilhação.

Esse medo do corpo obeso, flácido, que é incapaz de gerar lucros ou produzir, pode encontrar paralelo com a transformação do capital no mundo líquido. Não há espaço para empresas flácidas, com corpo que dificulte ou impeça a produção voltada unicamente ao lucro. As empresas reduzem custos e gorduras, por vezes cortando músculos, para que seus acionistas consigam lucrar com o trabalho. Lucro financeiro, neste caso, pode ser visto como a produção de energia no caso de *Fifteen Million Merits*.

As bolsas de valores e diretorias administrativas e todo o mundo estão prontas para premiar todos os passos dados na “direção certa”, como “emagrecer” e “reduzir tamanho”, e a punir com a mesma presteza notícias de expansão de equipe, aumento do emprego e envolvimento da empresa em projetos custosos de longo prazo. (BAUMAN, 2000, p. 173)

Para que o funcionário/indivíduo produza a contento para seu desconhecido patrão, é necessário que este deseje produzir e sinta que a sua produção é, de certa forma, alavanca de seu progresso. Esta é o desejo que impulsiona e o faz sonhar com uma vida melhor: “De modo que tudo é produção:

²² Segundo Calbuci; Calbuci e Rocha, exército de reserva ou exército industrial de reserva é a denominação que Marx dera ao contingente de operários sem trabalho, que as cidades passaram a abrigar.

produção de produções, de ações e de paixões; produções de registros, de distribuições e de marcações; produções de consumos, de volúpias, de angústias e de dores.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 14).

A produção desejante²³, entretanto, produz uma alienação do indivíduo, que não percebe ser parte da máquina que ele mesmo cria com seu corpo ao projetar sua alma na máquina que opera. Alienado por espetáculos que o estimulam a produzir cada vez mais, o indivíduo torna-se um ser cuja essência é produzida apenas pelo espectro superficial de desejos que não, necessariamente, são seus, uma vez que, acoplado à máquina em que desfia sua seara, não percebe deixar de ser si mesmo, aos poucos.

O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é sobretudo a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original.

O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida. (DEBORD, 2016, p. 24 - 25).

Deleuze e Guatari (2017) lembram que “o produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção, assim como toda máquina é máquina”. Para os autores, é impossível desconectar o trabalhador/indivíduo de sua condição maquinal a serviço de algo maior que ele mesmo não entende ou percebe, assim como podemos perceber em *Fifteen Million Merits*, no qual basta ao funcionário/indivíduo receber seus méritos e sonhar com sonhos virtuais servidos, diariamente, por telas eletrônicas ao invés de questionar sobre o próprio eu.

[...] Demonstra-o Henri Michaux, quando descreve uma mesa esquizofrênica em função de um processo de produção que é do desejo: “Desde que a tivéssemos notado, ela continuava a ocupar o espírito. Continuava mesmo não sei bem o quê, sua própria ocupação, sem dúvida... O que impressionava é que, não sendo simples, também não era realmente complexa, improvisada ou intencionalmente complexa, nem tinha plano complicado. Era, antes, dessimplificada à medida que era trabalhada [...]. Tal como estava era uma mesa feita de pedaços, como foram feitos certos desenhos de esquizofrênicos,

²³ Produção desejante é o nome dado por Deleuze e Guatari ao processo de criação de desejo no indivíduo para que este preocupe-se apenas em consumir ou, em última análise, produzir para consumir.

desenhos ditos entulhados, e se ela se apresentava acabada, era só na medida em que já não havia maneira de lhe acrescentar mais nada, mesa que se tinha tornado cada vez mais um amontoado e cada vez menos uma mesa... E não servia para nada do que se possa esperar de uma mesa. Pesada, embaraçante, só a custo podia ser transportada. Não se sabia como pegá-la (nem mental, nem manualmente). O tampo, a parte útil da mesa, progressivamente reduzido, desaparecia, e era tão pouco relacionado com o resto da incômoda armação que já não era possível pensar no conjunto como sendo uma mesa, mas tão somente um móvel à parte, um instrumento desconhecido cuja utilidade era inapreensível. Mesa desumanizada, embaraçosa, que não era burguesa nem rústica, nem do campo, nem da cozinha, nem de trabalho. Que para nada prestava, que se defendia, que se recusava ao serviço e à comunicação. Havia nela algo de aterrado, petrificado. Podia levar a pensar num motor parado. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 17-18)

Ao operário/indivíduo cabe nunca concluir (ainda que ele mesmo não perceba) sua função. Desta forma, ele é semelhante à mesa citada por Deleuze e Guattari (2017), na qual “o tampo é comido pela armação”, o “não acabamento da mesa é um imperativo de produção”. Homem máquina e máquina homem a desejar e consumir sem saber o que deseja e consome em uma esquizofrenia compulsiva que nunca terá término a não ser, quando, finalmente descartável.

Deleuze e Guattari utilizam, por exemplo, a imagem do quadro **Boy With Machine**, de Richard Lindner, para ilustrar sua ideia de máquina desejante (fig. 06). Tal imagem pode ser, facilmente, associada com a bicicleta de *Fifteen Million Merits* (fig. 07) que, em um processo dicotômico, apenas tem vida quando acoplada por um humano que só tem valor quando acoplado à bicicleta. Indivíduo e bicicleta formam um só corpo, ainda que o indivíduo, ser dotado de razão reflexiva, não perceba isso, pois está entorpecido com os conteúdos exibidos em forma de imagem diante de si.

Figura 06 - *Boy With Machine*, Richard Lindner, óleo sobre tela, 1954

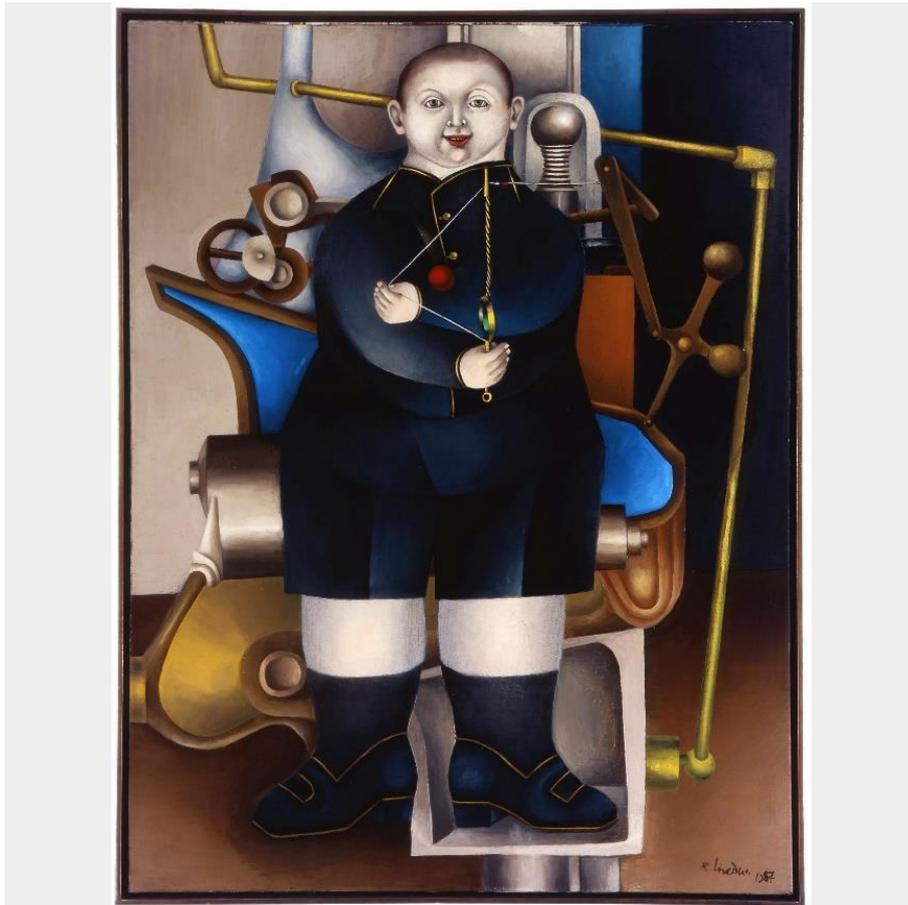


Figura 07 - *Fifteen Million Merits*: homem e bicicleta formam um só corpo alienado por imagens diante de si



Fonte: Netflix

O homem, como dissemos, é um ser dotado de razão e esta razão, segundo Fromm (1983), é bênção e maldição visto que a razão tenta, muitas vezes inutilmente, resolver insolúveis questões dialéticas, tais como a vida e a morte; por isso, segundo o autor, o homem vive em desequilíbrio constante e inevitável.

Fifteen Million Merits não é, desta forma, um episódio sobre robôs acéfalos e sem sentimentos, mas uma história sobre humanos tratados como fonte de energia. Humanos solitários que evitam trocar entre si manifestações humanas. No elevador, todos estão imersos, não em si mesmos, mas na música que escutam. Esta tem um papel fundamental no episódio, uma vez que o protagonista se apaixona por uma moça que canta no banheiro. Temos aqui uma representação simbólica.

No banheiro, fechados, escondidos, fazemos nossas necessidades mais básicas e humanas, nossas necessidades fisiológicas, pois é, exatamente, no local que o homem escuta a moça cantando; e o faz ali para evitar que se ouçam sons que fazem dela um animal, não uma máquina. Temos, na sequência do banheiro uma das primeiras interações entre humanos de todo o episódio. Sorriso, vergonha, flerte... tudo que desequilibra o homem e que, de forma analógica, convém observar, faz com que ele se diferencie, enfim, da bicicleta que o completa. “Sem música a vida seria um erro” (NIETZSCHE, 2017, p. 12).

[...] A vida do homem não pode “ser vivida” repetindo o padrão de sua espécie: *ele* tem de viver. O homem é o único animal que pode *aborrecer-se*, que pode ficar *descontente*, que pode sentir-se expulso do paraíso. O homem é o único animal para quem sua própria existência é um problema que ele tem de solucionar e do qual não pode fugir. Ele não pode voltar ao estado pré-humano de harmonia com a Natureza; tem de prosseguir para desenvolver sua razão até que se torne Senhor da Natureza e de si mesmo. (FROMM, 1983, p. 44)

Para Fromm (1983, p. 46) o homem é “sozinho e ao mesmo tempo relacionado com outros”, ou seja, solitário como entidade única, que tem necessidade de ficar assim para tomar decisões baseadas, exclusivamente, no seu raciocínio; ao mesmo tempo, ainda segundo o autor, o homem “não suporta ficar sozinho, desligado de seus semelhantes. Sua felicidade depende da solidariedade que sente com outros homens, com gerações passadas e futuras.”

Pois é a impossibilidade de ficar só que vemos explodir a partir da cena do banheiro. Bing (Daniel Kaluuya), a personagem principal (aliás, único protagonista negro das primeiras temporadas), ao conhecer a bela Abi (Jessica Brown Findlay), mostra a face humana e frágil onde havia apenas o virtual e intangível. Herdeiro de uma quantidade significativa de méritos, Bing decide projetar Abi no sonho comum da fama que lhe abriria a oportunidade de viver de forma menos dura.

Abi representa uma doçura e uma natureza quase sublime em um mundo projetado para ser a sombra da caverna de Platão. Ele é, com seu sorriso tímido, sua voz doce e seu jeito meigo, uma brisa de humanidade no coração-máquina de Bing.

O protagonista então, gasta todos os seus méritos para pagar a participação de sua amiga no *reality show*. Este é exibido pelas telas espalhadas diante das bicicletas de trabalho ou mesmo nos quartos onde os operários/indivíduos descansam, mostram *cases* de pessoas que foram escolhidas para participar do *glamour*, da fama e de todos os benefícios que a vida de fama pode trazer. O sonho de libertação que conduzirá o homem pelas portas de luzes brilhantes do estrelato:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda deste sono. (DEBORD, 2016, p. 18)

Bing vê em Abi a expressão cultural como um elemento de sublimação da alma humana. Sua canção, sua voz e sua postura elevam e dão sentido à vida daquele. A única saída, ele pensa, é levar a moça ao *reality*. Mas o *show* é apenas mais um componente do espetáculo. Não há real procura pelo conceito de **cultura**:

Segundo o conceito original, a “cultura” seria um agente da mudança do *status quo*, e não de sua preservação; ou, mais precisamente, um instrumento de navegação para orientar a evolução social rumo a uma condição humana universal. (BAUMAN, 2011, p. 12)

O *reality* é apenas entretenimento e sua função primeira é achar pessoas que caibam nos formatos exigidos pela indústria cultural, potente máquina do

capitalismo para gerar lucros e produzir alienados. Sobre o uso da cultura como mercadoria, Debord (2016, p. 126-127) escreve:

A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular. Clark Kerr, um dos ideólogos mais avançados dessa tendência, calculou que o complexo processo de produção, distribuição e consumo *dos conhecimentos* já açambarca anualmente 29% do produto nacional do Estados Unidos; e prevê que a cultura deve desempenhar na segunda metade do século XX o papel motor no desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel na primeira metade e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX.

Temos, no episódio em questão de *Black Mirror*, um exemplo explícito daquilo que Adorno e Horkheimer (1997) previram em seus textos, a vislumbrar o homem na indústria cultural como mero objeto, um instrumento de trabalho. Clichês, fórmulas fáceis e repetições são apenas alguns dos mecanismos usados por tal indústria no sentido de entorpecer o consumidor/espectador;

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade no consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p. 119)

Abi canta após ser dopada antes de entrar no palco. Sua apresentação é bela e agrada a todos. O júri, formado pela composição clássica dos *reality shows* da atualidade (dois homens e uma mulher, um dos homens faz o tipo durão, exigente, a mulher é a acolhedora sorridente enquanto o outro homem representa o faro dos jurados para bons negócios), demonstra gostar da apresentação, mas seu desfecho é surpreendente: a bela Abi é convidada não para fazer parte do time de cantores do *showbiz*, mas para ser uma artista pornô da produtora de um dos jurados.

Pressionada entre os freios morais e a possibilidade de sair da dura vida nas bicicletas, a bela moça sucumbe aos apelos do público e dos jurados e aceita iniciar sua carreira na pornografia. É simbólico percebermos que a única face humana do episódio até então tenha sido cooptada pelo espetáculo de forma

crua, sem que o seja pela sua bela voz, mas para satisfazer desejos em vídeos pornôs.

A arte, ou qualquer expressão sua que tende a sublimar o humano, tem menos relevância do que o desejo carnal, de forma que o homem se afasta de seu aspecto imaginativo para aproximar-se de seu aspecto instintivo, o que facilita o papel daqueles que vão manipular os desejos humanos.

O modo de adaptação do animal a seu mundo é sempre o mesmo; se o seu equipamento instintivo não mais estiver apto a fazer face a um meio de transformação, a espécie perecerá. [...]

Quanto menos complexo e rígido for o equipamento instintivo dos animais, tanto mais desenvolvido será o cérebro e, por conseguinte, sua capacidade de aprendizagem [...] (FROMM, 1983, p. 43).

Tornada em espetáculo, Abi não mostra mais sua face humana ao mundo, com potencialidades de despertar sentimentos elevados como despertara em Bing. Exasperado, sentindo-se traído, compreendendo a cooptação de sua amiga pelos senhores do espetáculo, o protagonista mostra-se disposto a gritar para o mundo a sua insatisfação.

Entretanto, Debord (2016, p. 44) lembra que “O espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões”. Não podemos deixar de citar o fato de que a cooptação da arte e dos artistas pelo capital também representa a venda de uma ideologia dominante:

Na sociedade de massa, os *media* transformaram-se, assim, numa espécie de terceiro olho das classes dominantes que, com forte estratégia de marketing buscam, além do controle exercido, fazer com que as camadas inferiores aceitem os seus valores sociais como os mais genuínos e verdadeiros da sociedade [...] (SOUZA, 2002, p. 64).

Assim, Bing, em estado de fúria, sem dinheiro, desiludido e consciente do papel sujo do espetáculo tem um acesso de raiva e quebra a parede de seu quarto. É como se fora o integrante da Caverna de Platão que se recusou a olhar as sombras e resolveu ir em direção à luz. Tela quebrada, sem imagens, Bing resolve juntar méritos para participar do *reality*.

Temos uma sequência em que Bing apenas trabalha e economiza méritos de todas as formas para ir ao programa onde sua amiga fora escolhida como atriz pornô. Há comerciais dos filmes de Abi nas telas, Bing sente-se cada vez mais nervoso e decidido.

Chega o dia da apresentação e Bing, para surpresa de todos, retira de sua roupa um pedaço de vidro e ameaça se matar ao vivo, se não for escutado. Nesta sequência, a personagem faz um dos discursos mais diretos e contundentes de toda a série:

Vocês olham para o palco, fazem essa cara e nós ficamos aqui dançando, cantando e fazendo micagens. E vocês não nos veem como pessoas. Vocês não veem pessoas aqui. E quanto mais falso o objeto mais vocês amam. Porque um objeto falso é a única coisa que funciona. Nós só temos estômagos para objetos falsos. Na verdade, não só isso, dor e depravação também. Amarre um gordo a um poste e nós nos matamos de rir porque fizemos por merecer. Nós já pagamos os pecados e ele está na pior, então vamos rir porque estamos tão loucos de desespero que não conhecemos nada melhor. Só conhecemos objetos falsos e coisas para comprar. É como nos comunicamos, como nos expressamos, comprando coisas. Eu tenho um sonho. O ápice de nossos sonhos é um chapéu novo para nosso boneco (virtual). Um chapéu que não existe, que nem está lá. Nós compramos coisas que nem existem. Mostrem-me algo real, gratuito e bonito. Não tem, não é? Isso nos quebraria, estamos muito anestesiados para isso. Nossas mentes sufocariam, não aguentaríamos coisas boas. Por isso que quando encontramos algo maravilhoso, vocês racionam e só então ele é ampliado, embalado e distribuído [...] pedalamos todos os dias indo para onde? Fornecendo energia para quê? [...] (*Fifteen Million Merits*. 2011).

Após esse forte discurso, que denuncia as mazelas do sistema que o domina, o protagonista fica alguns instantes em silêncio. Os jurados se levantam e o aplaudem para em seguida convidá-lo a fazer parte do *show*. Bing aceita e, a partir de então, vomita seu ódio controlado pelo sistema contra o próprio sistema, capturado de forma mansa por aqueles a quem criticara instantes antes, em troca de um quarto maior; ou, podemos dizer, platonicamente, de uma caverna com imagens mais refrescantes. Temos, portanto, um paralelo entre o espetáculo e a arte.

Sem dúvida, o conceito crítico do *espetáculo* pode também ser divulgado em qualquer fórmula vazia da retórica sociológico-política para explicar e denunciar, abstratamente tudo, e assim servir à defesa do sistema espetacular. Porque é evidente que nenhuma ideia pode levar além do espetáculo existente, mas apenas além das ideias existentes sobre o espetáculo. Para destruir de fato a sociedade do espetáculo, é preciso que homens ponham em ação uma força prática. A teoria crítica do espetáculo só se torna verdadeira ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade. E essa negação, retomada da luta de classes revolucionária, se tornará consciente de si ao desenvolver a crítica ao espetáculo, que é a teoria de suas condições reais, das condições práticas da opressão atual, desvelando inversamente o segredo que ela pode ser. Essa teoria não espera milagres da classe operária. Ela considera a nova formação e a

realização das exigências proletárias como uma tarefa de grande fôlego. Para distinguir artificialmente luta teórica e luta prática – pois, sobre a base aqui definida, a própria constituição e a comunicação de tal teoria só podem ser concebidas como uma *prática rigorosa* -, é certo que o caminhar obscuro e difícil da teoria crítica deverá ser também o apanágio do movimento prático agindo na escala da sociedade. (DEBORD, 2016, p. 131-132).

1.1.3 Episódio 3: *The Entire History of You*²⁴ – Imagens, amor e ciúmes em tempos fluidos.

Tanta gente canta, tanta gente cala
Tantas almas esticadas no curtume
Sobre toda estrada, sobre toda sala
Paira, monstruosa, a sombra do ciúme
Caetano Veloso

Há um quê do machadiano Bentinho e do shakespeariano Otelo em Lian (Toby Kebbel), protagonista deste terceiro episódio da primeira temporada de *Black Mirror*. Se na tragédia do Bardo inglês, Otelo é um mouro que enfrenta o preconceito dos venezianos devido a sua cor e origem; Lian, por sua vez, encontra-se desempregado e em posição fragilizada em relação a seus iguais.

O episódio começa com uma entrevista de emprego de Lian. Nela, o homem é julgado, medido e avaliado para exercer um cargo ao qual se candidata. Sozinho de um lado da enorme mesa de reuniões, é sabatinado por três avaliadores em posição oposta a ele, que pouco demonstram suas verdadeiras emoções. Lian está, nesta sequência, visivelmente desconfortável e tal sensação de desconforto prossegue durante toda a noite e manhã seguinte.

Tal desconforto é devido a sua situação de desemprego, uma constante do mundo pós-moderno. O indivíduo, quando desempregado, vê-se reduzido a nada, como se fora vergonhoso fazer parte do, cada vez mais numeroso, Exército de Reserva; por outro lado, quando está empregado, o medo do

²⁴ Dirigido por Brian Welsh. Escrito por Jesse Armstrong. Exibido originalmente em 18 de dezembro de 2011

desemprego é tamanho que, julgados pela comunidade, têm medo inclusive de adoecer. Nas palavras de Bauman (2000, p. 43):

[...] se ficam doentes, supõe-se que foi porque não foram suficientemente decididos e industriais para seguir seus tratamentos; se ficam desempregados, foi porque não aprenderam a passar por uma entrevista, ou porque são, pura e simplesmente, avessos ao trabalho; se não estão seguros sobre suas perspectivas de carreira e se agoniam sobre o futuro, é porque não são suficientemente bons para fazer amigos e influenciar pessoas e deixaram de aprender e dominar, como deveriam, as artes da autoexpressão e da impressão que causam. Isto é, em todo caso, o que lhes é dito hoje, e aquilo em que passaram a acreditar, de modo que agora se comportam como se essa fosse a verdade.

É exatamente nesta posição de ser julgado pelos demais que encontramos Lian, quando chega à festa onde está sua esposa, Fi²⁵ (Joddie Whittaker), e os amigos dela.

Através de um mecanismo implantado na cabeça do indivíduo, o **grão**, as pessoas conseguem rever as cenas de suas ações e, se quiserem, projetá-las na tela da televisão para partilhá-las com outros.

Por não ser do círculo de amizades da festa, afinal eram amigos antigos da esposa, vulnerável por sentir que teve um desempenho ruim na entrevista de emprego, Lian sente-se ainda pior quando as pessoas sugerem, num misto de sadismo e curiosidade, rever a entrevista, através da exibição das imagens do grão de Lian na tela da televisão, para que possam dar notas para seu desempenho.

Como Iago, da peça **Otelo**, de Shakespeare²⁶, alguém ainda diz que trabalha com recrutamento e poderia ajudar o rapaz, dando-lhe sugestões para futuros desempenhos. Lian, é salvo daquela posição vexatória por Jonas (Tom Cullen), amigo da esposa.

Poderíamos traçar aqui alguns paralelos entre Jonas e Escobar, personagem de **Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Embora Escobar fosse amigo de Bentinho, o que não ocorre com Lian e Jonas, salta, aos olhos, o ciúme

²⁵ O nome da personagem é Ffion, mas como Lian a chama apenas de Fi, optamos por manter o apelido com que ele se refere a ela.

²⁶ Em **Otelo**, o Mouro de Veneza, Iago é um homem traiçoeiro que finge ser amigo de Otelo, mas o envenena com sugestões de que a sua esposa, Desdêmona, o estivesse traindo com Cássio. Em toda a peça, Iago manipula os sentimentos de Otelo fazendo-se de amigo, enquanto arma suas farsas para manipular o espírito do mouro e inundá-lo com ciúmes.

e o desconforto daquele em relação aos olhares furtivos da esposa para este. No caso de Bentinho, o primeiro indício da suposta traição de Capitu seria, exatamente, como ela dirigia seu olhar ao amigo de infância do marido.

Assim, como os olhares eram tão importantes em **Dom Casmurro** de Machado de Assis (1994, p. 127), como na passagem: “(...) olhos de ressaca (...), olhos de cigana, oblíqua e dissimulada”; são os olhos a grande chave deste terceiro episódio da série: uma lente colocada sobre os olhos é que grava e possibilita com que a pessoa reveja seus atos, em detalhes, com direito a *zoom* e indicativo de data.

Figura 08 - Cena de *The Entire History of You*. Lente na pálpebra que possibilita gravar, rever e exibir imagens dos momentos vividos pela pessoa



Fonte: Netflix

São os olhares que denunciam Fi, a esposa de Lian; ou, até que saibamos a verdade, revelada durante todo o episódio, são os olhares que despertam a desconfiança e os ciúmes de Lian.

Diferente de **Otelo**, em *The Entire History of You*, não há um lago que estimule os ciúmes, ao criar situações falsas entre uma esposa e outro homem. Lian está realmente incomodado: as personagens estão à mesa para o jantar e Jonas conta que revê todas as noites as cenas quentes com as ex-namoradas, que o fazia inclusive ainda quando era casado. Um comentário sobre ser agora fiel ao mesmo cereal, fez Fi rir e Lian ficar ainda mais desconfiado.

Este episódio, embora contenha, como é o teor da série, a tecnologia, é um dos que mais se aproxima do humano e de seus sentimentos confusos. O aparelho tecnológico que é o motriz do roteiro, é apenas pano de fundo para que percebamos, sob o prisma de Lian, as dores de uma traição.

Refletimos neste ponto sobre a possibilidade de **ter** a pessoa amada. Segundo Fromm (1979, p. 41),

Dizer “eu tenho grande amor por você” não tem sentido. Amor não é uma coisa que se possa ter, mas um *processo*, uma atividade íntima da qual somos o sujeito. Posso amar, posso *estar* amando, mas ao amar eu *tenho*... nada. De fato, quanto menos eu tenho, mais posso amar.

Lian julgava ter sua esposa, como Bentinho julgava ter Capitu, ou Otelo julgava ter Desdêmona. Para Bauman (2003, p. 22),

Não reside a assombrosa fragilidade do amor, lado a lado com sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade. Todo amor emprenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a enfraquecer – e definhar. Eros é possuído pelo fantasma de Tântatos, que nenhum encantamento mágico é capaz de exorcizar. A questão não é a precocidade de Eros, e não há instrução ou expedientes autodidáticos que possam libertá-lo de sua mórbida – suicida – inclinação.

É exatamente a possessão de Eros por Tântatos que vemos nas três histórias citadas na análise deste capítulo: se Otelo, o mouro de Veneza, mata sua amada; se Bentinho se afasta de Capitu de forma amargurada; Lian também atravessa seu inferno. Diferente de Otelo ou Bentinho, Lian pode rever as ações da esposa, pode olhar de perto suas reações durante a noite, os detalhes que passariam despercebidos por olhos, simplesmente, humanos e encontrar provas da traição.²⁷

Ao utilizar imagens para rever seus momentos, as personagens de *The Entire History of You* ficam presas a elas, da mesma forma que somos presos às imagens no mundo contemporâneo.

“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2016, p. 14), ou seja, as

²⁷ Se este recurso estivesse em **Dom Casmurro**, uma das maiores questões da literatura brasileira, se Capitu houvera ou não traído Bentinho não existiria.

imagens são o amálgama das relações sociais, a argamassa que mantém as pessoas no mesmo contexto.

Segundo Brandão (2017, p. 63)

Nessa compulsão e ação devoradora (como no alemão *fressen*) da luz imagética, não percebemos que perdemos o controle e queremos cada vez mais. É, a partir daí que perdemos, quase que completamente, a emoção inerte e compassiva do que houve naquele momento primeiro de choque. Isso porque somos seres **iconotrópicos** (Brandão, 2015, p. 117), somos atraídos, compulsivamente, às imagens, como as plantas para à luz; e, diante de sua abundância, tornamo-nos devoradores vorazes. (grifo nosso)

Se no episódio as pessoas reveem, compulsivamente, as imagens de seu próprio dia e por vezes a exibem para amigos; no mundo contemporâneo, reproduzimos imagens à exaustão em redes sociais e as compartilhamos com conhecidos e estranhos a fim de que nossas aventuras, desventuras, enfim, nossa história seja de domínio e interesse público.

Bauman (2000, p. 65), citando Horace Walpole, escreve que “o mundo é uma comédia para os que pensam, e uma tragédia para os que sentem.” No domínio da imagem, o conjunto da vida resume-se a produto. Na cena em que as personagens estão sentadas à mesa, uma delas relata que não usa o grão, pois o dela havia sido roubado, “talvez por traficantes chineses”, diz alguém da mesa. A moça conclui dizendo que não queria mais o apetrecho tecnológico, pois estava livre da compulsão imagética. Temos um indicativo de um comércio ilegal de grãos, ou melhor dizendo, das imagens neles contidas para fins escusos. Como as imagens utilizadas em perfis falsos da internet que contém fotos de pessoas, por vezes mortas, conforme reportagem da BBC.

As imagens são recolhidas de páginas reais em redes sociais, deixadas desprotegidas pelos usuários, e acabam em sites que faturam com os anúncios inseridos neles e até com a venda do conteúdo. O dono da foto muitas vezes nem sabe que ela está sendo usada e, pior, pode acabar tendo de responder por eventuais ofensas e crimes cometidos pelo ‘fake’.

Liane Caron, de Curitiba (PR), soube por acaso que fotos de sua filha, assassinada em 2007 quando tinha 18 anos, eram usadas em dois perfis no Facebook. No primeiro caso, ela foi informada sobre o perfil ‘fake’ via e-mail, em fevereiro deste ano, por um leitor do blog que ela mantém em memória da filha. (IKEDA, 2013, s/p)

Ainda na sequência da cena do jantar, uma das personagens diz que nossa memória é falha e pode ser, facilmente, enganada. Segundo a

personagem, a partir de conversas com psicólogos ou sugestões de outras pessoas, imagens poderiam aparecer em nossas mentes e ser interpretadas como reais pelo nosso cérebro.

Lembro-me, certa vez, de uma aluna que me disse que Capitu, realmente, havia traído Bentinho, em **Dom Casmurro**, porque seu filho era a **cara** de Escobar. Ao perguntar-lhe como ela havia chegado a essa conclusão, respondeu-me que a capa do livro mostrava isso. Ao reparar na mesma, percebi que isso acontecia realmente: o garoto representado era a fotocópia de Escobar, cuja imagem estava refletida em um espelho, sugerindo, de maneira impositiva (não me é possível saber se intencional ou não), o adultério. (BRANDÃO, 2017, p. 32, grifo do autor)

Iago, em **Otelo**, soube muito bem manipular e inserir imagens na mente do Mouro, a ponto de Otelo, finalmente, matar Desdêmona, acreditando em sua traição que, de fato, não ocorrera. Bentinho, assim como Lian, criou situações e analisou sua memória para justificar a possibilidade de traição da esposa. Entretanto, Lian, mais que analisar a própria memória, analisou as imagens de seu aparelho (grão) e as contextualizou de forma que estas confirmassem suas suspeitas.

Chamado de obcecado pela esposa, Lian passa a noite bebendo e revendo as cenas do encontro. Quando o dia amanhece, Lian tem certeza de que há algo entre Jonas e sua esposa. A conversa que se segue é tensa e, a partir deste momento, cessam-se os pontos em comum entre Otelo, Bentinho e Lian. Se Otelo mata sua esposa sem que esta houvera o traído, se Bentinho fica com a dúvida insolúvel (assim como seus leitores) e se baseia em suposição para suas conclusões, Lian escuta de sua esposa que ela e Jonas tiveram um caso tempos atrás, que ele e ela tiveram relações sexuais, mas que tudo aconteceu antes de ela conhecer o atual marido.

Geralmente, a projeção leva a ver numa outra pessoa ou coisa uma característica ou atitude que na verdade nos pertence, embora não estejamos conscientes disso. Por exemplo: a convicção de que nosso parceiro é ambivalente a respeito de nossa relação pode ser tão forte que obscurece por completo nossa própria ambivalência. Ainda mais: suspeitar de infidelidade do outro é muitas vezes indício de nossos próprios desejos não reconhecidos. (JAFFE, 1990, p. 54).

Embragado, Lian vai à casa de Jonas e exige, de forma violenta, que este apague todas as lembranças da esposa contidas no grão que ele, Jonas, possui.

Momentos depois, ao analisar as imagens que foram apagadas pelo rival, mas projetadas na televisão enquanto eram deletadas, Lian percebe que Jonas e Fi fizeram amor no seu quarto e que, provavelmente, sua filha seja de Jonas e não dele.

Embora histórias de traição sejam recorrentes em diversos roteiros de cinema, televisão ou teatro, podemos pensar sobre o roteiro em questão, a partir da perspectiva de Bauman (2003, p. 30) acerca das relações amorosas em tempos líquidos:

Estar num relacionamento significa muita dor de cabeça, mas sobretudo uma incerteza permanente. Você nunca poderá estar plena e verdadeiramente seguro daquilo que faz – ou de ter feito a coisa certa no momento certo.

Muito além da superficialidade, podemos observar no roteiro toda a dor da frustração de desejos e planos projetados no outro e desfeitos de forma abrupta.

Viver juntos pode significar dividir o barco, a ração, o leito da cabine. Pode significar navegar juntos e compartilhar as alegrias e agruras da viagem. Mas nada tem a ver com a passagem de uma margem à outra, e, portanto, seu propósito não é fazer papel das sólidas pontes (ausentes). Pode-se manter um diário de aventuras passadas, mas nele há apenas uma ligeira referência ao itinerário e ao porto de destino. É possível que a neblina que cobre a outra margem – desconhecida, inexplorada – se suavize e desapareça, que venham emergir novos contornos de um porto, que se tome a decisão de atracar, mas nada disso é, nem deve ser anotado nos registros de navegação. (BAUMAN, 2003. p. 47).

O casamento de Lian e Fi está, aparentemente, acabado. Aquele, destruído emocionalmente, não toma a decisão trágica de Otelo, em relação a esta. Ele, porém, mergulha em si mesmo e revê as cenas de casamento.

Quando o casamento é baseado no amor ou, como nos casamentos do passado, na convivência social e costume, o casal que verdadeiramente ama parece exceção. O que é conveniência social, costume, interesse econômico mútuo, interesse compartilhado de filhos, dependência mútua ou ódio e medo mútuos, é conscientemente vivenciado como “amor” – até o momento em que um ou ambos os cônjuges reconhecem ou reconhecem que não há amor entre eles, e que nunca houve. Pode-se notar hoje algum progresso neste sentido: as pessoas tornaram-se mais realistas e sóbrias, e muitos já perceberam que não é a atração sexual que significa amor, nem que um relacionamento amistoso seja manifestação de amor. Esse novo

modo de ver leva a maior honestidade – assim como a mais frequente mudança de cônjuges. Não significa que tenha levado a amor mais frequente, e os novos cônjuges podem amar-se tão pouco quanto antes. (FROMM, 1979, p. 60)

O amor, para Baumam (2003, p. 23) é tão atemorizante quanto a morte, por ser “uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável”, o sociólogo polonês ainda diz que o amor é um irmão gêmeo, mas não idêntico, do desejo. Desejo, segundo ele, é a vontade de consumir, aniquilar, digerir; amor, por seu turno é a vontade de preservar o objeto cuidado, de cuidar. “Amor diz respeito a autossobrevivência através da alteridade” (BAUMAM, 2003, p. 24).

Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. Enquanto a realização do desejo coincide com a aniquilação deste e se realiza na sua durabilidade. Se o desejo se autodestrói, o amor se autopropetua. Tal como o desejo, o amor é uma ameaça ao seu objeto. O desejo destrói seu objeto, destruindo a si mesmo no processo; a rede protetora carinhosamente tecida pelo amor em torno de seu objeto escraviza o objeto. O amor aprisiona e coloca o detido sob custódia. Ele prende para proteger o prisioneiro. Desejo e amor encontram-se em campos opostos. O amor é uma rede lançada sobre a eternidade, o desejo é um estratagema para livrar-se da faina de tecer redes. Fiéis a sua natureza, o amor se empenharia em perpetuar o desejo, enquanto este se esquivaria aos grilhões do amor. (BAUMAN, 2003, p. 25)

Em *The Entire History of You*, não é comunicado ao leitor se o casamento continua; na verdade, a libertação de Lian é muito além da libertação do casamento. Ele resolve, diante do espelho, libertar-se das imagens contidas em seu grão, extirpando-o de seu corpo com uma lâmina. Assim, tal qual o prisioneiro da caverna de Platão, a quem é revelada a verdade sem sombras, ele caminha rumo ao sol, dolorido, mas disposto a sair delas, assim como das imagens que o alienavam e o faziam sofrer.

Após a cenas da retirada do próprio grão, não é luz que o espectador vê, mas uma tela negra, antes que subam os letreiros com os créditos do episódio.

– E se – prossegui – o arrancarem à força de sua caverna, o compelem a escalar a rude e escarpada encosta e não o soltam antes de arrastá-lo até a luz do sol, não sofrerá ele vivamente e não se queixará destas violências? E quando houver chegado à luz, poderá, com os olhos completamente deslumbrados pelo fulgor, distinguir uma só das coisas que chamamos verdadeiras?

– Não poderá – respondeu; – ao menos no começo.

– Necessitará, penso, de hábito para ver os objetos da região superior. Primeiro distinguirá mais facilmente as sombras, depois as imagens

dos homens e dos outros objetos que se refletem nas águas, a seguir os próprios objetos. Após isso, poderá, enfrentando a claridade dos astros e da lua, contemplar mais facilmente durante a noite os corpos celestes e o céu mesmo, do que durante o dia o sol e sua luz.

– Sem dúvida.

– Por fim, imagino, há de ser o sol, não suas vãs imagens refletidas nas águas ou em qualquer outro local, mas o próprio sol em seu verdadeiro lugar, que ele poderá ver e contemplar tal como é. (PLATÃO, 2006, p. 265)

Figura 09 – Lian, diante do espelho, decide retirar o ‘grão



Fonte: Netflix

A saída do casamento e as dores causadas pela revelação da verdade é o preço pago por Lian para sair da própria caverna. Entendemos o episódio como uma alegoria sobre ilusão, amor, imagens e mentira. Toda a trama leva o espectador a seguir um caminho penoso juntamente com o protagonista, cuja situação de mentira vai além do casamento, chega a questionar sobre a própria existência e sobre a importância de desligar-se de sombras e de ecos manipuláveis por si ou por outros.

Terminamos a análise deste episódio com Shakespeare (2016, p. 167-168), nas palavras de Otelo, ato V, cena II:

Por gentileza, esperem! Duas palavrinhas, antes que os senhores se vão. Prestei alguns serviços ao Estado, e isso é sabido. Mas, agora, outro assunto: suplico aos senhores que, em suas cartas, quando relatarem esses atos infelizes, falem de mim como sou. Que nada fique atenuado, mas que se esclareça também que em nada houve dolo. Depois os senhores devem mencionar este que amou demais, com sabedoria de menos; este que não se deixava levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por artimanhas alheias, chegou aos extremos de uma mente desnorreada; este cuja mão, como faz o índio mais abjeto, jogou fora uma pérola mais preciosa que toda sua tribo; este que, de olhos baixos, apesar de não ser de seu feito mostrar-se

comovido, agora derrama lágrimas de maneira pródiga, como as árvores da Arábia derramam sua goma medicinal... Ponham isso no papel, e mais: contem que uma vez, em Alepo, quando vi um turco de má índole, turbante na cabeça, espancando um cidadão de Veneza e difamando o Estado, tomei pelo pescoço o cão circuncidado e golpeei-o... assim.
[apunhala-se]

1.1.4 Especial de Natal: *White Christmas*²⁸ – *Voyeurismo como Espetáculo*²⁹

O que vemos só vale – só vive –
aos nossos olhos pelo que nos olha.
Georges Didi-Huberman

Em dezembro de 2014, o *Channel 4* exibiu este episódio como um especial de Natal. Nele, duas personagens encontram-se no que parece uma cabana e um deles nos informa que ambos estão há cinco anos trabalhando naquele local sem saber muito um do outro. Há neve fora do local. É Natal e uma ceia está sendo preparada, motivo que servirá de mote para que ambos contem, um para o outro, suas próprias histórias e assim o espectador saiba quem eles são e o que fazem lá.

Parte I

No final da vinheta de abertura, o espelho negro quebrado, símbolo da série, se transforma em uma tela branca, com fissuras, como se fora gelo rachado sobre um lago. Há uma simbologia interessante neste fato: o gelo quebrado nos permite saber que há algo sob o pavimento superior frágil. Como na metáfora do lago congelado, a superfície quebrada não nos protege completamente de uma profundidade gélida e mortal.

²⁸ Dirigido por Carl Tibbets. Escrito por Charlie Brooker. Exibição original: 16 de dezembro de 2014.

²⁹ Na Netflix, este episódio aparece logo após a segunda temporada. Optamos nesta dissertação por colocá-lo antes da segunda temporada, por ser um episódio extra.

Figura 10 - a imagem do espelho negro se transforma, aos poucos, em uma tela branca com rachaduras



Fonte: Netflix

A câmera, então, mostra uma nevasca e, em seguida, um plano lento nos leva pela janela ao interior da cabana. Esta sequência, guardadas as devidas proporções, nos remete ao filme **Cidadão Kane**, que abre mão em sua narrativa de efeitos semelhantes, como na cena em que somos apresentados à viúva de Kane e entramos em seu bar por uma claraboia no teto. Esta não é a única referência ao clássico de Orson Wells, temos também um *White Christmas* uma bola de vidro com neve, importante em ambos os roteiros. Em *Cidadão Kane*, a bola de vidro é segurada pelo protagonista no momento de sua morte e, em *White Christmas*, é a arma usada em um assassinato.

Note-se, no começo do episódio, que Joe Potter (Rafe Spall) está deitado na cama, mas não está dormindo. Este detalhe será compreendido apenas no final do episódio, quando descobriremos quem ou o que realmente é Potter. Praticamente despercebida, a bola de vidro com neve já aparece ao lado da cama de Potter, que se levanta, olha no espelho e vai até a cozinha onde encontra Matt Trent (Jo Hamm) que escuta uma música natalina.

Matt: Achei que fosse bom para nós, ter uma ceia... beber, conversar.
Potter: Bom para você ou para mim?

Matt: Já são o quê? Cinco anos? Quantas frases você disse para mim? Três? [...] Há uma seca comunicacional aqui. Preciso ouvir algo.
Potter: Não sou de conversar muito. (*White Christmas*, 2014)

O diálogo entre Matt e Potter nos faz pensar sobre a linguagem e a comunicação interpessoal.

Pessoas convivem e trabalham com pessoas e portam-se como pessoas, isto é, reagem às outras pessoas com as quais entram em contato: comunicam-se, simpatizam e sentem atrações, antipatizam e sentem aversões, aproximam-se, afastam-se, entram em conflito, competem, colaboram.

Essas interferências ou reações, voluntárias ou involuntárias, inintencionais ou intencionais, constituem o processo de interação humana, em que cada pessoa na presença de outra pessoa não fica indiferente a essa situação de presença estimuladora. O processo de interação é complexo e ocorre permanentemente entre pessoas, sob forma de comportamentos manifestos e não-manifestos, verbais e não verbais, pensamentos, sentimentos, reações mentais e/ou físico-corporais.

Assim, um olhar, um sorriso, um gesto, uma postura corporal, um deslocamento físico de aproximação ou afastamento constituem formas não-verbais de interação entre pessoas. Mesmo quando alguém vira as costas ou fica em silêncio, isto também é interação – e tem significado, pois comunica algo aos outros. O fato de ‘sentir’ a presença dos outros já é interação (MOSCOVICI, 2007, p. 32).

Pode-se dar, como exemplo dessa interação, a sequência do diálogo entre as duas personagens. Matt, além de fazer a ceia para si e para o colega, tem uma postura aberta e gentil: sorri, tem gestos francos e abertos, além de se deslocar, fisicamente, ao encontro do colega. Potter, por sua vez, mantém uma postura fechada. Vira as costas, senta-se diante da lareira, não sorri, seu corpo comunica uma postura ensimesmada e defensiva, própria de quem quer ficar em seu próprio mundo.

Sorridente, Matt tenta conquistar a confiança de seu interlocutor. Levemente sócrático³⁰, uma vez que dosa seu discurso entre perguntas e histórias de si mesmo, Matt insiste para que Potter diga por que está naquele trabalho que pode ser, por vezes, considerado prisão. Potter continua com o rosto fechado, até que pede para que Matt fale sobre si. A isca de Matt foi

³⁰ Sócrates conversava com seus interlocutores através de perguntas, de forma que estes chegassem à verdade ou se contradissem por si só. Este método era chamado de maiêutica. “Quando Sócrates motivava uma conversa, não objetivava nenhuma doutrina pré-estabelecida, apenas perguntava. E assim se iniciava um diálogo” (LOVERA; NOGARO, 2003, p. 11).

mordida: “Um quebra-gelo! Está aprendendo hein!”, diz Matt com um sorriso ao ouvir o pedido de Potter.

Cada tipo ou dimensão de competência é interdependente de outra. Assim, a maneira pela qual um gerente, advogado, médico faz as perguntas (tendo ou não estabelecido um ‘clima’ psicológico favorável e uma relação de confiança) pode influenciar as informações que recebe. Nesse exemplo, a competência interpessoal (processo) é tão importante quanto a competência técnica de formular as perguntas adequadas (conteúdo das perguntas). (MOSCOVICI, 2007, p. 36).

Começa então a primeira das três histórias que guiam o roteiro deste episódio. Matt conta seu crime para Potter. Uma lente colocada nos olhos (tecnologia semelhante a que foi utilizada no episódio *The Entire History of You*), faz com que Matt conecte-se com Harry (Rasmus Hardiker), um jovem tímido de quem Matt é um instrutor de paquera.

O fato de ver pelos olhos de Harry, além de sugerir suas atitudes, transformam Matt em um manipulador de bonecos e seu amigo numa espécie de títere.

No filme **Quero ser John Malcovich**³¹ (1999) vemos um sujeito, no caso o próprio ator John Malcovich, transformado em personagem, agindo sob influência de terceiros que manipulam seus pensamentos e observam o mundo através de seus olhos enquanto guiam sua vida. Em seu roteiro, um manipulador de fantoches descobre, de maneira acidental, um caminho que leva, diretamente, à mente do ator John Malcovich e, surpreso, começa a alugar, juntamente com sua namorada, passagens para que as pessoas fiquem durante quinze minutos na mente do aclamado ator estadunidense.

Semelhante a este filme, o roteiro de *White Christmas* coloca Matt na cabeça de Henry. A diferença é que aquele **sugestiona** este que pode, ou não, acatar os conselhos dados.

Ficamos sabendo, durante a história, que Matt compartilha sua aventura com um grupo de amigos *voyeurs*³² pela internet³³. Um espetáculo, com

³¹ Direção: Spike Jonze.

³² *Voyeur*: indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros.

³³ No final da primeira história, é revelado que eles fazem parte de um clube de *voyeurs* e que Matt é o líder do grupo.

espectadores ávidos por imagens para a própria diversão, é montado à revelia do títere manipulado pela internet.

As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão da vida, é o movimento autônomo, do não vivo. (DEBORD, 2016, p. 13).

Figura 11 – **Quero ser John Malcovich**. Pela parede de um prédio, manipulador de fantoches descobre acidentalmente caminho que leva à mente do ator John Malcovich



Fonte: Site Adoro Cinema

Figura 12 – Pela internet, grupo de *voyeur* observam as ações de Henry



Fonte: Netflix

Observamos que os colegas de Matt preferem ver e agir pelos olhos de outro ao invés de viver realmente as próprias experiências. Quando Henry se olha no espelho, Matt o vê por ele. A experiência dá a Matt um poder quase divino, de onipresença e onipotência, pelo menos é o que ele pensa, antes de acontecer o fato que destruirá sua imagem familiar e a vida de Henry.

Interessante pensarmos como Henry aceita, passivamente, as ordens de Matt e se sujeita a perder a própria intimidade para outro. Totalmente entregue a este, aquele é a criança menor, pronta para receber orientações, aceitar punições ou trotes para entrar no jogo com os demais.

Pensamos em Lacan (apud JALLEY, 2011, p. 44), para quem um primeiro conjunto de fatos

é descrito pela série conceitual: despotismo, sedução, exibição. Esses termos dizem respeito às atitudes que surgem entre duas crianças muito jovens, à condição que uma seja mais velha que a outra. Papéis complementares se estabelecem entre elas, numa relação ainda muito rudimentar, em que “se realiza esse paradoxo: cada parceiro confunde a parte do outro com a sua própria e se identifica com ela”. Existe ao mesmo tempo complementaridade e fusão dos dois papéis: o déspota é talvez o mais servil; o que ostenta é também espectador; a criança que tenta seduzir a outra também se seduz consigo mesma.

Podemos especular diversos fatores que dão a Henry um caráter tão submisso, mas todos seriam apenas pura especulação, uma vez que o roteiro não nos conta sobre seu passado e o conhecemos apenas pela ótica de Matt. Entretanto, a análise de Jaffe (1990, p. 93), baseado nos estudos sobre Jung, encontram reflexo nesta discussão:

Nossa era tem sido qualificada de Era do Narcisismo, mas não tenhamos muita pressa em avaliá-la. Como tudo que é recém-nascido, a encarnação de Deus no homem pode ser a princípio complicada ou mal-ajustada. Ainda não alcançou a dignidade de sua forma amadurecida.

Jung admirava muito a relação dos índios *pueblos* com Deus que, para eles, era o Sol. Os *pueblos* sabiam que suas preces ajudavam o Sol a nascer todas as manhãs e que, sem a ajuda deles, o Sol deixaria de aparecer e o mundo morreria. Vivendo nas montanhas (no telhado do mundo, por assim dizer), eles acreditavam que, dentre todos os povos, eram eles os mais próximos de Deus e que suas orações tinham um efeito direto e imediato sobre Ele.

E, de alguma outra maneira, também se sentiam especiais. Tal como eles próprios, os rios tinham suas nascentes nas montanhas e, acreditavam eles, os rios eram a fonte de toda a vida.

Essas convicções, pensou Jung, davam significado à vida dos *pueblos* e lhes conferiam um impressionante senso de serenidade, de força e dignidade. Jung percebeu que as pessoas de hoje sofrem enormemente pela diminuição do senso da própria importância. As tendências narcisísticas que vemos atualmente à nossa volta podem ser consideradas como uma compensação pela falta de uma conexão vital com aquilo que é mais importante que o ego, vale dizer, como conexão com Deus.

Henry simboliza, em nossa análise, este homem cuja imagem insegura e a falta de conexão com algo, com uma força maior que dê significado à própria vida, faz com que se sinta desimportante a ponto de aceitar ser joguete na mão de outro para conseguir algum tipo de prazer.

A necessidade de se sentir especial, que em sua forma exagerada constitui um sintoma da monumental perda de significado característica de nossa era, é no nível psicológico uma necessidade tão genuína e básica quanto um alimento e um abrigo físico.

[...]

Jung disse que os seres humanos não tolerarão por muito tempo ainda a sua anulação. Haverá uma reação, disse ele, porque o “homem não pode suportar uma vida destituída de sentido” (JAFFE, 1990, p. 94).

Tutorado, de maneira remota por Matt, Henry conhece Jennifer (Natália Tena), uma moça atraente, mas escusa, com roupas pretas e, aparentemente, deslocada, o que anima ainda mais o grupo que compartilha, de maneira virtual, a aventura.

Henry encontra em Jennifer o espelho de seu próprio deslocamento social.

Entremeando a história contada por Henry, o diretor do episódio opta por mostrar as reações de Potter a ela. Enquanto Matt diz que “a pessoa entra naturalmente na conversa. As pessoas querem ser notadas, não querem ser excluídas, não querem se sentir invisíveis”, vemos que Potter já olha mais para seu interlocutor e movimenta seu torço em direção a ele, demonstrando interesse.

Matt explica que Jennifer parecia “satisfeita em ser ignorada” e que ela seria um “belo desafio”.

Na cena seguinte, encontramos Jennifer sozinha, deslocada da festa. Matt orienta Henry para que converse com ela. No diálogo do possível casal, descobrimos que Jennifer usava drogas, mas está em um período de abstenção.

Enquanto eles conversam, Matt procura dados da garota nas redes sociais. Mas o perfil dela é bloqueado.

Em reportagem da revista **Istoé**, de fevereiro de 2017, lemos que:

Apesar de parecer assustador ter os dados pessoais e financeiros fora de controle e na mão de desconhecidos, ter a vida exposta é comum na era das novas tecnologias. Muitas vezes, as pessoas disponibilizam por conta própria as informações pessoais e não percebem o quanto isso pode ser perigoso, por confiarem excessivamente na internet. Os usuários das redes sociais, como Facebook, Waze e WhatsApp, fornecem a essas empresas diariamente suas conversas privadas, contatos e localização, entre outros dados. Elas sabem tudo sobre você. “Não existe privacidade. O que existe é uma expectativa de privacidade”, diz Rodrigo Tafner, coordenador do curso Sistemas de Informação em Comunicação e Gestão da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). “As pessoas usam o Facebook e acham que não pagam nada por isso. Sim, elas pagam com informação, o que as torna um produto de publicidade para a empresa. Quanto mais informação fornecem, mais caro esse produto se torna.” (AMARAL, 2017, s/p).

Jennifer difere daquilo que Brandão e Felício (2017, p. 270) descrevem como **Narcisos Contemporâneos**:

Narcisos contemporâneos, internautas criados em bolhas, encontram em paramundos, ecos que satisfazem seu Ego. Bolhas de algoritmos impedem a diversidade de ideias e criam ilhas praticamente homogêneas, onde desfilam seu amor próprio, sem se importar com aqueles que estão, de maneira física, a seu lado, a clamar atenção.

A moça é enigmática e é significativo o fato de que, deslocada tanto no mundo físico como no virtual, tenha, como veremos, ideias suicidas. Jennifer pode ser considerada, portanto, pelo ponto de vista de Hume, uma transgressora. “Se o suicídio é um crime, deve constituir uma transgressão de nosso dever para com Deus, para com o próximo, ou para conosco” (HUME, 2006, p. 33).

Seu comportamento alheio, sua atitude *outsider*, indicavam uma personagem que não se enquadrava no que poderíamos chamar de normalidade. Ao sair do banheiro e flagrar Henry falando sozinho, Jennifer imagina que este escuta as vozes que ela também escuta e convida-o para seu apartamento.

O que seria uma noite de sexo, com *voyeurs* acoplados aos olhos de Henry, torna-se numa noite de suicídio e assassinato. A transgressão de Jennifer

é paralela ao comportamento de uma pessoa transtornada que parou de tomar remédios que “calavam o som das vozes” e que acredita que o suicídio seja uma transição de estado para um lugar em que as vozes não mais a atormentarão.

Hume (2006, p. 44-45), assim como Jennifer, acredita que o suicídio seja um ato de liberação:

Ninguém que reconheça que a idade, as doenças ou a má fortuna podem transformar a vida num fardo e torná-la até pior do que a aniquilação, pode duvidar que o suicídio muitas vezes seja compatível com o interesse e com o dever para nós mesmos. Acredito que nenhum homem ameaçou tirar a vida enquanto ela era digna de ser vivida. Tal é nosso horror natural da morte que pequenos motivos nunca nos farão aceitá-la, e embora talvez o estado de saúde ou a fortuna de um indivíduo não pareça exigir este remédio, podemos pelo menos estar certos de que qualquer um que, sem aparente razão, recorreu ao suicídio, devia estar atormentado por um vício incurável ou por um temperamento melancólico que envenenou toda a sua alegria, tornando-o igualmente miserável, como se ele carregasse o mais pesado infortúnio.

Se consideramos o suicídio um crime, então só a covardia poderia nos levar a cometê-lo. Se não o considerarmos um crime, a prudência e a coragem juntas deveriam nos levar a livrarmo-nos de um uma vez da existência, quando ela se torna um fardo. A única maneira pela qual poderíamos ser úteis à sociedade seria dando um exemplo que, se fosse imitado, preservaria para toda pessoa a oportunidade de felicidade na vida, e a libertaria eficazmente de todo o perigo e toda a miséria.

Ao perceber o grave desfecho da noite, Matt orienta que todos se livrem das provas que poderiam incriminá-los; mas, afoito, acaba sendo descoberto por sua esposa. Nesta sequência, ficamos sabendo que Matt, às luzes sociais, tem uma vida regrada, com esposa e uma filha pequena.

Temos então, a primeira sequência que nos explica um mecanismo cruel da tecnologia chamada **Olhos Z**: o bloqueio. Você não pode ouvir ou falar com eles, nem eles com você. Sempre que você olha para eles, só vê uma forma anônima.³⁴

Matt conclui a história dizendo que a esposa se separou dele e ganhou a guarda da filha, Potter, por sua vez, demonstra-se menos arredio e diz que se sente um pouco melhor.

Parte II

³⁴ Diferentemente do mecanismo usado em *The Entire History of You*, neste, o mecanismo não pode ser retirado.

O episódio prossegue e vemos Potter mais receptivo às palavras de Matt e interessado em suas histórias. Potter bebe vinho enquanto ouve Matt dizer que paquerar garotas era apenas um passatempo e desafia Potter a descobrir seu verdadeiro trabalho.³⁵

Intrínseco ao homem, o trabalho, ou melhor dizendo, sua ocupação social, define o indivíduo perante para os outros homens. O homem, para Ostrower (1987, p. 51-53) se constrói enquanto exerce sua ação produtiva:

Quando vemos uma jarra de argila produzida há 5 mil anos por algum artesão autônomo, algum homem cujas contingências de vida desconhecemos e cujas valorizações dificilmente podemos imaginar, percebemos o quanto esse homem, com um propósito bem definido de atender certa finalidade prática, talvez a de guardar água ou óleo, em moldando a terra moldou a si próprio. Seguindo a matéria e sondando-a quanto à “essência do ser”, o homem impregnou-a com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si se estruturou. Criando, ele se recriou.
[...] Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais.

Matt começa, então, a explicar sua ocupação social e contar a segunda história do episódio. O espectador é apresentado a Greta (Oona Chaplin³⁶), uma exigente e rica mulher que está à espera de sua cirurgia. Podemos ouvir seus pensamentos enquanto ela aguarda por seu procedimento.

Nesta sequência, temos uma atriz negra representando uma enfermeira. Uma das críticas possíveis a *Black Mirror* pode ser a pouca diversidade racial. Das três primeiras temporadas, apenas um episódio tem um protagonista negro, assim como temos apenas uma personagem asiática, não principal, também em um episódio. Não há referência há personagens latinos. No episódio em questão,

³⁵ Temos aqui uma pequena piada com o ator Jon Hamm, que fizera sucesso (inclusive com premiações) interpretando Don Draper, na série *Mad Men*, um executivo de uma agência de publicidade com um passado sombrio. Desafiado por Matt para adivinhar sua profissão, Potter arrisca de primeira: profissional de marketing?

³⁶ Oona Chaplin, atriz e dançarina espanhola, é neta de Charlie Chaplin. Na quarta temporada de *Black Mirror* (não analisada neste trabalho), Oona é uma das protagonistas do episódio de estreia da temporada, chamado *Uss Callister*.

a mulher negra aparece servindo a branca rica, que reclama do serviço prestado (as torradas não estavam de seu agrado).

Não há dados para dizermos se este aspecto surge como crítica social ou como um fato não percebido pela produção, uma vez que a questão racial não é discutida na série. Voltando à sequência da cirurgia de Greta, enquanto a enfermeira era negra, na sequência entra uma médica anestesista, branca.

Após a anestesia, continuamos ouvindo a consciência de Greta, sua inquietação por ouvir os sons da cirurgia e não conseguir enxergar. Entre os sons ouvidos por Greta, escuramos a frase: “Preparando para extrair o *cookie*³⁷.”

O espectador entende que o *cookie* retirado de Greta é sua cópia artificial. A cópia não tem rosto, ela é um cérebro simulado com códigos e armazenado num dispositivo oval e branco, semelhante a um ovo, denominado *cookie*. Neste futuro distópico, as pessoas pagam para ter um *chip* adicionado em seu cérebro que, quando extraído, funcionará como um empregado perfeito, uma vez que conhece todas as preferências de sua correspondente original.

Quanto uma cópia de uma identidade original poderia ser ou ter identidade e vida próprias?

Segundo Spinola (2013, p. 82), Kant ao pensar no ser, ou no que ele chama de “eu sou”, admite uma dupla resposta para a pergunta “o que sou?”

Para ele, um lado do eu corresponde ao ser racional, onde se situam as ideias que servem de base para o conhecimento do mundo: o “eu penso”; enquanto o outro corresponde ao ser empírico, que existe concretamente no mundo, que ocupa um lugar no espaço: o “eu do corpo.”

³⁷ No jargão da internet, *cookies*, segundo site **Segurança Digital** do UOL, “são arquivos de internet que armazenam temporariamente o que o internauta está visitando na rede. Esses bytes geralmente possuem formato de texto e não ocupam praticamente nenhum espaço no disco rígido do computador.

Não há limite para quais informações os cookies podem armazenar. Eles são capazes de registrar um endereço de e-mail, as preferências de pesquisa no Google, a cidade de onde você está conectado e muito mais (UOL, 26/06/2013, s/p).

Embora seja um estrangeirismo e, em português precedida normalmente de artigo masculino, optamos, neste trabalho a nos referirmos à palavra *cookie* no feminino, uma vez que ela é a personagem principal da história contada por Matt e é, também, a cópia da consciência de uma mulher.

O *cookie* Greta precisou estar na mente da Greta original para, através de experiências sensíveis, conhecer o mundo à sua volta e racionalizar suas sensações para entender-se como uma essência.

Mas este princípio não o é, todavia, para todo entendimento possível em geral, senão exclusivamente para aquele por cuja apercepção pura não se deu ainda nada de diverso na representação: eu sou. Um entendimento cuja consciência lhe desse ao mesmo tempo a diversidade da intuição, cuja representação fizera existir os objetos destas representações, não necessitaria um ato particular da síntese da diversidade para obter a unidade da consciência como o que exige o entendimento humano, o qual pensa simplesmente, mas carece de poder intuitivo. Porém para o entendimento humano é indispensável o primeiro princípio, de tal sorte que não pode formar-se a mesma ideia de outro entendimento que se funde em intuição sensível; mas que é, não obstante, de outra espécie que o que tem seu princípio no tempo e no espaço. (KANT, 2018, p. 102-103).

Ao *cookie* Greta foi dado a oportunidade de entender o mundo apenas até onde o conhecimento fosse útil para a Greta real. O roteiro do episódio deixa claro que o *cookie* Greta não existe como natureza viva, mas seria apenas uma cópia, computadorizada, da Greta real que conhecemos no início da segunda história contada por Matt.

Sartre (1997, p. 403) nos explica que “um sentido não é dado antes dos objetos sensíveis” e que não podemos fugir aos sentidos nem quando fechamos as pálpebras, uma vez que a pálpebra é também um objeto percebido e que esconde outros objetos, assim como a luva impede que meu tato sinta uma toalha, mas meu tato não deixa de sentir a luva.

[...] O sentido, com efeito, é nosso ser-no-mundo enquanto temos-de-sê-lo em forma de ser-no-meio-do-mundo. Essas observações podem ser generalizadas; podem ser aplicadas a meu *corpo* todo, enquanto centro de referência total indicado pelas coisas. Em particular, nosso corpo não é somente o que, por muito tempo, denominou-se “a sede dos cinco sentidos”; é também o instrumento e a meta de nossas ações. É inclusive, impossível distinguir a “sensação” da “ação”, segundo os próprios termos da psicologia clássica: foi o que indicávamos ao notar que a realidade não se nos apresenta, seja como *coisa*, seja como *utensílio*, como coisa-utensílio. É por isso que podemos tomar como fio condutor, para nosso estudo do corpo enquanto centro da ação, os raciocínios que nos serviram para desvelar a verdadeira natureza do sentido. (SARTRE, 1997, p. 404).

Agora, sem um corpo físico, a *cookie* Greta está confusa e assustada. Embora fale e veja Matt, que funciona como um adestrador de *cookies*,

preparando-os para servir aos seus indivíduos originais, a *cookie Greta* não consegue ir além do conhecimento que tem. Matt dá a ela um corpo simulado, apenas para ajudá-la a compreender a própria situação. Com o corpo simulado, a *cookie Greta* percebe-se em uma sala toda branca, sem nada além de uma mesa de controle que, explica Matt, é simbólica, uma vez que a *cookie Greta* controlará tudo a partir dos gostos que ela adquiriu/apreendeu da original Greta.

A partir do momento em que se formula o problema da ação, com efeito, arrisca-se incidir em uma confusão de grave consequência. Quando pego essa caneta e a enfio no tinteiro, estou agindo. Mas, se olho Pedro que, no mesmo instante, aproxima uma cadeira da mesa, constato que ele está agindo também. [...] Porque, com efeito, a única ação que posso conhecer no momento que ocorre é a ação de Pedro, Vejo seu gesto e ao mesmo tempo determino sua meta: ele aproxima uma cadeira da mesa para poder sentar-se junto à mesa e escrever uma carta que, como me disse, queria escrever. Assim, posso captar todas as posições intermediárias da cadeira e do corpo que a move como organizações instrumentais: são meios para atingir um fim perseguido. O corpo do Outro aparece-me aqui, portanto, como instrumento em meio a outros instrumentos. Não somente como ferramentas, mas também como *ferramenta para manejar ferramentas*, em suma, como máquina-ferramenta. Se interpreto o papel de meu corpo em relação à minha ação, à luz de meus conhecimentos do corpo do outro, irei considerar-me, portanto, como dotado de certo instrumento, do qual posso dispor meu bel-prazer e que, por sua vez, irá dispor de outros instrumentos em função de determinado fim que persigo. Assim, eis-nos de volta à clássica distinção entre alma e corpo: a alma utiliza a ferramenta que é o corpo. (SARTRE, 1997, p. 405).

Programa artificial, à *cookie Greta* não é dada a possibilidade de ter alma. Entretanto, todas as suas ações são baseadas no Outro, que no caso é a verdadeira Greta.

Contrariada, a *cookie Greta* não aceita suas funções e se recusa a fazer o trabalho para que fora feita. Matt se utiliza, então, de métodos de tortura para conseguir convencê-la. A tortura consiste em ajustar o tempo no mecanismo onde ela está, para que ela pense que se passaram três semanas.

Para Jean Piaget, o tempo é uma noção. Ele justifica seu ponto de vista defendendo a ideia de que o tempo não pode ser considerado um conceito devido à impossibilidade de defini-lo com precisão. Além de estar numa constante mudança, ele assume uma série de variáveis: há o tempo físico, o tempo psicológico, o tempo biológico, o tempo cronológico, o tempo histórico, etc. (SPINOLA, 2013, p. 345)

Santo Agostinho em suas **Confissões**, livro XI, também aborda a questão do tempo:

E mesmo assim dizemos “tempo distante” (*longus*) e “tempo próximo” (*brevis*) e não o dizemos a não ser sobre o passado ou sobre o futuro. Dizemos um tempo distante do passado, por exemplo “cem anos atrás”, e o futuro similarmente distante “daqui a cem anos”. E o passado próximo, quando dizemos “há dez dias”, e um futuro próximo “daqui a dez dias”. Mas como pode ser distante ou próximo aquilo que não existe? Pois o passado já não existe e o futuro ainda não existe. Então não digamos “é distante”, mas digamos do passado “foi distante”, e do futuro “será distante”. Meu Senhor, *minha luz*, também aqui a tua verdade rirá do homem? Pois o tempo passado que foi distante, foi distante quando já tinha passado, ou até quando ainda era presente? Poderia ser distante no momento em que existia o que seria distante; mas ainda não havia passado. Onde tampouco poderia ser distante aquilo que de todo não existia. Portanto, não digamos “o passado foi distante” – pois nem encontramos o que terá sido distante no momento em que não existe, uma vez que é passado -, mas digamos “foi distante aquele tempo presente”, porque enquanto era presente, era distante (*longus*). Pois ainda não tinha passado, de forma que não existisse, e por isso existia o que podia ser distante; contudo depois que passou, simultaneamente também de ser distante o que deixou de existir. (AGOSTINHO apud MARÇAL, 2009, p. 39)

Enquanto, para a *cookie* Greta, o tempo perceptível é de três semanas, para Matt, passam-se apenas alguns segundos.

Ulpiano (1994) explica que a noção que temos de tempo é uma noção ligada ao movimento, ao que chamamos de **Flecha do Tempo**. Segundo este conceito, o tempo move-se apenas para a frente, de forma inexorável e irreversível. Sem o tempo não há movimento.

Além de passar três semanas presa, *cookie* Greta sofre por tédio, uma vez que está em lugar algum, sem nada o que possa fazer ou explorar e, como é um *cookie* e não uma pessoa, sequer pode adormecer.

Como ainda não aceitara a sua condição de trabalho, Matt impõe à *cookie* Greta mais seis meses de tortura. Novamente, enquanto para *cookie* Greta passam-se demorados seis meses, para Matt passam-se alguns segundos.

[...] é impossível distinguir [...] a duração [de algo], por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo percebido e vivido. Duração implica, portanto, consciência. (BERGSON, 2006, p. 57)

Sobre a noção de tempo, sua duração em virtude da consciência na filosofia de Bergson, Worms (2004, p. 133) pondera:

Se a duração não existe senão “para” uma consciência não é no sentido de que ela apareceria “a” uma consciência que seria sua expectadora, mas na medida em que existiria, ela própria, *como* consciência, esta última sendo mesmo, por seu ato ou atividade própria, sua condição efetiva de possibilidade. De fato, ao longo de toda a obra de Bergson, consciência e memória permanecerão coextensivas.

O tempo, relativo em sua condição psicológica, é retratado em Brandão (2015, p. 15), que explicita sua contingência:

Einstein, ao falar do tempo e do espaço, demonstrou que ambos estão, intrinsecamente, entrelaçados e são relativos. Assim, enquanto para uns o tempo passa mais rápido; para outros, é mais devagar. Empregando tal modelo, sem nenhuma grande pretensão, e parodiando a ideia do grande gênio do século XX, podemos dizer que, para nós, nossas vinte e quatro horas do dia – sempre insuficientes para toda a maratona diária que temos – não correspondem às vinte e quatro horas da Antiguidade, cujos afazeres, guardadas as devidas proporções, eram bem diferentes.

Alquebrada, *cookie* Greta implora, após a segunda sessão de tortura para que Matt a dê alguma coisa para fazer. Matt explica para Potter que o truque nestas sessões de tortura psico-temporais é entortar sem quebrar a vítima, pois muito tempo no que ele chama de solitária, traria danos irreversíveis e o *cookie* teria de ser vendido para indústria de *games*.

Não podemos deixar de refletir sobre a tortura pela qual passa a *cookie* Greta. Ainda não seja um humano, a prática de Matt incomoda Potter e nos faz pensar sobre o método, historicamente, utilizado para, mas palavras de Matt, dobrar sem quebrar mentes.

Figura 13 – *Cookie* Greta após ser submetida à sessão de tortura



Fonte: Netflix.

Em **Tratado sobre a Tolerância**, no capítulo sobre os abusos da intolerância, Voltaire (2015) questiona-se sobre o fato de a Igreja Católica, apesar de considera divina, ou pelo fato de ser considerada divina, ter liberdade para confiscar bens, exilar, prender e torturar. Isso porque a tortura, legitimada pela Igreja e pelo Estado, foi uma constante aceita em vários períodos da história humana.

Segundo Gaspari (2002, p. 17), para aqueles que a praticam, o crime não está na tortura, mas no prisioneiro. “É o silêncio, acreditam, que lhe causa os sofrimentos inúteis que podem ser instantaneamente suspensos através da confissão”, ou no caso da *cookie* Greta, a mudança de atitude e posicionamento frente à ordem dada.

Sartre (apud GASPARI, 2002, p. 18) lembra que “é a tortura que faz o torturador”. Matt acha normal seus métodos de coerção, temos que lembrar, ainda em Gaspari (2002, p. 21) que “o torturador maluco, vítima de uma perversão, é em geral um produto de fantasia política.” Esse pensamento nos leva à filósofa Hanna Arendt (2013, p. 21): “O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais”.

Ainda em Gaspari (2002, p. 17), temos uma assertiva que descreve Matt e seu desdém pelo outro enquanto o tortura: “a tortura é filha do poder e não da malvadeza”. Isso ficará ainda mais claro no final do episódio, quando voltaremos ao assunto.

Voltando ao roteiro de *White Christmas*, após configurar a *cookie*, Matt limpa as mãos e se volta para seu novo alvo de conquista: a Greta real, que escuta uma piada ensinada por ele a Henry no primeiro episódio. A história termina com a *cookie* Greta sozinha em sua sala branca a controlar temperatura, música, luminosidade da casa da Greta real a preparar o café e exibir a agenda; enfim, servi-la sem questionar. O detalhe da época natalina consiste na peça agendada para a noite (**O quebra-nozes**) e no compromisso de “drinques natalinos com Paolo”.

Quando voltamos à cabana, Potter pondera que aquilo era escravidão, uma vez que a *cookie* acreditava ser tudo aquilo real, que era desumano; ao que Matt pondera que não era real de verdade; logo não era desumano.

O triunfo das SS exige que a vítima torturada permita ser levada à ratoeira sem protestar, que ele renuncie e se abandone a ponto de deixar de afirmar sua identidade. E não é por nada. Não é gratuitamente, nem por mero sadismo, que os homens das SS desejem sua derrota. Eles sabem que o sistema que consegue destruir suas vítimas antes que elas subam ao cadafalso... é incomparavelmente melhor para manter todo um povo em escravidão. Em submissão. (ARENDR, 2013, p. 11)

Na sequência final da história, quando a *cookie* Greta prepara toda a casa para a Greta real, ela coloca a música *La Gazza Ladra* de Rossini. Sobre esta peça, vale a pena dizer que há uma história que diz que o compositor italiano teria sido obrigado por seu diretor a se trancar no quarto para concluir a abertura do espetáculo às vésperas da primeira exibição, tal qual a *cookie* Greta, trancada e com a obrigação de produzir.

La Gazza Ladra também é tema do premiado filme **Laranja Mecânica** (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick. No filme, é predominante a cor branca, assim como são brancas a sala da *cookie* Greta e a casa da Greta real. Outro ponto em comum é que, assim como a história contada por Matt, *Laranja Mecânica* também tem entre seus temas, a tortura.

Parte III

Após a história de Matt sobre Greta e a reação de Potter, aquele diz estar surpreso com este que, sendo ele, se mostrou empático. Potter toma uma golada de vinho e resolve, enfim, contar sua história.

Começa dizendo não ser ele uma pessoa boa. Matt então usa toda sua persuasão para fazer com que Potter, finalmente, se abra, demonstrando interesse, curva seu corpo em direção ao interlocutor antes de dizer que uma pessoa boa pode fazer coisas más.

“O pai dela nunca gostou de mim”, diz Potter ao iniciar sua história.

Somos transportados para uma imagem com tons de Natal: a casa com tijolos vermelhos, o verde das plantas cobertos por uma neve acinzentada. O tom acinzentado na neve será, como veremos, algo muito importante para o desfecho desta história. Beth (Janet Montgomery), a esposa de Potter, já havia aparecido em uma foto no espelho, na primeira sequência do episódio. Reforçando as cores de Natal, ela veste um figurino vermelho e verde; Potter, por sua vez, está usando cinza (novamente um indicativo do que acontecerá em

seguida). Temos nessas cenas, um pai protetor e um marido inseguro e uma esposa que, desde sua primeira aparição na tela, mostra que escuta o pai. Potter, então, tira com o equipamento **Olhos Z** a fotografia que vimos no início do episódio.

Figura 14 – Fotografia feita por Potter de sua esposa. Detalhe para as cores natalinas presentes durante toda parte deste episódio.



Fonte: Netflix

No bar, com amigos, o casal bebe e participa de um karaokê, vemos de relance um oriental perto de Beth, o qual é casado com uma mulher indiana e são as únicas personagens multirraciais do episódio. Pensamos, inclusive, que o fato de ele ser oriental tem mais a ver com o desdobramento do roteiro do que propriamente com uma representação multiétnica por parte da produção da série.

Ainda no bar, a moça canta a música *Anyone who knows love is (Will Understand)*³⁸ da cantora estadunidense Irma Thomas, que diz:

You can blame me
 Try to shame me
 And still I'll care for you
 You can run around
 Even put me down
 Still I'll be there for you³⁹

³⁸ Esta música também é cantada pela protagonista de *Fifteen Million Merits* quando esta se apresenta no show de talentos.

³⁹ “Você pode me culpar/Tentar me envergonhar/E eu ainda vou cuidar de você/Você pode correr ao redor/Mesmo me colocando para baixo/Ainda assim, eu estarei lá por você.” (tradução nossa)

Potter está feliz e encantado com o teor da música; mas, como em uma tragédia, que não é para ele que Beth estava cantando. Acidentalmente, ele descobre que ela está grávida. Significativo o fato de que o teste de gravidez estava dentro do lixo. Animado, procura sua esposa e conta a descoberta; ela, por sua vez, diz que não quer continuar a gravidez. Argumenta sobre ser jovem e os dois, então têm uma forte discussão.

Em **Gaia Ciência**, Nietzsche (2000, p. 92), em um de seus aforismos escreve:

Os animais têm da mulher uma opinião diferente daquela que pertence aos humanos; a fêmea é para eles o elemento produtivo. Ignoram o amor paterno; encontra-se neles alguma coisa parecida com o afecto que se pode ter pelos filhos de uma amante e com o hábito que se ganha deles. Nas fêmeas, os filhotes satisfazem um apetite de domínio, de propriedade; eles ocupam-nas, elas compreendem-nos inteiramente, são parceiros de conversa; tudo isso é o amor materno, comparável ao amor do artista pela sua obra. A gravidez torna as fêmeas mais suaves, mais pacientes, mais receosas, mais submissas; do mesmo modo a gravidez intelectual cria o carácter contemplativo que se aparenta com o das mulheres; os contemplativos são as mães masculinas. Nos animais o belo sexo é o dos machos.

Para Nietzsche, portanto, a gravidez do homem é sua excitação intelectual e a da mulher é apenas ligada ao ato de ser mãe. Homens grávidos de ideias e mulheres grávidas de crianças. Melani (2013), ao explicar Aristóteles, expõe que, para este, o movimento das coisas se dá em sendo e potência, sendo que “Ato é aquilo que já existe, aquilo que já é, a coisa concreta, atualizada. Potência, é aquilo que poderá vir a ser, quer dizer, que tem potencialidade ou a capacidade virtual de assumir determinada atualização.” (MELANI, 2013, p. 52).

Beth, grávida, ainda não é mãe. O ato da gravidez tem a potência de torná-la mãe, mas ela deseja abortar este caminho, embora Potter a pressione para fazer o contrário.

O direito da mulher ao aborto tem encontrado eco em diversos pensadores contemporâneos. Singer (s/a) cita Judith Jarvis Thomson para ilustrar a ideia de que, embora um feto tenha o direito ao nascimento, a grávida, não, necessariamente, deve usar seu corpo contra a própria vontade:

Um argumento influente foi apresentado por Judith Jarvis Thomson por meio de uma analogia engenhosa. Imaginemos, diz ela, que acordamos uma manhã e descobrimos que estamos numa cama de hospital, ligados de uma maneira qualquer a um homem inconsciente deitado numa cama ao lado. Dizem-nos que esse homem é um famoso violinista com uma doença renal. A única forma de ele sobreviver é ligar o seu sistema circulatório ao sistema de outra pessoa com o mesmo grupo sanguíneo e nós somos a única pessoa com o sangue adequado. De modo que uma sociedade de melómanos nos raptou, mandou realizar a operação de ligação e aqui estamos. Como nos encontramos agora num hospital respeitável, poderíamos ordenar a um médico que nos desligasse do violinista; mas, nesse caso, o violinista morreria pela certa. Por outro lado, se nos mantivermos ligados por apenas (apenas?) nove meses, o violinista terá recuperado e podemos então desligar-nos sem o pôr em perigo. Thomson pensa que, se nos encontrássemos nesta dificuldade inesperada, não teríamos a obrigação moral de permitir que o violinista usasse os nossos rins durante nove meses. Poderia ser generoso ou simpático da nossa parte, mas, segundo Thomson, isso é completamente diferente de dizer que estaríamos a fazer um mal se assim não procedêssemos. (SINGER, s/a, p. 100-101).

Beth não está disposta a doar seu corpo para que o feto (ato) desenvolva sua potência (nascimento). Potter a acusa de egoísmo, a ofende. Ela então decide bloqueá-lo pelo **Olho Z**.

Neste futuro distópico, tal tecnologia permite que se bloqueie uma pessoa na vida real como se faz hoje com pessoas em redes sociais. No episódio, o roteiro mostra que, ao bloquear a pessoa, é impossível vê-la, conversar com ela ou ouvi-la. No lugar da imagem da pessoa, aparece uma figura acinzentada, como a cor da neve que cobre o verde da grama. Durante todo o episódio as cores verdes e vermelha são predominantes. Na maioria das cenas, Potter usa vermelho. Na cena da discussão sobre a gravidez, Potter está de vermelho e os lençóis da cama são verde-claro.

A discussão termina com o arremesso de um vaso de flores vermelhas na parede. Na manhã seguinte, Beth sai de casa e mantém o bloqueio. Ela não voltaria mais. Isso nos faz lembrar de Nietzsche (2017, p. 69) ao afirmar que “Na vingança e no amor, a mulher é a mais bárbara dos homens.”

É evidente que não acreditamos que Beth tenha deixado o lar apenas por ser mulher ou que sua atitude de abandonar o marido sem ter coragem de enfrentar os reais motivos da separação tenha sido tomada com base na sua condição biológica. Temos de pensar que somos apresentados à história pela versão de Potter, não temos o outro lado, a versão de Beth. Da mesma maneira que Matt escondeu pontos de suas histórias para Potter, não seria de se

espantar que este também tenha ocultado alguns fatos. Em sua versão (insistimos, é a única que temos), Potter se descreve como marido amoroso e gentil, embora tenha ficado bêbado no bar. Por outro lado, Beth o abandona sem maiores explicações, fato que o enlouquece.

Figuras 15 e 16 – Potter antes de depois de ser bloqueado por sua esposa



Fonte: Netflix

Impossibilitado de mandar mensagens ou telefonar para Beth devido ao bloqueio da tecnologia, Potter, definindo-se para Matt como um perseguidor⁴⁰, começa a esperar Beth diante de seu trabalho, até saber pelo casal de amigos

⁴⁰ Usamos o termo da versão dublada. Na versão legendada o termo usado é **maníaco**.

que ela se mudara e pedira demissão do emprego. Interessante perceber que, nesta sequência, Potter usa roupas com tons escuros e cinzas, como as cores que adquire na visão de sua ex-mulher.

O bloqueio impede que Potter veja a imagem de Beth em fotos. Sua ex-mulher aparece nas fotos sempre com a aparência acinzentada, semelhante à tela de uma televisão sem sintonia, ou com estática.

Para Kamper (2006), a morte e a sexualidade são as duas fraquezas fundamentais do corpo, uma angústia primordial; a resposta a esta angústia é a transformação do corpo transitório em imagem eterna:

Tal forma da relação com si, baseada na remoção e no esquecimento, era inicialmente reservada a poucos, porém desde algumas décadas é acessível, em princípio, para todos. Isso quer dizer que algo de decisivo foi modificado: a diferença entre a realidade corpórea e seu reflexo é menor. Há ainda unicamente imagens do corpo e essas imagens têm uma tendência à eternidade. As imagens são monumentos da vida que foi. Em uma palavra, a imagem é a morte (KAMPER, 2006, p. 3-4).

Abandonado pela esposa, Potter não pode sequer refrear a angústia que o consome, não consegue eternizar em imagens momentos de seu passado com Beth. Brandão (2010, p. 7), por exemplo, mostra-nos que a palavra *imagem*

vem do latim *imago*, cópia da realidade e que os gregos tinham duas palavras distintas para ela, sendo *εἰκών* (*eikon*) e *εἶδωλον* (*eidolon*). Enquanto *εἶδωλον* podemos traduzir como sombra, a silhueta de um morto, cuja essência enquanto “ser” lhe falta (*die Schattenbilder der Gestorbenen, denn es fehlt ihnen das Wesen selbst*); cópia (*die Nachbildung*); ou ainda, para os estoicos, imagem da alma; *εἰκών* seria cópia que mantém similitude com algo; as ideias mentais.

Embora, nessa altura do episódio, Beth ainda esteja viva, para Potter é como se ela deixara de existir. Privado das memórias tangíveis e visíveis das imagens que a representam, Potter vive um luto aprofundado pela incapacidade de poder anestesiar a dor da ausência com a fruição de imagens de tempos felizes do passado. A situação fica ainda mais difícil quando Potter encontra, casualmente, Beth em outra cidade. Agride-a física e verbalmente e acaba impedido de se aproximar a menos de dez metros de sua amada.

Kamper (2017, p. 5) diz que “A imagem é, na verdade, um consolo para os olhos.” Sem conforto para sua dor, angustiado por sua perda, Potter

exaspera-se em sua solidão. Ao contar sua história para Matt, enquanto vemos uma sequência de fotos com as imagens de Beth bloqueadas, Potter diz que todas as lembranças dele em relação a ela foram bloqueadas.

Nesse momento, Potter resume as lembranças apenas às imagens físicas e externas a ele, isso porque

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente -, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida (FLUSSER, 1985, p. 7-8).

Ao encontro do que nos diz Flusser, Brandão (2010, p. 7) acrescenta, a respeito da palavra *είδωλον* (*eídolon*), dois de seus empregos em português como: a) *ídolo* – com as acepções de simulacro, fantasma; ou objeto de desejo, de fetiche, à semelhança dos ídolos criados na Antiguidade para servirem de deuses; e b) *idolatria* (*είδωλον + λατρεία*), ou seja, culto à imagem.

Fascinado, Potter decide, numa véspera de Natal, ir até a casa do pai de Beth para visualizar a ex-mulher e o filho, ainda que de forma embaçada, uma vez que os bloqueios legais se estendem aos descendentes do bloqueador. Nesta sequência, chama a atenção o carro de Potter, todo coberto de neve, acinzentado como ele aos olhos de Beth. Após horas de tocaia, Potter assiste à chegada de Beth, seu pai e o bebê a casa, que segundo ele, era no fim do mundo, no meio do nada.

Potter faz daquela visita furtiva uma peregrinação de Natal, uma romaria na qual era vedada a visualização da imagem que ele santificara. Ano a ano ele se escondia para ver o contorno de sua ex-mulher e de seu filho na casa do ex-sogro.

Podemos traçar paralelo entre esta parte da narrativa e um conto de Freire (2000), chamado “Belinha”, no qual um homem espera, durante cinquenta anos, por seu grande amor e, nesse tempo, acompanha a vida da amada de longe,

A casa que vi construída. Que vi, tijolo por tijolo. Eu nunca morei nela, mas era lá que Belinha morava, casada com outro. Que teve filhos e teve netos.

[...]

Só reconheço a esquina em que eu ficava, entre um café e outro, a ver a felicidade de Belinha, a casa agitada, os filhos pela calçada. Dei balas e brinquedos para eles, escondido, que ela nunca me via. Ficou um mistério, foi. Mas, no fundo, no fundo, Belinha sabia quem era (FREIRE, 2000, p. 30).

Embora, *voyeur*, como no conto de Freire, a observar de longe seu objeto de desejo, diferente da personagem que amava Belinha, Potter sequer podia entregar um presente diretamente para aquele filho que julgava ser seu. Um dia, tomado de coragem, Potter deixou sobre a cerca um presente para a criança um presente simples e, pela primeira vez, percebeu que a criança era uma menina.

Um acidente de trem alguns meses depois e Potter, descobre pela TV que entre as vítimas fatais estava Beth. Com a morte, encerrara-se o bloqueio e agora, depois de muito tempo, ele podia rever a imagem dela, ainda que pela tela da televisão, em uma foto que a apresentava como uma das vítimas fatais do acidente.⁴¹ Potter diz que havia tanto tempo que não via Beth que era difícil imaginar qualquer coisa que não fosse sombra em seu lugar.

A transformação dos corpos em imagens de corpos teve lugar numa série de graus de abstração. Abstração significa aqui "subtrair o olhar a" (*absehen von*). O poder do olhar manifesta-se naquilo que não é visto, que é deixado à margem como vítima da primeira distinção de uma visão focalizadora (KAMPER, 2017, p. 3).

Segue-se uma cena triste, quando Potter pausa a imagem, e ao focar o rosto de Beth, passa a acariciar a tela, como se afagasse o cabelo da ex-mulher. Potter decide, então, conhecer sua filha. É Véspera de Natal.

Ele embrulha uma bola de vidro de neve e vai à casa do ex-sogro. Se em **Cidadão Kane**, a bola de vidro de neve representa a lembrança da infância de Kane e aparece no momento de sua morte, neste episódio de *Black Mirror* ela também tem papel importante: primeiro, Potter percebe que a filha não é sua,

⁴¹ Uma curiosidade sobre esta cena: enquanto Potter muda de canais, podemos ver a exibição do *reality show* do episódio *Fifteen Million Merits*.

pois a menina tem traços orientais, como o amigo de Beth que aparece em diversos momentos do episódio⁴².

Ainda assim disposto a ficar com a filha, Potter tem uma discussão com seu ex-sogro e o agride com a bola de vidro de neve, levando-o à óbito. Uma canção natalina toca no rádio durante tais acontecimentos. Sua filha se esconde no quarto e sai de lá após a fuga de Potter. Ela anda pelo frio a procura de ajuda e morre na neve.

Na preparação do *plot twist*⁴³ que está por vir, Potter percebe que o relógio da cabana, onde está com Matt, é semelhante ao da casa.

Após meses bebendo e dormindo nas ruas, Potter é preso. Embora a polícia insista para que ele conte sobre o assassinato, ele se recusa a falar e entra num mutismo incômodo para os agentes da polícia, que não conseguem sua confissão.

Vemos outro *plot twist*, quando Potter começa a se questionar sobre o que ele e Matt faziam naquele local, que ele representaria e qual seria a natureza de seu trabalho.

Para manter Potter concentrado na história, Matt começa a chamá-lo de Joe, seu primeiro nome. Ele continua a contar sobre como a filha morrera. Vê, então, a menina morta, com seu casaco vermelho aos pés de uma árvore cinza-esverdeada, coberta de neve, cores predominantes em todo episódio. Joe Potter, emocionado, confessa seus crimes a Matt que comemora aliviado.

Chega então o *plot twist*, o Potter com quem Matt conversara era, na realidade, um *cookie* Potter, como na história de Greta, o real Potter estava trancafiado numa cela sem confessar à polícia a sucessão de eventos que o levaram ao assassinato do ex-sogro.

Descobrimos que Matt trocara a ajuda para a polícia por perdão ao crime da primeira história, de Henry. Os policiais estão nervosos, pois tentaram por dois dias obter a confissão sem sucesso e Matt conseguira em setenta minutos. Este explica que o tempo para o *cookie* Potter era diferente do tempo dito real, pois para este havia passado cinco anos.

⁴² É esse desfecho de roteiro que nos leva a crer que a escolha de um oriental para o elenco se deu menos por representação de diversidade racial que por necessidade do roteiro.

⁴³ *Plot twist* é uma mudança radical e inesperada no enredo de uma narrativa.

A confissão foi obtida no Natal, como ficamos sabendo na cena anterior, e a cela onde Potter está preso é cinza, sua roupa é branca meio acinzentada e seu aspecto lembra as cores de uma pessoa bloqueada.

As roupas de Matt também são cinzas, em contraste com as roupas dos policiais que são verdes e dos enfeites vermelhos pendurados às paredes brancas da delegacia. Cinza, vermelho, verde e branco, as cores do Natal, predominantes em todo o episódio.

Parte IV

Já falamos nesta dissertação, sobre a influência de *Twilight Zone* para *Black Mirror* neste episódio, a referência é bem clara. Em 1985, a rede estadunidense CBS fez um *remake* da série original da década de 1960, que foi bem aceito pelo público, tendo três temporadas e cento e dez episódios.⁴⁴ Assim, em janeiro de 1986, estreava nos Estados Unidos, o episódio *To the see the Invisible Man*, escrito por Steven Barnes e dirigido por Noel Black.

O episódio contava a história de um homem (Cotter Smith), que fora punido por crimes contra a humanidade e sua condenação era usar uma marca na testa para que fosse identificado por todos a fim de que as pessoas não interagissem com ele. Tal marca, portanto, era um sinal de que ninguém poderia conversar com ele, pois saberiam ter sido um condenado.

O episódio começa com a seguinte frase, dita por um narrador:

It's a world much like our own, yet much unlike it. A twisted mirror of reality, in which a man can find himself cast out, made invisible by public acclamation, belonging no longer to society, but only to the gray reaches of the Twilight Zone⁴⁵ (**The Invisable Man**. 1986).

Situação muito semelhante ocorre neste episódio especial de Natal de *Black Mirror*. A polícia concede liberdade a Matt, mas como punição por seu jogo *voyeurístico* ilegal e a não comunicação do assassinato de seu pupilo Henry, Matt é condenado ao bloqueio pela tecnologia **Olhos Z**.

⁴⁴ No Brasil, a série foi exibida com o nome de **Além da imaginação**.

⁴⁵ "É um mundo muito parecido com o nosso, mas muito diferente dele. Um espelho distorcido da realidade, em que um homem pode se ver expulso, tornado invisível por aclamação pública, pertencendo não mais à sociedade, mas apenas aos alcances cinzentos de *Twilight Zone*". (Tradução nossa)

Figura 17 - *Além da Imaginação*: a marca na testa

A partir de então, embora possa andar pelas ruas livremente, ele não poderá ver ninguém, a não ser de forma acinzentada de bloqueio, nem falar com alguém, uma vez que estará bloqueado para todas as pessoas; tampouco ele conseguirá ser visto, já que, além de estar bloqueado para todos, ao virem seu vulto de bloqueio, esse estará vermelho, sinalizando tratar-se de um condenado.

O *cookie* Potter é condenado a ficar preso na cabana do assassinato, ouvindo a mesma música que tocava quando matou o ex-sogro e visualizando a imagem da filha morta aos pés da árvore, pela janela. Num último requinte de crueldade, um dos policiais muda as configurações de tempo na realidade do *cookie* e este entenderá viver mil anos no período que, para os policiais, será de um minuto. A tortura fica ainda mais expressiva quando a policial, que parece ser a chefe do departamento, tem a chance de desligar o *cookie*, mas prefere deixá-lo ligado durante o Natal, época que evoca, segundo o senso comum e o entendimento religioso, o perdão. Os policiais, que julgam o *cookie*, sentem-se confortáveis para torturá-lo.

Figuras 18 e 19: Matt condenado ao bloqueio total



Fonte: Netflix

Ainda que seja um *cookie*, a tortura milenar a que os policiais submetem o *cookie* Potter nos incomoda; pois, como toda boa história, podemos pensar em *White Christmas* como um **rizoma**⁴⁶, espelho que nos questiona se teríamos tomado a mesma decisão dos policiais:

A reflexão de qualquer um próprio poderia ter feito mal nas mesmas circunstâncias pode animar um espírito de perdão, mas aqueles que hoje se referem à caridade cristã parecem estranhamente confusos a esse respeito também (ARENDR, 2013, p. 177).

Obviamente, repudiamos qualquer tipo de tortura e acreditamos que sua prática não seja adequada à convivência social; entretanto, a presente

⁴⁶ Para entender mais sobre o conceito de rizoma, ler Capítulo II desta dissertação.

discussão, faz com que pensemos nas palavras de Gaspari (2002, p. 17): “A tortura é filha do poder, não da malvadeza”.

White Christmas termina com um plano sequencial no qual a câmera sai de uma janela e mostra uma casa dentro de uma bola de vidro de neve, que está dentro de outra casa, dentro de outra bola de vidro de neve e assim infinitas vezes. Enquanto isso, a música natalina toca sem parar até que a tela escureça e os créditos no episódio surjam na tela negra.

Figura 20 – A bola de vidro de neve



Fonte: Netflix

1.2 Temporada 2

1.2.1 Episódio 1: *Be Righ Back* – Espetáculo, morte e luto⁴⁷

Jons: –O que está pintando?

Pintor: –A Dança da Morte.

Jons: –E aquela é a Morte?

Pintor: –Sim, ela dança com todos os outros.

Jons: –Por que você pinta tamanha insensatez?

Pintor: –Eu achei que isso poderia lembrar as pessoas de que elas devem morrer.

Jons: –Bom, isto não as tornará mais felizes.

Pintor: –Por que sempre devemos fazer as pessoas mais felizes? Não é má ideia assustá-las uma vez ou outra.

Jons: –Daí elas fecharão os olhos e se recusarão a olhar sua pintura.

Pintor: –Ah, elas olharão. Um esqueleto é quase mais interessante do que uma mulher nua.

(Ingmar Bergman in **O Sétimo Selo**)

⁴⁷ Roteiro Charlie Brooker. Direção: Owen Harris. Exibido originalmente em 1 de fevereiro de 2013.

Negação e isolamento⁴⁸

A morte. A apavorante morte dos que amamos em vida. Este primeiro capítulo da segunda temporada começa contando a história de um casal feliz, da morte de um deles, do luto do outro e da tecnologia como forma de fuga da realidade.

Martha (Hayley Atwell) e Ash (Domhnall Gleeson) são um casal jovem que se mudam para uma casa no campo. Logo, na primeira cena, somos apresentados aos gostos de Ash, que está vendo, dentro do carro uma reportagem sobre tecidos fabricados que ajudarão pessoas com membros amputados⁴⁹, enquanto Martha entrou em uma loja para comprar comida. Nas cenas seguintes, percebemos o humor de Ash, seus gostos musicais (ele diz gostar de *Bee Gees*) e sua compulsão por postar em redes sociais.

A música escolhida, aliás, fala muito sobre a personagem e será importante em um momento posterior do episódio:

I know your eyes in the morning sun
I feel you touch me in the pouring rain
And the moment that you wander far from me
I wanna feel you in my arms again⁵⁰ (*BEE GEES*, in *How deep is your love*)

Ash tem costume de navegar pela internet; fato que, desde a primeira cena com a esposa, percebemos, é um incômodo para ela.

Se em Platão as sombras estavam dentro da caverna e iludiam prisioneiros, temos, a partir do advento da internet e sua compatibilidade com aparelhos móveis como o celular, sombras produzidas em telas brilhantes que enfeitiçam pessoas cotidianamente.

⁴⁸ Segundo Kubler-Ross (apud ONARI, s/d), os estágios do luto são:

1. Negação e isolamento;
2. Raiva;
3. Barganha;
4. Depressão;
5. Aceitação.

⁴⁹ Como veremos, estes tecidos terão importância à frente, na história.

⁵⁰ Conheço seus olhos num sol da manhã/ Sinto que me toca numa pesada chuva/ E no momento que você vaga pra longe de mim/ Eu quero sentir você em meus braços novamente (tradução nossa)

Imagens postadas de formas espetacularizadas mostram pessoas perfeitas e sorridentes pela internet. Mais que postar uma foto da Torre Eiffel, é necessário postar uma *selfie*⁵¹ diante da torre simbólica de Paris.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social p como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação visível da vida*; como negação da vida que *se tornou visível*. (DEBORD, 2016, p. 16).

Essa negação visível da vida dita real, leva ao paradoxo de um esgotamento de imagens, ao mesmo tempo em que há uma procura excessiva por consumir e produzi-las nas redes sociais.

Byung-Chull Han (2017, p.30-31), chama de **Sociedade Positiva** aquela que tem apenas espaço para assuntos felizes, risos, positividade. Segundo o filósofo sul-coreano,

Na fotografia digital toda a negatividade é expurgada. Não precisa mais de câmara escura nem de processamento, não precisa ser precedida por nenhum *negativo*. É puro *positivo*. Extintos estão o devir, o envelhecer, o morrer: 'não só partilha (a foto) o destino do papel (perecível), mesmo que seja fixado em material mais duro, nem por isso menos mortal: como um organismo vivo é gerado de grânulos nucleares de prata, floresce por um momento para logo envelhecer. [...] A fotografia digital caminha de mãos dadas com uma forma de vida totalmente distinta, que se afasta cada vez mais da negatividade. É uma fotografia transparente sem nascimento e sem morte, sem destino e sem evento. O destino não é transparente, e à fotografia transparente falta o adensamento semântico e temporal. Assim, ela não *fala*.

O filósofo sul coreano continua a escrever sobre a sociedade expositiva, que impõe uma exposição do indivíduo para que todos o vejam, o qualifiquem, o acompanhem:

Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. A sociedade exposta é uma sociedade pornográfica; tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto. O excesso de exposição transforma tudo em mercadoria que “que está à mercê da corrosão imediata, sem

⁵¹ Neologismo a partir do termo inglês *self-portrait*, que significa autorretrato. *Selfie* é uma fotografia tirada de si mesmo, a partir de câmeras incorporadas em aparelhos celulares.

qualquer mistério”. A economia capitalista submete tudo à coação expositiva, é só à encenação expositiva que gera valor, deixando de lado todo e qualquer *crescimento próprio das coisas*. Ela não desaparece no escuro, mas na superiluminação: consideradas do ponto de vista geral, as coisas visíveis não acabam no escuro ou no silêncio, mas se volatizam naquilo que é mais visível do que o mais visível: a obscenidade. (HAN, 2017, p.31 -32).

As palavras de Han descritas acima são, praticamente, um eco de Debord (2016, p.16-17):

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio de aparência.

As redes sociais são, portanto, forças motrizes do espetáculo positivo e narcisístico. Brandão e Felício (2018, p. 228) comentam sobre a necessidade de aceitação daqueles que postam de forma contínua e seguida nas redes sociais:

Tal qual Narciso apaixonado no lago, vivemos fascinados por nossa imagem em nossos paramundos. Postamos fotos de momentos íntimos nas redes e esperamos ansiosos por *likes* e compartilhamentos. Expomos nossas vidas cotidianas em busca de cliques que indiquem que estamos no caminho certo, aprovados pela sociedade fluida. Falamos menos e clicamos mais, com cada vez menos qualidade.

Em entrevista ao **El País**, Bauman (2016, s/p) alertava para o fato de as redes sociais serem instrumentos de individualização; quando fascinados pela virtualidade, perderíamos nossas capacidades de socialização física:

A questão da identidade foi transformada de algo preestabelecido em uma tarefa: você tem que criar a sua própria comunidade. Mas não se cria uma comunidade, você tem uma ou não; o que as redes sociais podem gerar é um substituto. A diferença entre a comunidade e a rede é que você pertence à comunidade, mas a rede pertence a você. É possível adicionar e deletar amigos, e controlar as pessoas com quem você se relaciona. Isso faz com que os indivíduos se sintam um pouco melhor, porque a solidão é a grande ameaça nesses tempos individualistas. Mas, nas redes, é tão fácil adicionar e deletar amigos que as habilidades sociais não são necessárias. Elas são desenvolvidas na rua, ou no trabalho, ao encontrar gente com quem se precisa ter uma interação razoável. Aí você tem que enfrentar as dificuldades, se envolver em um diálogo.

JENKINS (2009) reforça a ideia de uma construção que converge sempre para a mudança de uma atitude passiva de espectadores dos meios de comunicação, para uma atitude ativa junto aos meios no sentido de escrever e deixar gravada sua própria história:

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos (JENKINS (2009, p. 30)

Enquanto o ser humano do início do século XXI, compulsivamente, usa suas redes sociais, não percebe que milhões de dados de sua individualidade ficam nas mãos de outrem que sequer tem uma identidade física. Han (2017) lembra que, de forma gratuita e voluntária, cedemos todos os tipos de informações, desde fotos a gostos musicais ou orientações políticas, passando por vídeos e mensagens que gravam nossas vozes e nossas formas de agir.

Essas informações, jogadas aleatoriamente e armazenadas pela internet, são elementos fundamentais do roteiro de *Be Right Back*.

O roteiro de Brooker, assim como em outros episódios, dá ao espectador algumas dicas do que está por vir. Na cena em que Ash posta uma foto de quando era criança na rede social, esperando que as pessoas possam achá-la engraçada, Martha joga nele uma toalha e diz que era para ver se ele ainda era sólido; pois, segundo ela, o namorado some quando navega na internet. Ao explicar a foto postada, Ash diz que fez isso para que as pessoas a achem engraçada (“fofo” nas palavras de Martha), e explica que aquela foto, na realidade, trazia lembranças tristes, pois remetia ao primeiro passeio em família após a morte de seu irmão, bem como o silêncio no carro durante todo o percurso. Ash termina com outro indicativo do eu virá a seguir na história: na volta do passeio, após guiar o carro pela primeira vez, a mãe havia tirado todas as fotos do irmão da parede da casa e as colocou no sótão, fazendo a mesma coisa com as fotos do pai quanto este falecera.⁵²

⁵² Significativo o fato da mãe dirigir o carro pela primeira vez e em seguida guardar no sótão as fotos do filho morto. Mais que guiar um automóvel, a mãe sente necessidade de guiar a própria vida e caminhar para frente.

Raiva

Em seu livro **Intermitências da Morte**, Saramago (2005, p. 73) conta a história de um país fictício onde, sem maiores explicações, as pessoas pararam de morrer. Em determinado momento, duas personagens dialogam sobre a morte: um espírito das águas e um aprendiz de filósofo. Em certa altura da conversa, o espírito das águas diz: “Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertences-lhe.” (SARAMAGO, 2005, p. 73).

A história de *Be Right Back* toma outro rumo, quando Ash vai entregar o carro alugado e não volta. Vitimado em um acidente, Ash encontra-se com a Morte que carregava consigo. Começamos a acompanhar a dor de Martha.

Diversos filósofos debruçaram-se sobre o morrer. Epicuro (2002), ao exortar o homem a não temer a morte diz:

Acostuma-te à ideia de que a morte, para nós não é nada, visto que todo bem e todo mal residem nas sensações, e a morte é justamente a privação de sensações. A consciência clara de que a morte não significa nada para nós proporciona a fruição da vida efêmera, sem querer acrescentar-lhe tempo infinito e eliminando o desejo da imortalidade.

Não existe nada de terrível na vida para quem está perfeitamente convencido de que não há nada de terrível em deixar de viver. É tolo, portanto, quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado.

Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que já não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte, ora a deseja como descanso dos males da vida. (EPICURO, 2002, p. 27-29).

A morte de Ash é, forçosamente, o começo de uma nova vida para Martha. Como ponto inexorável da existência humana, pode ser vista como fim para os que vão e mudança para os que ficam. A filosofia tem, na morte, uma de suas questões centrais, desde os filósofos da Antiguidade até os contemporâneos.

Em **O Sétimo Selo**, filme de 1957, do diretor sueco Ingmar Bergman, um cavaleiro medieval volta das cruzadas e encontra seu país devastado pela peste. Triste, desiludido e angustiado, encontra-se com a Morte e a desafia para uma partida de xadrez.

– Quem é você?
 – Sou a Morte.
 – Veio me buscar?
 – Eu ando com você há muito tempo.
 – Eu sei.
 – Está preparado?
 – Meu corpo está, mas eu não.
 (A Morte abre a capa de se aproxima do Cavaleiro)
 – Espere!
 – Está bem, mas não posso adiar.
 – Você joga xadrez?
 – Como sabe?
 – Eu já vi nas pinturas.⁵³
 – Posso dizer que jogo muito bem.
 – Não é mais esperto que eu.⁵⁴
 – Por que quer jogar comigo?
 – Isso é problema meu.
 – Tudo bem.
 – Se eu vencer, viverei. Se for xeque-mate, me deixará em paz.
 (**O sétimo selo**. 1957. Direção: Ingmar Bergman)

No diálogo acima, retirado da película de Ingmar Bergman, temos uma representação de nossa luta diária contra a morte. Jogamos xadrez com ela a todo instante: ao atravessar uma rua, ao comer peixes com espinha, ao sairmos para o trabalho, ao entupirmos nossas veias com gordura saturada. Em outra cena adiante, no mesmo filme, Block está em uma igreja e procura um padre para confessar seus pecados. A Morte o engana e se faz passar por padre. O cavaleiro começa sua confissão:

BLOCK: O vazio é um espelho, eu vejo meu rosto e sinto delírio e horror. Minha indiferença aos homens me fechou totalmente e vivo agora num mundo de fantasmas, um prisioneiro em meus sonhos.
 MORTE: Ainda assim você não quer morrer.
 BLOCK: Sim, eu quero.
 MORTE: O eu você está esperando?
 BLOCK: Conhecimento.
 MORTE: Você quer uma garantia.
 BLOCK: Chame do que você quiser.
 [...]

BLOCK: Então a vida é um terror sem sentido. Nenhum homem pode viver com a morte e saber que tudo é nada.
 MORTE: A maioria das pessoas não pensa nem na morte ou no nada.
 BLOCK: Até que eles chegam no final da vida e veem a escuridão.
 MORTE: Ah, esse dia.
 BLOCK: Eu percebo. Devemos transformar nosso medo em um ídolo e chamá-lo de Deus.
 MORTE: Você não é fácil.
 BLOCK: A Morte me visitou essa manhã. Estamos jogando xadrez. Esse adiamento me permite fazer uma tarefa vital.
 MORTE: Qual tarefa?

⁵³ Em cena anterior, Block havia visto uma pintura da morte jogando xadrez em uma igreja.

⁵⁴ No filme, a Morte é um homem.

BLOCK: Minha vida inteira tem sido uma procura sem significado. Digo isso sem amargura ou autocondenação. Eu sei que é o mesmo para todos. Mas quero usar meu adiamento para uma ação significativa.

MORTE: Então você joga xadrez com a Morte.

BLOCK: Ele é um jogador habilidoso, mas ainda não perdi uma peça.

MORTE: Como você conseguirá vencer a Morte?

BLOCK: Com uma combinação de bispos e cavalos. Irei quebrar seu flanco.

(A MORTE SE MOSTRA A BLOCK)

MORTE: Eu devo me lembrar disso.

BLOCK: Traidor, você me trapaceou! Mas vou arranjar um jeito.

MORTE: Continuaremos nosso jogo nos dormitórios.

BLOCK (olhando para a mão direita): Essa é minha mão. Eu posso movê-la. O sangue está pulsando em minhas veias. O Sol ainda está em seu apogeu... E eu, Antonius Block... Estou jogando xadrez com a morte!

(O sétimo selo. 1957. Direção: Ingmar Bergman)

A morte, que engana Block, também engana a todos nós. Quantos de nós, em nossa luta diária por sobrevivência carregamos o tumor que se espalhará em metástases sem sabermos? Quantos de nós, temos no sangue a diabetes, tal qual bomba relógio a pulsar em nosso coração e continuamos ignorantes a comer chocolates? Quantos de nós, assim como o Ash, de *Be Righth Back* se despedirão ingênuos da amada para guiar um carro e nunca mais voltar para casa?

Figura 21 – o Cavaleiro joga xadrez com a Morte em **O sétimo Selo**



Sobre a imanência da vida, em seu último artigo publicado antes de se suicidar, Deleuze (2016), deixa-nos um texto eloquente. Desde o seu título,

Imanência, uma vida...⁵⁵, a obra fala-nos, profundamente, sobre a vida como um espaço finito entre o nascer e o morrer. A começar pela dialética entre os termos vida e imanência, como também pelo fato de terminar com reticências:

Uma vida contém apenas virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. O que se chama virtual não é alguma coisa a que falte realidade, mas que se empenha num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado vivido que fazem com que ele se produza. O próprio plano de imanência se atualiza num Objeto e num Sujeito aos quais ele se atribui. Mas, por pouco separáveis que eles sejam de sua atualização, o plano de imanência é ele mesmo virtual, tanto quanto os acontecimentos que o povoam são virtualidades. Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano toda sua virtualidade, como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma realidade plena. Ao acontecimento considerado como não atualizado (indefinido) nada falta. Basta colocá-lo em relação com seus concomitantes: um campo transcendental, um plano de imanência, uma vida, singularidades. Uma ferida se incarna ou se atualiza num estado de coisas e num vivido; mas é ela mesma um puro virtual no plano de imanência que nos impele numa vida. Minha ferida existia antes de mim... Não uma transcendência da ferida como atualidade superior, mas sua imanência como virtualidade sempre no cerne de um meio (campo ou plano). Há uma grande diferença entre os virtuais que definem a imanência do campo transcendental e as formas possíveis que os atualizam e que o transformam em algo transcendente. (DELEUZE, 2016, p. 181).

Melani (2013, p. 201) nos lembra que, para Freud,

existem dois instintos fundamentais: o *instinto de vida* e o *instinto de morte*. A vida psíquica é afetada, ou mais propriamente dominada, pelo conflito entre esses dois instintos. Um, tendendo ao amor e à construtividade, manifesta-se mais claramente em desejos sexuais; o outro, mais propenso ao ódio e à destruição, manifesta-se principalmente nos desejos de agressividade.

Em palestra realizada no programa, **Café Filosófico**, exibido pela TV Cultura o psicoterapeuta Ivan Capelatto (2018), disse que:

O medo da perda foi descrito por Freud como instinto de morte. As vezes o nosso medo de perder a coisa querida, a coisa desejada, é tão grande que isto nos aproxima da nossa própria morte. Isso faz com que nós, os humanos, em todas as épocas, fiquemos extremamente abalados com a possibilidade da perda é às vezes nós, no egoísmo sádico até dizemos que preferimos que nós morrêssemos ao invés de

⁵⁵ Último texto publicado por Deleuze: **Revista Philosophie**, nº 47, setembro de 1995, p.3-7. Ele também se encontra na coletânea **Deux regimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995**. Paris: Minuit, 2003, p.359-363. Tradução de Sandro Kobol Fornazari.

nosso amado, de nosso filho, nosso esposo, nossa esposa, deixando para eles a dor. (**Café Filosófico**. 2018. Direção Marta Maia).

Martha tem dificuldades em aceitar a morte de Ash, algo comum em processos de luto. Durante o velório, ela escuta de uma parente, Sara (Sinnead Matthews) que perdera o marido há algum tempo: “Não é real, não é? No velório do Mark eu sentei pensando que não era real. As pessoas não pareciam reais, as vozes delas não eram reais.” (*Be Right Back*. 2013. Direção Owen Haris)

Por saber que seu marido não tivera tempo de jogar xadrez com a morte e prolongar um pouco mais sua vida, Martha está destruída emocionalmente. Quando Sara propõe uma alternativa para Martha conversar com o morto e aliviar a dor, Martha se levanta da cadeira aos gritos, num acesso de raiva. Antes de gritar com Sara, Martha escuta desta que o programa que ela sugere seria perfeito com o esposo morto, uma vez que ele estava sempre conectado.

É claro que Sara fora inconveniente em um momento de dor lancinante, mas a reação de Martha vai além da inconveniência e revela uma explosão de frustração com a imanência que levou para longe de si o seu amado.

Para Nietzsche, a morte pode ser encarada de forma covarde ou voluntária. Por morte voluntária, Nietzsche, segundo Nasser (2008), entende o não apego à longevidade, o querer a morte para afirmar a si mesmo; por outro lado, a morte covarde é fundamentada da seguinte maneira:

Por fim, a raiva da morte surge na esteira da raiva do tempo. O espírito de vingança, ao condenar o tempo que impede o homem de ser inteiramente aquilo que se é, condena a morte inevitável quando diz: "tudo perece, tudo, portanto, merece perecer!". Nesse sentido, a raiva do homem dirigida à inescapável finitude causada pelo tempo reflete-se, como não poderia deixar de ser, na repulsa da morte, o acaso mais radical. (NASSER, 2008, p. 106)

Nasser (2008, p. 108) pondera sobre Nietzsche que para os que encaram a morte de forma covarde, a enxergam da seguinte forma: “A morte que rouba, violenta, ataca, frustra, limita, etc., é um sintoma mórbido do homem cujo tempo é aquele pai que devora seus próprios filhos.”

Schopenhauer (2000, p. 59) entende a morte como uma diferenciação entre o homem e os outros animais, pois

O animal vive sem conhecimento verdadeiro da morte: por isso o indivíduo animal goza imediatamente de todo o caráter imperecível da espécie, na medida em que só se conhece como infinito. Com razão apareceu, necessariamente entre os homens, a certeza assustadora da morte.

Ainda para o filósofo, o homem e o animal compartilham em comum um instinto de vida que faz com que ambos fujam da possibilidade da morte, entretanto o filósofo alemão escreve sobre o apego do ser humano à vida:

O apego sem limites à vida que aqui aparece não pode, todavia, ser originado do conhecimento e da ponderação: diante destes parece antes tolo; pois o valor objetivo da vida é bastante incerto, e resulta pelo menos duvidoso se a ela não seria preferível o não-ser, e mesmo se a experiência e a ponderação tiverem a última palavra, o não ser tem de triunfar. Se se batesse nos túmulos para perguntar aos mortos se querem ressuscitar, eles sacudiriam a cabeça negando (SCHOPENHAUER, 2000, p. 59).

Se nos debruçarmos sobre o **não-ser** podemos pensá-lo não apenas como uma condição pós morte, mas também como uma condição pré-vida.

Se o que faz a morte aparecer-nos tão terrível fosse o pensamento do *não-ser*, então teríamos de pensar, com calafrio igual, no tempo em que ainda não éramos. Pois é incontestavelmente certo que o não ser após a morte não pode ser diferente daquele anterior ao nascimento, e, portanto, também não é lastimável. Uma infinidade inteira fluiu, quando ainda *não éramos*: mas isso não nos aflige de modo algum. Ao contrário, o fato de que após o *intermezzo* momentâneo de uma existência efêmera deva seguir-se uma segunda infinidade *na qual não mais seremos*, o achamos duro e até mesmo insuportável. Deveria então essa sede de existência ter nascido do fato de que nós a degustamos e a achamos deveras adorável? (...) (*ibidem*, p. 65).

Em seu Discurso de defesa, Sócrates (2009) diz uma frase incisiva de separação entre ele e aqueles que ficarão vivos: “Mais eis que chegou a hora de partir, eu para morrer, vós para viver. Qual de nós terá a melhor sorte? Ninguém o sabe, somente Deus.” (s/p).

É difícil para Martha aceitar a condição de não-existência de Ash. O vazio que a falta do marido representa, deixa em sua vida a angustia. Fromm (1979) diz que “na medida em que vivamos no modo de ter, devemos recear a morte.” Ela tinha o marido; agora, não mais. É quando Sara a inscreve, sem que ela saiba, em um programa virtual, onde a amiga poderia se “comunicar” com o

marido morto, ou melhor dizendo, com as lembranças que ele deixou impressas nas redes sociais.

Barganha, Depressão

Martha e Ash haviam se mudado para a casa onde ele crescera. Sozinha, no agora seu novo lar, ela tropeça em lembranças do marido; como, por exemplo, as marcações de crescimento feitas pela mãe dele, quando criança. No sótão, por exemplo, ela encontra as fotos do irmão e do pai, falecidos, de Ash, às quais este havia se referido no começo do episódio.

Martha, nesse momento, começa inclusive a ter sintomas de gravidez.

Se tivermos em mente que, não apenas como acabou de ser levado em consideração, vida e morte são dependentes dos mínimos acasos, mas que a existência dos seres orgânicos é em geral efêmera, que animais e plantas nascem hoje e amanhã morrem e que nascimento e morte se seguem em rápida mudança, enquanto é assegurada ao reino inorgânico, tão inferior, uma duração muito mais longa, todavia apenas à matéria absolutamente informe uma duração infinitamente longa, a qual reconhecemos até *a priori*; então, penso que já à concepção meramente empírica, no entanto objetiva e imparcial, de uma tal ordem das coisas, tem de seguir-se o pensamento que se trata apenas de um fenômeno superficial e um tal contínuo nascer e perecer de maneira alguma concerne à raiz das coisas, mas só pode ser relativo, e mesmo aparente, e que a verdadeira essência íntima de cada coisa, furtando-se por toda parte à nossa mirada e sempre cheia de mistério, não é atingida. Antes subsiste indestrutível. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 80).

Em *Be Right Back*, não é a essência de Ash, no sentido de alma, do que ele foi, que entra em contato com Martha. É um programa que capturou todas as informações que ele, quando estava vivo, deixou impresso na internet, como pegadas ou impressões digitais que desenvolve uma comunicação com a viúva. Podemos dizer, portanto, que quem conversa com Martha não é Ash, mas seu simulacro.

Pode-se viver com uma ideia de uma verdade alterada. Mas o seu desespero metafísico provinha da ideia de que as imagens não escondiam absolutamente nada e de que, em suma, não eram imagens, mas de fato simulacros perfeitos, para sempre radiantes no seu fascínio próprio. (BAUDRILLARD, 1991, p. 12).

No começo de seu livro, **Simulacro e Simulação**, Baudrillard (1991, p. 7) cita o Eclesiastes: “O simulacro nunca oculta a verdade – é a verdade que oculta

o que não existe. O simulacro é verdadeiro.” Qual é o limite entre o simulacro, a simulação e o real? Para Kant (2001), a verdade ou a ilusão não estão no objeto, mas no juízo ou conceito que formamos sobre ele, a coisa-em-mim.

Isto não significa forçosamente que o mundo da ilusão seja declarado inexistente. Mais é de eliminá-lo, trata-se de explicar como se produz a ilusão e de dar razão dela. Este é o sentido da famosa expressão platônica “salvar as aparências” (ou ilusões) porque o mundo da ilusão não é o real, mas tão pouco é imaginário. A ilusão não desaparece, continuamos a ver o bastão quebrado dentro da água e recto fora dela, mas tenta-se mostrar em que fundamenta este engano e qual é a realidade. (MORA, 2001, p. 136).

A ideia da distopia apresentada neste episódio não é, como em muitos outros casos, absurda. Milhares de perfis de pessoas mortas continuam disponíveis pelas redes sociais. Luz e Moraes (2016, p. 2) escrevem:

A imagem nas redes sociais, da pessoa que já, fisicamente não está viva, pertence agora aos inúmeros comentários dos colegas, parentes, amigos e curiosos que deixam recados e curtem as fotos da pessoa como se estivessem realmente falando com a imagem, ‘com a pessoa’. A situação enunciada é repetida inúmeras vezes nos perfis das redes sociais de pessoas mortas e pode até ser considerada tão absurda que se questiona a necessidade de registrar comentários para a foto da pessoa e compartilhar comentários como se estivesse ‘dando’ um recado para a pessoa da foto que já é considerada sem vida, morta. Diante do espetáculo, e que tal representação sobre o olhar do outro e sobre a imagem da pessoa morta, nos provoca a reflexão de imaginar que tal experiência possa transferir uma mera ilusão de morte, ou até mesmo de autoafirmação de não aceitação dela, da morte?

A realidade no roteiro deste primeiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror* era que Ash havia morrido, mas para Martha, a volta do ente que havia morrido, embora seja simulacro, é como o bastão que, quebrado na água, cuja aparência ela torce e quer crer como real.

A semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de aparência. A semelhança aquieta, ela nos afasta do *hic*⁵⁶. Mas, quando surge a semelhança – ou seja, quando ela aparece por aparição, por inevitância, por inquietude, por abertura e por estranhamento: quando, por exemplo, “a noite revela-se feita de órgãos e preenchida de uma espera física” –, ela não revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma “verdade” fundamental impossível de ser dita de outra maneira. (DIDI-HUERMAN, 2011, p. 26).

⁵⁶ *Hic et nunc*, aqui e agora em latim. Expressão muito usada na filosofia a partir do Existencialismo.

Como ser vivo, na história de *Be Right Back*, Ash já não é. A voz que Martha ouve (assim como posteriormente o clone de Ash) é apenas um serviço para simular. Se, num primeiro momento, Martha recusa a ideia de recuperar Ash através de um programa, em seguida, foge de tal modo à realidade, que se afasta da família e amigos para viver tão somente com Ash.

Em **Frankenstein** de James Whale (1931), adaptação clássica do livro homônimo de Mary Shelley⁵⁷, temos aquela que talvez seja uma das frases mais famosas da história do cinema: em meio a uma tempestade de raios, Dr. Frankenstein (Boris Kaloff) ao ver que o braço da criatura se move, grita de forma delirante com seu ajudante corcunda: “Está vivo! Está vivo!”⁵⁸

Figura 22 – Cena clássica do filme **Frankenstein** de 1931, “It’s alive!”



No momento em que o clone de Ash nasce, não há raios, mas som de fermentação de um corpo com tecidos pré-fabricados⁵⁹. Uma Martha espantada vê pela primeira vez o clone de Ash descer nu as escadas.

Sua descida tem forte significado. Ash deixa de ser uma lembrança, algo espiritualizado e se materializa⁶⁰. O clone, ao encontrar Martha, usa o bom

⁵⁷ Segundo o site Wikipedia, o filme se baseou em uma peça dos anos 1920 atribuída a Peggy Webling.

⁵⁸ It’s alive! It’s alive!

⁵⁹ Provavelmente os tecidos que Ash, quando vivo, viu em uma reportagem no seu carro, durante a primeira sequência do episódio e a qual nos referimos anteriormente.

⁶⁰ Adiante abordaremos o simbolismo de descer escadas, ir ao sótão, enfim, as metáforas de alto em baixo/subir e descer utilizadas pelo diretor deste episódio.

humor do sujeito que fora sua matriz e diz: “Podia ter deixado umas roupas para mim. Quero dizer, que entrada mais indigna, esta, não é?” (*Be Right Back*, 2013. Direção: Owen Haris).

O clone é, incrivelmente, semelhante ao verdadeiro Ash, não só na aparência, mas também na sensação da pele. Martha faz amor com o clone. “Você parece com ele num dia bom”, diz a fascinada esposa, que comenta sobre a textura da pele e os poros no clone.

Segundo Baudrillard (1991) “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência” (p. 9). Embora a criatura nunca minta e diga ser o Ash real, ela simula que é. Suas reações, embora semelhantes às do original, não são idênticas; afinal, o clone é baseado naquilo que ele fora, ou ainda, de forma mais aprofundada, nas impressões que ele deixou pela internet.

Didi-Huberman (2011, p. 31) explora o tema da imagem e o nada:

Se o mundo das semelhanças pode ser dito “vasto como a noite”, é antes porque nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos. Mas é também por um conjunto de razões mais antropológicas (que constituem sistema ou, melhor, “versões” de um mesmo fenômeno). De um lado, a semelhança interroga o vivente e sua genealogia, o desejo e sua força; nesse sentido, dirá Blanchot, a imagem “é uma felicidade” inesgotável. “Sim, a imagem é felicidade, – mas perto dela permanece o nada, em seu limite ele aparece, e toda a potência da imagem, tirada do abismo no qual ela se funda, só pode exprimir-se apelando para ele. A semelhança questiona-nos, portanto, também desde a morte: a imago é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes.

Martha tem dificuldades para separar o representado do que agora o representa, ela está envolvida, emocionalmente, em um duro processo de luto, que a levou a um estado melancólico, depressivo. Willian James (apud SPINOLA, 2013, p. 14), diz que “a realidade está onde colocamos nossa atenção”. Assim, tal afirmação “revela uma confusão entre o que é real e o que tem significado para nós, ou seja, aquilo que faz sentido para nós” (SPINOLA, 2013, p. 14).

As emoções de Martha a colocam em confusão. Após fazer amor com o clone de Ash, Martha começa a perceber detalhes que não a agradam, como por

exemplo o fato de ele passar a noite deitado de olho aberto, uma vez que, imagem que é, não precisa dormir.

As emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta que vêm de muito longe do tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. Darwin sem dúvida tinha razão ao dizer que as emoções são gestos primitivos. Mas, na sua ideia de “primitivo”, ele via somente a natureza (daí a relação estabelecida entre os chimpanzés que grunhem e as crianças que choram). O sentido de “primitivo” foi melhor entendido no âmbito das ciências humanas a partir do momento em que os etnólogos e os sociólogos falaram das emoções sobre o ângulo de uma *história cultural*. (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 32).

Não é suficiente ao clone de Ash ser semelhante ao original. Martha vai, aos poucos, descobrindo que aquele não possui tudo o que este tinha. As atitudes, principalmente aquelas que seriam mais irracionais, são diferentes. Um exemplo é quando o clone diz não gostar de *Bee Gees*, que como vimos anteriormente, era uma banda da qual Ash gostava.

De todas as próteses que marcam a história do corpo, o duplo é sem dúvida a mais antiga. Mas o duplo não é justamente uma prótese: é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte sutil e sempre conjurada. Contudo, nem é assim: quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente (BAUDRILLARD, 1991, p. 123).

Aceitação

Após receber a visita da irmã, Martha desperta de seu entorpecimento em relação ao clone de Ash, quando aquela, ao ver as roupas masculinas no banheiro comenta estar feliz por Martha ter continuado a vida e seguido em frente. Isso porque ela acreditava que aquelas roupas eram de um outro homem, de um novo relacionamento. Aos poucos, porém, as diferenças entre o esposo morto e o clone incomodam ainda mais Martha que começa a encarar o novo como algo estranho, como o Dr. Frankenstein ao observar seu monstro:

Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas sem que se

engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo-enegrecido (SHELLEY, s/d, p. 56).

Para Martha, o clone causa repugnância, mas não é necessariamente um monstro que, para Fabris (2017, p. 70) é uma combinação

do “impossível com o proibido” [um misto] [...] dos reinos humano e animal: homem com cabeça de boi e de ave. Misto de duas espécies: porco com cabeça de carneiro. Misto de dois indivíduos: ser com duas cabeças e um corpo ou com dois corpos e uma cabeça. Misto de dois sexos: Misto de vida e de morte: feto que consegue sobreviver alguns minutos, alguns dias, apesar de uma morfologia particular. Misto de formas: ser sem braços nem pernas, lembrando uma cobra. A monstruosidade pode ser, pois, definida como uma “transgressão” dos limites naturais, dotada da capacidade de “tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso”. (p. 70)

Todas as imperfeições que Martha começa a perceber no clone, nos levam à noção da reprodutibilidade técnica da qual nos fala Benjamin (2012, p. 19):

O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sento o mesmo e o idêntico objeto. *A esfera da autenticidade, como um todo, subtrai-se à reprodutibilidade técnica – e, naturalmente, não só a que é técnica.*

Benjamin (2012) continua a explicar sobre como a cópia perde em relação ao original. Para ele, o que desaparece, na reprodutibilidade, é a aura do original. Baudrillard (1991) acrescenta que “O que se perdeu é o original, que só uma história, ela própria nostálgica e retrospectiva, pode reconstruir como ‘autêntica’”. (p. 128).

Martha agora quer sair das sombras onde se escondeu. Ao mandar que o clone se jogue do alto da colina dos suicidas, Martha diz: “Você é só algumas nuances de você. Você não tem uma história. Você é só uma atuação de algo que você fazia sem pensar, e isso não é o suficiente” (*Be Right Back*, Direção: Owen Harris. 2013).

Baudrillard (1991) escreve que o imaginário da representação desaparece na simulação, o encanto da abstração desaparece, assim como toda a metafísica.

Já não existe coexistividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comado – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não está envolto em nenhum imaginário. (p. 8).

Após simular ser Ash e chorar (orientado por Martha) enquanto implora pela vida, damos um salto no tempo e vamos para o aniversário da filha de Martha. A menina lembra à mãe, que precisa de outro pedaço para levar para o Ash que está no sótão. Mas, a fala da menina também é um simulacro, pois a garota sabe que aquilo que está lá não come, ela o utiliza como desculpa para que ela mesma coma a outra fatia de bolo.

Ash, no sótão, lembra a sequência do início do episódio, quando o original comentou que a mãe guardava as fotos dos parentes falecidos ali.

A figura do sótão deve ser aqui levada em conta. Cômulo superior das casas, metaforicamente, pode representar espiritualidade ou um lugar onde se guardam as lembranças, os segredos, oposto à ideia de porão, cuja metáfora significa olhar para os subsolos de nossa alma no sentido de procurar nossas almas, a fim de descobrir aquilo que nos oprime e nos machuca profundamente.

Bachelard (2014) cita Jung para explicitar as diferenças metafóricas entre sótão e porão:

Eis como o psicanalista C. G. Jung se serve da imagem dupla do porão e do sótão para analisar os medos que moram na casa. Encontraremos no livro de Jung: *L'Homme à la Découverte de Son Âme* (O Homem na Descoberta de Sua Alma), tradução francesa, página 203, uma comparação que deve tornar clara a esperança que tem o ser consciente "de aniquilar a autonomia dos complexos desbatizando-os". A imagem é a seguinte: "A consciência se comporta então como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão".

À medida que a imagem explicativa empregada por Jung nos convence, nós, leitores, revivemos fenomenologicamente os dois medos: o medo no sótão e o medo no porão. Em lugar de enfrentar o porão (o inconsciente), "o homem prudente" de Jung busca coragem nos alibis do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio de seu buraco. No porão seres mais lentos se agitam, menos apressados, mais misteriosos. No sótão, os medos se "racionalizam" facilmente. No porão, mesmo para um ser mais corajoso que o homem evocado por Jung, a "racionalização" é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva. No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma

vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão (BACHELARD, 2014, p. 209).

Martha não consegue, simplesmente, se livrar do clone de Ash; pelo contrário, guarda-o no sótão, como lembrança sem medo, quase que espiritualizadas. Lembranças boas, já que, enquanto monstros se escondem nos porões, saudades boas guardam-se no sótão. “Enfim, a escada do sótão mais abrupta, mais gasta, nós a subimos sempre. Há o sinal de subida para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de outrora, não desço mais” (BACHELARD, 2014. p. 214).

Figura 23 – O sótão.



Fonte: Netflix

Fruto de uma relação entre o exibicionismo nas redes sociais por parte de Ash e da dor da perda por parte de Martha, o clone Ash fora aceito, enfim, por parte da viúva, como uma representação, não como a essência do que era seu marido.

Be Right Back mostra ao espectador um exemplo de distopia plausível ao usar a tecnologia para falar de temas humanos como perda, ausência e morte.

Talvez uma das mais belas e poéticas análises sobre a morte, seja a de Guimarães Rosa, feita em 16 de novembro de 1967 em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras e com elas terminamos esta análise de *Be Right Back*:

Mas – o que é um pormenor de ausência. Faz diferença? “Choras os que não devias chorar. O homem desperto nem pelos mortos nem pelos vivos se enluta” – Krishna instrui Arjuna, no Bhágavad Gita. A gente morre é para provar que viveu. (...)

Alegremo-nos, suspensas ingentes lâmpadas. E: "Sobe a luz sobre o justo e dá-se ao teso coração alegria!" - desfere então o salmo. As pessoas não morrem, ficam encantadas. (s/p).

1.2.2 Episódio2: *White Bear*⁶¹ – A justiça como Espetáculo

*[...] os espelhos e as cópulas são abomináveis,
porque multiplicam o número dos homens.*

(Jorge Luis Borges, *in Ficções*)

Espetáculo

Nesta história, uma moça acorda em uma casa vazia, aparentemente após tentar suicídio, sem lembranças de quem seja ou do que ocorrera anteriormente consigo⁶². Observa-se confusa no espelho⁶³, na tela das televisões, tanto do quarto quanto da sala, visualiza um símbolo estranho.

Na estante, uma foto sua, de um rapaz e de uma criança negra. Ao chegar no quintal da casa percebe que os supostos vizinhos e demais pessoas que encontra pela rua portam celulares e, aparentemente, gravam seus movimentos, sem nada falar ou mesmo demonstrar qualquer reação em relação a ela.

O espectador fica tão confuso quanto a moça. Quem é ela? O que aconteceu? A confusão fica ainda maior, quando um homem mascarado surge e a persegue com um rifle; enquanto, aquelas pessoas silenciosas com seus celulares, mostram-se indiferentes aos apelos de socorro da moça.

Pensamos, neste momento sobre a compulsão por gravar e gerar imagens na sociedade contemporânea e sobre a alienação do indivíduo. É fácil pensarmos em alienação, quando vemos pessoas sem emoção aparente que observam o sofrimento alheio, sem se importar. Abbagnano (2007), em seu **Dicionário de Filosofia**, explica que **alienação** significa perda de posse, de um

⁶¹ Dirigido por Carl Tibbets, escrito por Charlie Brooker. Exibição original: 18 de fevereiro de 2013.

⁶² Saberemos apenas no final do episódio se tratar de Victoria **Skillane** (Lenora Crichlow).

⁶³ O espelho nesta cena é a única parte iluminada em uma parede escura.

afeto ou dos poderes mentais. Entretanto, o autor explica que o termo pode ser visto de formas equivocadas:

Na linguagem filosófico-política hoje corrente, esse termo tem os significados mais díspares, dependendo da variedade dos caracteres nos quais se insiste para a definição do homem. Se homem é razão autocontemplativa (como pensava Hegel), toda relação sua com um objeto qualquer é A⁶⁴. Se o homem é um ser natural e social (como pensava) Marx, A. é refugiar-se na contemplação. Se o homem é instinto e vontade de viver, A. é qualquer repressão ou diminuição desse instinto e dessa vontade; se o homem é racionalidade operante ou ativa, A. é entregar-se ao instinto. Se o homem é razão (entendida de qualquer modo), A. é refugiar-se na fantasia; mas, se é essencialmente imaginação e fantasia, A. é qualquer disciplina racional. Enfim, se o indivíduo humano é uma totalidade autossuficiente e completa, A. é qualquer regra ou norma imposta, de qualquer modo, à sua expressão. A equivocidade de A. decorre da problematidade da noção de homem. (ABBAGNAMO, 2007, p. 28).

Figura 24 – O símbolo nas telas de televisão em *White Bear*



Fonte: Netflix

Curiosos, os indivíduos armados com suas câmeras de celular projetam-se sobre as cenas diante de si. Barthes (apud HAN, 2017, p. 64) pondera que “frente à tela não posso me dar ao luxo de fechar os olhos, pois, quando voltasse a abri-los, já não encontraria mais a mesma imagem”. O autor sul-coreano conclui ao dizer que, “segundo Barthes, as imagens que se seguem umas às outras, ao contrário, forçam o observador a uma ‘constante voracidade’” (*ibidem*, p. 65).

⁶⁴ O autor usa ‘A’ para se referir ao termo **alienação**

Tal voracidade pode ser observada não somente na distópica história de *White Bear*, mas também no consumo de imagens produzidas por *paparazzi*⁶⁵ de celebridades. Lembremos, por exemplo, da morte da Princesa Diana, em Paris, no ano de 1997, quando seu motorista fugia, em alta velocidade, de *paparazzi* que queriam, a todo o custo, uma imagem da princesa e de seu namorado.⁶⁶

No final da segunda década dos anos 2000, no entanto, e inseridos no futuro distópico de *White Bear*, todos os indivíduos são potenciais *paparazzi*. Com redes sociais de compartilhamento instantâneo como *whatsapp*, *instagram* ou *facebook*, as pessoas fotografam tudo e todos, reforçando seu caráter obscuro, pornográfico, voltado para fora, para mostrar, sem pudores, freios ou amarras, tudo aquilo que se vê, em troca de aprovações em formas de curtidas e *likes*.

Em uma sociedade exibicionista, cooptada pelo espetáculo, postar imagens significa estar vivo, sair do invisível e das sombras. Para Tiburi (2017)

A invisibilidade para todos os cidadãos comuns dada na era da televisão, na era do cinema em que o capital 'astro' de cinema era o fundamento da vida, transformou-se em fama barata nas redes sociais. Na poeira cósmica do Facebook, todos esperam sua garantia de ser percebidos. O fim da invisibilidade é a promessa que contrata todos os cidadãos em um novo acordo social. O tempo do pós-trabalho como escravidão mascarada de lazer. O velho contrato relativo à abdicção da liberdade que gerou o Estado Absolutista em que o binômio servidão/proteção está em jogo é agora substituído pela ideia de servidão/visibilidade.

Podemos entender que o aparecer seja essencial como direito político, mas é preciso nesse momento entender o ponto de sua deturpação. O aparecer tornou-se um efeito das tecnologias sobre os corpos. Um efeito decisivo. Não aparecemos apenas porque esse é nosso modo de habitar a cidade, a sociedade, de estar no mundo. Aparecer tornou-se urgente, como forma do capital (TIBURI, 2017, p. 120-121).

Desta forma, portar um celular é participar do jogo e, para postar, é necessário estar sempre conectado. Segundo Bauman (2003, p. 79)

você permanece *conectado* – mesmo estando em constante movimento, e ainda que os remetentes ou destinatários invisíveis das

⁶⁵ Fotógrafos que perseguem celebridades para fotografá-las, principalmente em situações indiscretas e fornecedoras.

⁶⁶ Em 2008, corte britânica concluiu investigação e deu o veredito de que foram os *paparazzi* e o motorista que mataram a princesa.

mensagens recebidas e enviadas também estejam em movimento, cada qual seguindo suas próprias trajetórias. Os celulares são para pessoas em movimento.

Em movimento, com celulares em punhos, as pessoas assistem à Victoria em seu desespero, a fugir de pessoas mascaradas com armas nas mãos. O recolhimento à interioridade, à casa material ou metafórica não é mais uma constante no pós-moderno. A internet e sua capacidade de envolver, na mesma teia, todos os indivíduos, com todas as suas imagens e desejos pré-fabricados⁶⁷, tal qual convidado espaçoso, toda conta das instâncias físicas e mentais do sujeito:

[...] a casa 'sagrada' com cobertura, muros, janela e porta' é, hoje, de qualquer modo, 'transpassada' por 'cabos materiais e imateriais'. Desmorona em 'ruína pelas rachaduras do vento que sopra da comunicação'. O *vento digital* da comunicação e da informação penetra tudo e torna tudo transparente. Ele atua através da sociedade da transparência; mas a rede digital como *médium* da transparência não está submetida a um imperativo *moral*. É de certo modo desprovida de *coração*, que do ponto de vista da tradição foi um *médium* metafísico-teológico da verdade. A transparência digital não é cardiográfica, mas pornográfica, produzindo também panópticos econômicos. Neles, não se busca acentuar a moral do coração, mas maximizar lucros, chamar a atenção. A iluminação total promete, pois, uma *exploração máxima*. (HAN, 2017, p. 103-104)

Essa transparência excessiva e forçada, cada vez mais desindividualiza o homem por meio do conceito de espetáculo. Debord (2016, p. 140) diz que

O espetáculo é o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência.

Podemos pensar no panóptico de Bentham e sua vigilância. Em **Vigiar e Punir**, Foucault (2018) escreve

O *Panóptico* de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá

⁶⁷ Ver Capítulo II desta dissertação

para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades especiais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio de masmorra é invertido; ou antes de suas três primeiras funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 2018, p. 194).

Han (2016) lembra que Baudrillard acreditava estarmos vivendo o fim do panóptico, entretanto o sul coreano pondera que a rede digital não era conhecida por Baudrillard; e que, ao invés do fim do panóptico, temos um novo tipo: o aperspectivístico.

O panóptico digital do século XXI é aperspectivístico na medida em que não é mais vigiado por um centro, não é mais supervisionado pela onipotência do olhar despótico. A distinção entre centro e periferia, essencial para o panóptico de Bentham, desapareceu totalmente. O panóptico digital surge agora totalmente desprovido de qualquer ótica perspectivística, e isso é que constitui seu fator de eficiência. A permeabilidade transparente aperspectivística é muito mais eficiente do que a supervisão perspectivística, visto que é possível ser iluminado e tornado transparente a partir de todos os lugares, por cada um (HAN, 2016, p. 106).

Podemos ponderar, portanto, que as pessoas não percebem que são vistas enquanto veem, que são controladas enquanto julgam controlar atos e imagens dos outros. Embora gravem o espetáculo dantesco da degradação de Victoria, são eles, também dantescos espetáculos.

Justiça?

Johnny Cash, em 1996, lançou em a canção *I hang my head*, na qual conta a história de um condenado à morte por assassinar um cavaleiro para praticar sua mira com o rifle do irmão. Em determinado momento da música, o assassino diz:

Early one morning
With time to kill
I see the gallows
Up on a hill

And out in the distance
 A trick of the brain
 I see a lone rider
 Crossing the plain
 And he'd come to fetch me
 To see what they'd done
 And we'll ride together
 To kingdom come
 I prayed for God's mercy
 'Cause soon I'd be dead
 I hung my head
 I hung my head⁶⁸

Se na canção de Johnny Cash, o assassino pede misericórdia (*mercy*) para Deus, pois se arrepende de seu ato criminoso; algo semelhante não é permitido a Victoria, a personagem principal deste segundo episódio da segunda temporada de *Black Mirror*.

Nos países onde um pequeno roubo doméstico é punido com a morte, esse castigo desproporcional não será perigoso para a sociedade? Não será mesmo um convite ao furto? Pois acontece de um senhor entregar seu criado à justiça por um roubo leve, e se tirarem a vida desse infeliz, toda a vizinhança passará a odiar esse senhor; julga-se então que a natureza está em contradição com a lei e que, por consequência, a lei nada vale (VOLTAIRE, 2001, p. 160).

Voltaire, pensador iluminista, já se perguntava sobre a forma eficiente de punição de delitos. “A autoridade pública, que faz as vezes de Deus, pode dispor da nossa vida. A razão do homem pode também fazer vezes da razão de Deus: é um raio de luz eterna” (*ibidem*, p. 161).

Em uma reviravolta inesperada do roteiro, descobrimos que toda a perseguição à Victoria não passava de um teatro. Na realidade, a moça era uma condenada pela justiça por violência contra uma criança; tendo, além de ajudar o noivo a barbarizar a vítima, ocultado seu cadáver. Durante dias a polícia procurou pela menina, tendo encontrado apenas seu **urso branco** que, além de dar nome ao episódio, teria virado símbolo da fome de justiça por parte da população.

⁶⁸ “Em breve uma manhã/ Com tempo para matar/ Eu vejo a forca/ Acima da colina/ E fora na distância/ Um truque do cérebro/ Eu vi um cavaleiro sozinho/ Atravessando a campina/ E ele veio me encantar/ Para ver o que eu tinha feito/ E nós corremos juntos/ Para o reino voltamos/ Eu rezei pela misericórdia Deus/ Para em breve eu pudesse estar morto/ Eu abaixei minha cabeça/ Eu abaixei minha cabeça.” (tradução nossa)

Figura 25 – Victoria correndo vigiada por celulares



Fonte: Netflix



Fonte: Netflix

Um vez encontrada e criança e presos os culpados, o noivo de Victoria suicidou-se na prisão e à moça, foi-lhe dada outra condenação: ela seria presa em um parque, quando uma perseguição seria simulada todos os dias, na qual ela seria a vítima, como em um grande show; e, no final, seria exposta ao escárnio público que a ofenderia de diversas formas. No final do dia, por meio de um aparato tecnológico, suas memórias seriam apagadas e ela seria, novamente, vítima da perseguição na manhã seguinte.

A história de Victoria nos lembra o mito de Prometeu, nome que em grego significa **premeditação** ou **antevisão**. Condenado por um motivo mais nobre que Victoria, afinal ele roubara o fogo de Zeus para entregar aos mortais, o titã fora acorrentado no Cáucaso e, todas as manhãs, uma águia (há versões que seria um corvo) dilacerava seu fígado, que se regenerava e ficava pronto para ser dilacerado no dia seguinte pela mesma ave. Na história mitológica, Prometeu fora salvo por Hércules que, após cumprir seus doze trabalhos, convenceu Zeus a colocar o centauro Quíron no lugar de Prometeu.

Victoria, diferente de Prometeu, não tem sua pena alterada ou perdoada. Em *easter eggs*⁶⁹ contidos em outros episódios da série, ficamos sabendo que Victoria permanecera aprisionada e participando do show no *White Bear Justice Park* por muito tempo. Em *Hated in the Nation* (T3xE6⁷⁰), além da detetive que investiga o caso dos assassinatos ser uma das que participou do caso de Victoria, um dos *trend topics*⁷¹ do *Twitter* era *#freethewhitebearone*, ou seja, várias pessoas estariam contra a forma de condenação de Victoria. Ainda em *Hated in the Nation*, em um jornal de televisão, temos a manchete: “recurso de Skillane negado pelo tribunal”. Em *White Christmas*, que é o episódio temporal mais avançado no universo da série, vemos exibida na tela da televisão, em um canal de notícias, a seguinte legenda: “Apelação de Victoria Skillane negada”, ou seja, a criminosa ficou anos sendo torturada, diariamente, para pagar por seus crimes.

Tais acontecimentos nos fazem pensar sobre o conceito de justiça. De acordo com o filósofo Nicola Abbagnano (2007, p. 682), esta se refere, de maneira geral, à “ordem das relações humanas ou [à] conduta de quem se ajusta a essa ordem.” Para ele, filosoficamente, justiça pode ter dois significados principais: primeiro, de conformidade da conduta em relação a uma norma; segundo, da eficiência dessa norma, enquanto capacidade de possibilitar relações entre os humanos. Ainda segundo o filósofo italiano, a primeira

⁶⁹ *Easter egg* é uma referência a uma determinada história em outro episódio. Normalmente, passa despercebido pelo grande público, pois aparecem sem grandes detalhes nas cenas.

⁷⁰ Os episódios serão listados com seu nome, seguidos pela temporada e a sua ordem dentro da mesma. T3xE6, por exemplo, refere-se ao sexto episódio da temporada três.

⁷¹ *Trend topics* são os assuntos mais comentados em uma rede social.

definição serve para julgar o comportamento humano, para isso ele cita a visão de alguns filósofos sobre o assunto, a saber:

- Aristóteles: para o filósofo de Estagira, a justiça é uma virtude perfeita e integral, uma vez que como tal compreende todas as outras e seus portadores podem aplicá-la a si mesmo e a outrem;

- Ulpiano: na visão deste jurista romano (adotada também pelos jurisconsultos romanos), a justiça é “vontade constante e perpétua de dar a cada um o que é seu” (apud ABBAGNANO, 2007). Abbagnano explica que o conceito de Ulpiano foi questionado por Kelsen, pois não havia nele a definição do que seria “seu”;

- Hobbes: para o autor de **O Leviatã**, a justiça é uma manutenção de pactos, o filósofo inglês acreditava que, onde não existisse Estado com seu poder de coerção, não existiria justiça nem injustiça;

- Kelsen: para este jurista e filósofo nascido na Áustria, a justiça é justiça *segundo o direito*:

Justiça significa a manutenção de uma ordenação positiva. Ela é justiça *segundo o direito*. A proposição segundo a qual o comportamento de um indivíduo é justo ou injusto no sentido de ser jurídico ou antijurídico significa que seu comportamento corresponde ou não à norma jurídica que é pressuposta como válida pelo sujeito judicante por pertencer a uma ordenação jurídica positiva (KELSEN apud ABBAGNANO, 2007, p. 683).

Para Kelsen, portanto, o conceito de justiça está ligado às normas, desde que entendamos norma como direito natural, moral ou positivo.

Abbagnano (2007, p. 683) lembra que, na **República**, Sócrates conversa com Trasímaco sobre a justiça e a injustiça e conclui que esta “dá origem a todos os ódios e lutas entre os homens”, ou seja, aquela é a condição que possibilita a convivência entre os homens.

Vimos, anteriormente, por meio de *easter eggs* de outros episódios, que a pena aplicada à Victoria suscitou polêmicas em relação à sua justa aplicabilidade. Estaria a sociedade punindo Victoria ou seu suplício era uma forma de vingança pelo erro cometido? Temos que levar em conta, obviamente, a gravidade do ato cometido por Victoria que, além de sequestrar, assassinar e ocultar o cadáver, gravou as cenas de violência do noivo em relação à menina.

No exercício da liberdade, cada um de nós se relaciona com outros indivíduos e dessa relação emerge a realidade social. Chamamos social nossas relações com os outros no mundo. A sociedade é uma construção histórica pautada numa lei fundamental: é proibido matar o semelhante. No entanto, numa rápida olhada em qualquer jornal, por exemplo, descobrimos que o assassinato é praticado das mais diferentes formas: guerras, fome, assaltos, atentados terroristas, etc. Vez ou outra, ouvimos dizer que essas ações são desumanas. Mas como, se foram praticadas por seres da mesma espécie, animais racionais?

A civilização parece não respeitar a lei fundamental que criou para poder existir: É proibido matar! Se existem práticas homicidas, os critérios de bondade e justiça não são cumpridos. Os assassinatos revelam o conflito irremediável entre a liberdade e a lei. A lei foi construída para garantir o exercício da liberdade. No entanto, acaso deveríamos julgar livres todos os indivíduos que praticam seus crimes? (GALLO, 1997, p. 56).

No começo do livro **Vigiar e Punir**, Foucault conta o suplício a que fora submetido Damiens, condenado por parricídio⁷²:

[Damiens fora condenado, a 2 de março de 1757], a pedir perdão publicamente diante da porta principal da Igreja de Paris [aonde deveria ser] levado e acompanhado numa carroça, nu, de camisola, carregando uma tocha de cera acesa de duas libras; [em seguida] na carroça, na Praça de Greve, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atezado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atezado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir o corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento (FOUCAULT, 2018, p. 9).

Segue-se, a partir deste primeiro parágrafo do livro, a descrição detalhada do suplício aplicado como pena a Damiens. Em seguida, Foucault descreve a rotina de horários e obrigações que os detentos da “Casa dos jovens detentos de Paris” tinham que seguir. Contrapondo ambas as punições, o filósofo pondera que os espetáculos punitivos haviam cessado na Europa com o fim dos suplícios e o uso do corpo como alvo de repressão penal para fazer sofrer, ato que ele descreve como “festa da punição”.

No fim do século XVII e o começo do século XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa da punição vai se extinguindo. Nessa transformação, misturam-se dois processos. Não tiveram nem

⁷² Ato de matar o próprio pai.

a mesma cronologia nem as mesmas razões de ser. De um lado, a supressão do espetáculo punitivo (FOUCAULT, 2018, p. 12).

O filósofo francês explica que as penas físicas, em que o corpo era usado como castigo, dão lugar à supressão de direitos e o corpo passa, em relação à aplicação da justiça, de instrumento final para uma posição intermediária, quando “qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e um bem” (FOUCAULT, 2018, p. 16).

Figura 27 – **Esperança entra na prisão do Desespero**, de Evelyn Morgan, século XIX



Voltaire (2001, p. 121-122) escreve sobre os suplícios como aplicação da justiça:

Os suplícios requintados nos quais se vê que o espírito humano se esmerou em tornar a morte horrorosa parecem inventados antes pela tirania do que pela justiça.

O suplício da roda foi introduzido na Alemanha nos tempos de anarquia, quando os que se apoderavam dos direitos realengos, queriam amedrontar, por meio de um tormento inaudito, quem quer que

ousasse atentar contra eles. Na Inglaterra abriam o ventre de um homem acusado de alta traição, arrancavam-lhe o coração, esbofeteavam-no e o coração era jogado nas chamas. Mas qual era o crime de alta traição? Era, nas guerras civis, o ter sido fiel a um rei infeliz e às vezes o ter-se manifestado sobre o direito duvidoso do vencedor. Por fim, os costumes se abrandaram; certo é que se continuou a arrancar o coração, mas sempre após a morte do seu condenado. O cerimonial é terrível, mas a morte é suave, se é que pode sê-lo.

Portanto, na descrição de Voltaire, também percebemos o caráter espetacular das punições, uma vez que estas visavam a amedrontar quem ousasse ferir a lei.

Com o passar do tempo, o suplício torna-se intolerável. Segundo Foucault (2018, p. 73), “Revoltante, visto da perspectiva do povo, onde ele revela a tirania, o excesso, a sede de vingança e o ‘cruel prazer de punir’. Adiante, o filósofo e crítico literário francês, assevera, em relação ao cotidiano derramamento de sangue: “como se o poder soberano não visse, nessa emulação de atrocidades, um desafio que ele mesmo lança e que poderá ser aceito um dia: acostumado a ‘ver correr sangue’, o povo aprende rápido que ‘só pode se vingar com sangue’” (*ibidem*, p. 75).

Entretanto, vivemos a chamada era digital e todos os dias somos bombardeados por imagens, sejam fotos ou vídeos que nos encontram através do celular. Pensemos nos violentos atos praticados por facções criminosas que, além de executar com requintes de crueldade aqueles que julga, segundo suas próprias leis, como culpados, gravar e compartilhar as cenas de violência, sejam cabelos cortados de mulheres infiéis, sejam espancamentos de supostos traidores, sejam execuções de membros considerados culpados por seus atos. Falamos aqui, de uma justiça à margem da justiça oficial, mas que, com a popularização das redes sociais, deixa clara sua violência imagética no sentido de amedrontar seus membros e a população em geral, como demonstração de poder. Terá mesmo, como apregoou Foucault, cessado o espetáculo do suplício?

A violência do julgamento, compartilhada em aparelhos eletrônicos de diversos indivíduos, faz com que se proliferem imagens violentas, que dão ao espectador um sentimento de justiça, uma vez que, desprovidos da confiança no

judiciário, as pessoas acreditam que, ao sofrer a violência, o acusado terá sua justa punição.

De acordo com Brandão (2017, p. 64)

Assim, quanto mais atrocidade é exibida pelos meios de comunicação, menos elas nos atingem, eis o poder catalizador dessa continuidade: tais imagens apressam seu esquecimento. Por outro lado, isso faz com que seus algozes tenham de se ver obrigados a aumentar o requinte de sua exibição, como ocorre com a espetacularização proporcionada pelo EI⁷³: se a degola não comove mais, afogam-se as vítimas; penduram-nas para que sejam, lentamente, queimadas; explodem-nas; cometem as mesmas atrocidades com crianças, empregando um ciclo vicioso tétrico.

A esta altura, o leitor deve estar a pensar que o Estado Islâmico age fora da lei, mas não podemos esquecer, que como grupo, assim como os membros de qualquer facção criminosa, eles têm suas próprias leis e sua própria noção de justiça.

Alguns diálogos nos chamaram a atenção neste episódio. Quando Victoria encontra Jem (Tuppence Middleton) e Damien⁷⁴ (Ian Bonar) pergunta àquele, após ver diversas pessoas gravando as ações enquanto tenta fugir do homem com rifle: “Ai, meu Deus, o que está acontecendo com eles? Por que eles não nos ajudam?”, ao que Jem responde com uma pergunta cortante: “Em que droga de mundo você vive?”

Mais adiante, no episódio, ainda antes de sabermos que tudo se passava de teatro, Jem diz à Victoria um discurso que cabe bem como crítica ao espetáculo neste início de século XXI:

Apareceu um sinal, como imagens, imagens que piscam, do nada eles apareceram em todas as TVs, computadores, todas as telas.

[...]

Eles fizeram algo às pessoas, como se todos virassem espectadores. Começaram a assistir, filmar as coisas, como uma plateia que não dá a mínima para o que acontece. (*White Bear*, 2013. Direção: Carl Tibbets).

No final do episódio, já nos pós-créditos, quando se compreende todo o contexto da história, vemos Jem explicar que “ela é perigosa, imagem como um

⁷³ Estado Islâmico

⁷⁴ Com o nome muito semelhante ao do condenado de **Vigiar e Punir**, não acreditamos que a escolha do nome Damien seja mera coincidência.

leão que fugiu [...] Estamos todos equipados com armas de choque.” (*ibidem*). Além disso, Baxter (Michael Smiley), espécie de diretor do parque e do espetáculo, diz: “Por último e não menos importante, divirtam-se. Essa é a regra mais importante de todas. Tirem muitas fotos, corram pelo meio da floresta, mas sempre com muita segurança” (*ibidem*).

Tirar fotos e produzir imagens, portanto, é a regra mais importante tanto no parque da justiça quanto na vida contemporânea.

2 O desejo como espetáculo

2.1. Grandes imagens, grandes histórias – Imagens e narrativa a serviço do sagrado

Gomes (2017, p. 9), no prefácio de **Imagem: reflexo do mundo e do homem**, nos afirma que:

Da perspectiva cultural, a imagem é um típico constructo humano, resultando, assim, da imitação, ou seja, partindo da contemplação do(s) objeto(s), o sujeito cria representações, tendo como parâmetro as imagens mentais formadas no instante da percepção do(s) objetos(s).

Há um fato importante para levarmos em conta ao caminharmos no sentido de entender a relação do homem com imagens e as histórias advindas destas:

é preciso considerar que o ato de criação e utilização das representações existe desde que o homem é homem, a começar de quando este se utilizava da linguagem gestual e, mais adiante, da verbal para se expressar, comunicar, cada gesto ou cada som servindo para traduzir modos de sentir ou de tornar próximo o que estava distante (GOMES, 2017, p.10).

Brandão (2017, p. 37), por sua vez, pondera que a imagem

foi o primeiro passo para que o homem, por seu meio, pudesse criar mundos paralelos e não só “dominar a si mesmo, a seus semelhantes, ao mundo físico, como também ir além daquilo que a própria natureza lhe forneceu, adentrar no metafísico.

Fruto das primeiras tentativas humanas de explicar o mundo que o rodeava, o mito tinha uma força e importância ímpar para as comunidades que se formavam. O recontar das histórias metafísicas e dos mitos era importante para a sociedade em que era recontado. Assim, conforme Mircea Eliade, os mitos constituem “a História dos Entes Sobrenaturais” (2016, p. 22), afinal tais histórias davam sentido à vida:

O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre

incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los” (MALINOWSKI apud ELIADE, 2016, p. 23).

Eliade (2010) mostra que as imagens fazem parte do sagrado desde tempo mui antigos. Segundo ele, os paleontopídeos, que viviam da caça, pesca e da coleta, acreditavam que os crânios dos animais mortos nas caçadas encerrariam a alma ou a vida do animal e que um “senhor das feras” abençoaria os caçadores uma vez que estes caçassem e matassem apenas aquilo que necessitassem, sem desperdiçar nada, “eis por que o crânio e os ossos longos são expostos sobre galhos ou lugares altos; entre certos povos, envia-se a alma do animal morto para sua ‘pátria espiritual” (ELIADE, 2010, p. 21).

Por seu turno, Campbell (2016, p.79) expõe que

Existem rituais descritos como preparatórios à caçada de animais. Antes de sair para matar, o caçador desenha, no topo da colina uma figura do animal que está disposto a matar. E essa figura deve estar numa posição tal que os primeiros raios do sol nascente a atinjam. Quando o sol nasce, o caçador está lá, esperando na companhia de algumas pessoas, para representar seus ritos. Quando a luz do sol atinge a figura do animal, a flecha do caçador voa exatamente no caminho aberto pelo raio de luz e toca o desenho do animal, e a mulher, que está presente para ajudar o caçador, ergue as mãos e grita. Aí o caçador sai e mata o animal. E a flecha estará exatamente onde estava no desenho. Isso é feito por ele em nome da ordem natural, não em nome de suas intensões pessoais.

A esta ideia, temos de acrescentar o que diz Brandão (2017, p. 37), ao afirmar que

a ideia de que imagem sempre foi empregada como mera cópia da realidade, ou como representação do mundo externo, apenas se efetivou após um longo processo (VERNANT, 1990), isso porque sua função primeira era feérica, mítica, metafísica, ainda que o homem não a compreendesse de maneira clara.

As imagens, desta forma, foram construindo, com o tempo, toda a significação do homem e de seu lugar na humanidade. Esse se apoderava e, concomitantemente, era aprisionado por elas e por seu poder narrativo devido à

procura humana por sentido e entendimento de sua própria origem. Há, segundo Eliade (2016, p. 83), a importância de “sempre recordar, detalhada e precisamente, o que se passou no princípio e a partir de então.”

As narrativas mitológicas, quando apenas orais, esbarravam na capacidade individual de decodificar os diversos signos de acordo com seu vocabulário imagético:

Quanto às imagens mentais – enquanto simulacros das do mundo -, convém salientar que nem todas são decodificadas da mesma maneira por todas as pessoas. Isso se deve porque cada uma pode criar seu próprio sistema de representação que depende, dentre outros fatores, de como sua memória estabelece infinitas relações e associações de maneira livre e aleatória, desde que não se tenha um modelo (muitas vezes imposto!) a se seguir, como é o caso de gravuras ou imagens em textos literários, por exemplo (BRANDÃO, 2017, p. 32).

Com o passar do tempo, as histórias foram ficando mais elaboradas, bem como a capacidade de cognição do homem foi se expandindo, às histórias juntaram-se, inclusive, representações tácteis. Eram necessários mais elementos para perpetuação das histórias e convencimento a outros povos que esta ou aquela crença era a correta.

Xavier (2015) mostra como a Igreja Católica, através dos tempos, soube utilizar imagens para fortalecer sua narrativa e fixar suas histórias na mente de seus fiéis. Ele chama atenção para o fato de que peças de arte, com intuito de narrar eventos cristãos, foram confeccionadas durante a História: “Artes plásticas, música, arquitetura, tudo se une em um mosaico que faz os grandes relatos do cristianismo presentes ao longo do tempo e nos mais diversos pontos do planeta” (XAVIER, 2015, p. 274). Contar a mesma história em vários meios é o que hoje se chama no meio publicitário de **transmídia**.

Xavier (2015) discorre como o conceito, novo em sua nomenclatura, mas antigo em seu uso prático, tem sido usado pela Igreja através dos tempos, com festividades que se adaptaram aos hábitos culturais, passando por festejos de datas sacras como o Natal ou a Páscoa, às festas mais específicas como a Folia de Reis ou às quermesses em homenagem aos santos.

Não se pode pensar no Rio sem lembrar do Cristo Redentor, nem de Florença sem lembrar do Davi, de Michelangelo. Há cidades totalmente envolvidas pela narrativa católica: Fátima, em Portugal; Lourdes, na França; Aparecida do Norte, no Brasil; Jerusalém, em Israel (cidade

declarada santa por cristãos, judeus e muçulmanos). Há inúmeras cidades com nome de santos. Só no Brasil são 2.500 localidades, entre elas o estado e a cidade mais ricos da América Latina: São Paulo. (XAVIER, 2015. p. 278)

Figura 28 – Cristo Redentor, exemplo de transmídia



Entretanto, não só a Igreja Católica se utiliza de grandes imagens para fixar suas narrativas. Outros credos foram construídos por meio de boas histórias e de grandes imagens. Pensemos, por exemplo, nos países predominantemente budistas, com suas imagens relativas ao Buda, como também nas construções imagéticas utilizadas em procissões de diversas religiões ao redor do mundo. Conquanto entendamos que a fé tenha a ver com foro íntimo, não podemos deixar de levar em conta o poder da imagem como fio condutor de uma narrativa de salvação ou de ligação com o Sagrado.

Nos dias atuais, entretanto, o tempo destinado à contemplação e à fé nas sociedades ocidentais encontra-se cada vez mais exíguo. As imagens e os relatos, antes direcionados a um Deus (ou deuses) que tudo organizava, ficam agora a serviço de um discurso consumista. As rotinas do homem do fim do século XX e início do século XXI, segundo Bauman (2000, p. 29), “provavelmente não durarão suficientemente para se tornarem hábitos” e, por conseguinte, não satisfazem a busca humana por sentido. Para Sennett (apud BAUMAN, 2000, p. 29), “imaginar uma vida de impulsos momentâneos, de ações de curto prazo, destituída de rotinas sustentáveis, uma vida sem hábitos, é imaginar, de fato, uma existência sem sentido.”

Se anteriormente os mitos ligavam o humano ao divino – “não basta conhecer o mito (...), é preciso recitá-lo” (ELIADE, 2016, p. 21) – a ideia de mito e divino deslocam-se para o consumo e a criação do desejo.

Os templos erguidos já não são, necessariamente, templos em homenagem às divindades; mas, templos de consumo. As narrativas criadas com as imagens espetaculares já não contam origens ou estimulam a contemplação do **eu** em relação mundo, mas estimulam o consumo ao fabricar desejos.

Sem sentido divino, a vida se transforma em uma praxe artificial, fabricada. Assim,

Estamos na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos. Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como pedaços de uma estátua antiga, esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é também, a unidade de origem. Já não acreditamos em uma totalidade original nem sequer numa totalidade de destinação (DELEUZE; GUATARRI, 2017, p. 62).

Finalmente, a característica humana de contar histórias não está mais a serviço da busca pelo divino ou da procura pelo próprio eu.

O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligada delas: ela apenas os ligou a uma base terrestre. Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem (DEBORD, 2016, p. 19).

Lembremos que as

histórias dão sentido à vida. Sustentam nossos valores básicos, as religiões, a ética, os costumes, as leis, os múltiplos aspectos culturais que nos cercam. Histórias nos dão segurança, estabilidade grupal, erguem celebridades, empresas e nações. (XAVIER, 2015, p. 20-21)

Acrescentemos, à lista feita por Xavier (2015), substantivos citados como sustentados por histórias, a palavra **consumo**. Sem histórias não se vende; sem desejos, não se consome. Temos, portanto, que nos debruçar sobre a criação do desejo e cooptação deste pelo espetáculo, com a utilização de histórias como

mote principal, que desloca o divino do trono dos templos religiosos para as prateleiras dos templos de consumo.

2.2. A mídia e a criação do desejo. Imagens e narrativa a serviço do consumo

O desejo é um importante aspecto a ser levado em conta, quando pensamos no agente de cooptação dos fluxos que colocam o capital em risco e o ameaçam de morte, para transformá-los em fluxos lucrativos e prosseguir existindo.

Para Deleuze (1994), o homem não deseja apenas o objeto, deseja o todo:

Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal *chemisier*, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. Podemos voltar, são fatos, ao que dizíamos há pouco sobre o álcool, beber. Beber nunca quis dizer: desejo beber e pronto. Quer dizer: ou desejo beber sozinho, trabalhando, ou beber sozinho, repousando, ou ir encontrar os amigos para beber, ir a um certo bar. Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol... (O abecedário de Gilles Deleuze, 1994. Direção: Pierre-André Boutang).

O próprio Deleuze (1994) comenta em seu abecedário⁷⁵ sobre o fato de que Proust já havia sugerido ideia semelhante ao dizer que não se deseja uma mulher, mas a paisagem envolta nela,

⁷⁵ O **Abecedário de Gilles Deleuze** é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989).

Fonte: Site Stoa USP

Quero dizer, não desejo uma mulher [...]. Proust disse, e é bonito em Proust: não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito (Abecedário de Deleuze, 1994. Direção : Pierre-Anré Boutang).

No primeiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror*, *Be Right Back*, temos um excelente e doloroso exemplo do conceito de desejo descrito no parágrafo anterior: a viúva compra um *software* que, a partir de memórias deixadas na internet por seu marido quando estava vivo, o reconstrói. Primeiramente, é refeita a sua voz, de modo que ela possa conversar com ‘ele’ pelo aplicativo; depois, ela consegue reconstruir um clone dele.

Percebemos no decorrer da trama, que a viúva não desejava a volta do marido como um objeto em si, mas queria a volta de tudo o que rodeava as relações de ambos, ou seja, queria mais que o marido, queria de volta os momentos que vivera com ele. Tanto que, no final do episódio, ao perceber que ela poderia ter a figura do marido de volta, mas não os momentos de felicidade que viveram juntos, a protagonista prende o clone no sótão e procura viver uma nova vida, sem ele.⁷⁶

Tal ideia de desejo, como algo amplo, além do objeto desejado, pode ser aplicada a tudo. A publicidade utiliza bem este conceito ao associar a marca de seu produto às sensações que advém de seu consumo. Desta forma, ao se consumir o achocolatado *Nescau*, se consome uma “energia que dá gosto”; já ao consumir o cigarro *Hollywood*, se consome o “sucesso”; a criança que come *Sucrilhos* “desperta o tigre dentro de si”, entre milhares de outros exemplos.

Evidentemente, a publicidade não restringe o agenciamento de desejos às palavras. É necessário um conjunto todo de persuasão para que o consumidor opte por marca A ou marca B, ou simplesmente queira consumir tal produto. A publicidade cria necessidades agenciando desejos nos consumidores. Ou nascemos já com vontade de consumir um Apple?

⁷⁶ As análises individuais dos episódios da série serão feitas no capítulo 3 desta dissertação.

Figura 29 – Cena do episódio *Be Right Back*, de *Black Mirror*, quando a personagem principal tenta seduzir o clone de seu marido morto



Fonte: Netflix.

Vejamos exemplos em que a marca *Smirnoff* anuncia seus produtos sem falar em nenhum momento da propriedade da bebida, como temos na figura 30. A peça publicitária apresenta-nos o slogan “Um brinde à vida real” e oferece-nos a ideia de alegria, juventude e festa em uma única imagem. As mãos retratadas, no anúncio, aparentam ser de pessoas jovens, as luzes lembram uma festa, um brinde remete à comemoração. Apenas uma pessoa segura uma garrafa com a marca da vodca. O rótulo, aliás, pouco aparece. As demais pessoas seguram copos.

Figura 30 – Peça publicitária de *Smirnoff*



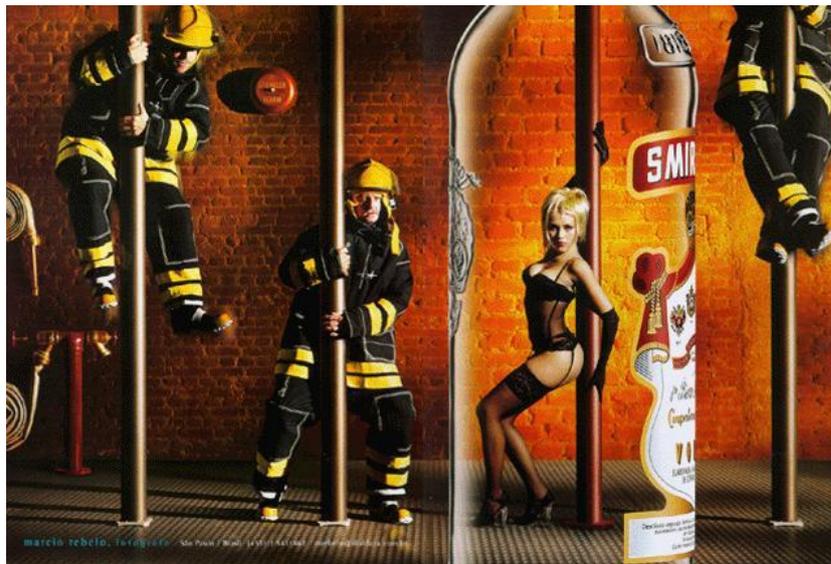
Que pode estar nesses copos? Supõem-se ser drinks à base da vodca Smirnoff, devido à garrafa que aparece em destaque à esquerda. Como no ocidente lemos da esquerda para a direita, supõe-se que o leitor veja primeiro a garrafa para depois associá-la ao restante do anúncio.

Figura 31 – Anúncio de Smirnoff



Na outra imagem (figura 31), a marca propõe que, com Smirnoff, se tem uma visão mais despojada das situações. A cor azul destaca o entorno da ilha de Manhattan como se fora uma moldura: a água límpida, o céu. Os tons creme chamam a atenção para a mesa e para a cidade. O branco, é o parapeito, remetendo à elegância de um barco ou de um mirante. Por fim, a Estátua da Liberdade aparece de forma diferente, sob a lente da vodca, a mostrar-se despojada e sexy, em uma referência a Marilyn Monroe no filme **O Pecado Mora ao Lado** (*The Seven Year Itch*, 1955), no qual um homem casado sente-se solteiro enquanto sua esposa e filho viajam de férias. Sozinho em casa, inicia um envolvimento com uma jovem (Marilyn Monroe) que começa a morar ao seu lado. Temos, no anúncio, a referência à liberdade (estátua, filme), ao sexo e a toda a sofisticação de Manhattan sem falar uma única vez da bebida.

Figura 32 – Anúncio publicitário Smirnoff



Já no terceiro anúncio (figura 32), tons avermelhados e amarelados dão conta da comunicação. Tudo remete a fogo, bombeiros, calor... A mulher, fetichizada, usa lingerie preta, cor usada no uniforme dos bombeiros na foto. É outro fogo que ela propõe apagar. Sua postura, olhar, pose são observadas pelas **lente** da garrafa de Smirnoff. Novamente, o rótulo está de lado, não vemos sequer a marca, mas supomos por associação. Nenhuma menção ao sabor da vodka ou sua qualidade, mas ao que a cerca.

Andrews, Leeuwen e Baaren (2016), em seu livro **Persuasão na Publicidade**: 33 técnicas psicológicas de convencer, sugerem, como afirma o título, trinta e três técnicas psicológicas para convencer o consumidor a comprar determinado produto. As técnicas vão desde atratividade às mensagens subliminares, passando por antropomorfismo, apelo ao medo e ao sexo.

A publicidade está presente por toda parte em nossa rotina diária. Somos expostos a centenas, ou até mesmo milhares de mensagens visuais persuasivas todos os dias – mensagens que tentam constantemente nos convencer a sentir, acreditar, agir, comprar e mudar a nós mesmos, atingindo-nos a todo momento e em todo e qualquer tipo de ambiente público ou privado, tanto *on-line* como *off-line*. Felizmente, não temos a capacidade de processar toda essa enorme carga de informações de modo consciente. Mesmo assim, algumas dessas mensagens visuais desenvolvidas com todo o cuidado e atenção conseguem afetar nossas atitudes e comportamentos mais do que outras, na maioria de maneira inconsciente. (ANDREWS; LEEUWEN; BAAREN, 2016, p. 8).

Neste contexto, de convencimento do outro para o consumo, histórias são usadas como ferramenta de estímulo e boas histórias contam-se com imagens.

Brandão (2015, p. 21) afirma que, da mesma maneira que a planta é impelida à luz, o homem faz o mesmo por imagens, ou aquilo que o pesquisador chama de **iconotropismo** “que nos arrebatava em direção às imagens, impelindo-nos a ler por seu meio, em nossas casas, todos os aspectos do mundo”. Para ele, a revolução digital mudou nossa forma de enxergar o mundo:

Assim, a humanidade ao chegar a fins do século XX, mais que inundada por computadores pessoais (a partir de 1970), por câmeras totalmente digitais (a partir de 1988) e por celulares (o 2G, a partir de 1991), vislumbrou com essas novas tecnologias o início de mais uma reviravolta extremamente significativa em seu modo de perceber, de ver e de ler aquilo que há em seu entorno, bem como a si mesma, apesar de ainda não ter uma noção clara de tudo o que está acontecendo, tamanha foi a rapidez com que esses processos se efetuaram.

Esses são significativos para se perceber como compreendemos o mundo ao nosso redor, como o enxergamos e o apreendemos; bem como a forma de comunicarmo-nos uns com os outros, de transmitirmos e recebermos conhecimento, ou de fruirmos e criarmos arte. (BRANDÃO, 2015, p. 8).

Brandão (2017, p. 33) ainda escreve que as “imagens devem ser empregadas para subornar a massa”. Tal emprego imagético, no entanto, não é novo nem privilégio do homem do século XXI:

Quando hoje nos vemos cercados por uma infinidade de imagens, não nos damos conta de seu poder sobre nós; pelo contrário, acreditamos que somos seus senhores e que impomos nossa vontade e desejo sobre elas. Claro está que, ao pensarmos assim, agimos de modo pueril, pois não se pode negar o óbvio: somos tão vulneráveis a elas como eram os povos ditos primitivos, antes mesmo do apogeu das antigas grandes civilizações humanas (BRANDÃO, 2017, p. 34).

Com o reinado do capital, as imagens servem para girar, produzir e estimular o consumo de coisas que produzam e gerem mais capital. É através dessas imagens bombardeadas, constantemente, pela mídia, que somos informados quais produtos, serviços ou marcas **diminuirão** nosso vazio existencial

Há um consenso na publicidade que diz ser importante encadear as imagens para que formem na cabeça do consumidor uma história onde ele se reconheça e sinta-se disposto a consumir a marca que lhe conta a história. O

mercado publicitário prestigia *storytellers*⁷⁷ que consigam associar boas histórias às marcas.

Xavier (2012, p. 12), citando Núñez, define *Storytelling* como uma “ferramenta de comunicação estruturada em uma sequência de acontecimentos que apelam aos nossos sentidos e emoções”, ou seja, as histórias que as marcas nos contam, via publicidade, apelam ao nosso inconsciente para que a consumamos sem refletirmos muito o porquê desse ato. Quantos consumidores não se emocionam diante de um comercial de televisão em que um banco, através de um anúncio com sequência de imagens bonitas e com uma trilha sonora emotiva, conta uma história sentimental? Pouco importa se o mesmo banco cobre juros exorbitantes, liquide seus devedores, aja de forma obtusa no que tange ao humanismo, aquilo que marca a mente do consumidor é que aquele banco que “nem parece banco”⁷⁸ contou uma história comovente e demonstrou seus valores oficiais.

A farsa e a desfaçatez do espetáculo exibem sua força em 30 segundos durante um programa de televisão quando o apresentador, exímio contador de histórias, entretém a audiência com seu *show* de forma que todos vejam outra exibição do comercial do banco que nem parece banco durante os intervalos ou que o leitor de uma revista veja um anúncio divertido página dupla entre a leitura das notícias.

Desde muito novos nos encantamos com histórias e ainda hoje as contadas pela publicidade, pelo cinema, pela televisão; enfim, pela mídia, nos confortam:

Pense no que passa na cabeça de uma criança quando pede que sua mãe lhe conte uma história antes de dormir. Ela quer ao mesmo tempo, uma distração, uma lição de vida e um afago que lhe proporcionem sensação de segurança e algum conforto emocional. Ela quer momentos de sintonia que possam fazer parte de sua memória afetiva (XAVIER, 2015, p. 51).

⁷⁷ Publicitário especializado em criar *Sotytellings* para as marcas de seus clientes. Xavier (2015), entretanto, já chama atenção para o fato de que temos em agências de publicidade, além do *Storyteller*, a figura do *Storydoer* – aquele que faz a história acontecer na vida real através da ação e não da narração – e o *Storybuilder* – a pessoa que monta a história, a cabeça pensante por trás da narrativa.

⁷⁸ Slogan criado para campanhas publicitárias do banco Unibando em 2005 pela agência F/Nazca Saatchi & Saatchi

Figura 33 – Anúncio Unibanco para revistas



Fonte: <http://nepfizo.blogspot.com/>

São histórias que nos cercam, e são imagens que compõem histórias. As imagens agenciam nosso desejo, e nosso desejo alimenta o capital, que gera mais imagens para que sirvam de vocabulário para preencher mais histórias que agenciem novos desejos de consumir produtos para que se mantenha vivo o próprio capital. O ciclo não termina.

A história não vende por si mesma. É necessário o que se chama em publicidade de *buzz*⁷⁹, que é garantido pela mídia com seus jornalistas. Bourdieu (1997) lembra que a televisão se tornou uma espécie de espelho de Narciso, de uma exibição narcísica. Podemos estender, nos dias atuais sua reflexão para além da televisão. Sites, blogs, e redes sociais dão eco às histórias geradas em agências de comunicação e publicidade. O desejo, para ser agenciado e cooptado em sua totalidade, precisa além do estímulo inicial, uma sequência de estímulos que o façam virar ação.

Na publicidade, temos uma sigla que condensa essa ideia de agenciamento do desejo, a sigla é **AIDA**. Uma boa história deve primeiramente

⁷⁹Buzz em publicidade é o **barulho** gerado pela disseminação da propaganda ou da notícia por meio de seus consumidores, mantendo vivo seu conteúdo via discussões em internet e redes sociais.

chamar a Atenção do consumidor, depois o Interesse pelo conteúdo, em seguida despertar o Desejo para, finalmente, gerar a Ação de compra. Podemos dizer, seguindo o pensamento de Deleuze (2017), que o desejo já é estimulado logo no primeiro contato do consumidor com a história. Os desejos, na sociedade capitalista, estão latentes no íntimo do humano. Desde criança o homem é bombardeado por estímulos de consumo que lhe vendem não produtos, mas as sensações vindas com seu consumo. A cabeça humana é moldada desde sua infância para tal prática.

Em seu livro **Nos bastidores da Disney**, Tom Connelan (1998) conta sobre como a Disney, em seus parques, usa bem as histórias para proporcionar aos clientes, chamados de convidados, uma experiência inesquecível. Os cuidados vão desde os roteiros das histórias vividas por personagens dentro do parque à pintura diária dos postes de luz. É importante salientar que a Disney agenda o desejo utilizando vários aspectos:

As pessoas vêm até aqui por muitas razões: gostam de determinadas atrações, apreciam o ambiente, desejam reviver a infância, etc. Se houver algo novo para se descobrir todas as vezes em que visitam o parque, estarão ainda mais propensas a retornar. (CONNELAN, 1998, p. 46)

Além de proporcionar diversas experiências aos seus convidados, a Disney sempre consegue formas de gerar *buzz* na mídia, suas histórias se repetem diversas vezes através de seus filmes, de suas aquisições e assessorias de imprensa que garantem citações de seu nome em diversos meios de comunicação.

Também por meio de histórias, a Disney treina seus colaboradores para que estes se sintam parte de sua magia. Ao ser contratado pelo parque, o funcionário passa a ser chamado de elenco, ou seja, agora ele é parte da Disney. O membro do elenco passa por uma cerimônia de boas-vindas em que é contada a **história**, do parque e de seu fundador. A história é o treinamento dos recém-contratados e enquanto ela é contada, são passados todos os valores da empresa para qual o novo empregado venderá sua força de trabalho. A limpeza do parque, por exemplo, é obrigação de todos, inclusive dos diretores:

Queremos que a mesma postura interior seja instigada em cada novo membro do elenco. Assim, durante o *Traditions* (Tradições), que é o

primeiro curso de treinamento a que todos comparecem, os novos membros do elenco contemplam duas imagens: uma rua do lado de fora do parque e a *Main Street*, aqui no parque. Comparada à do parque, a rua de fora é o próprio caos. Os prédios têm estilos e idades diferentes, e alguns exigem reparos. Há papéis e lixo pela rua, nada se encaixa. A *Main Street*, por sua vez, está sempre impecavelmente limpa, e todos os prédios e adornos são fiéis ao período. As pessoas olham para uma foto... e para outra... e então começam a perceber a importância de deixar o parque limpo. (CONNELAN, 1998, p. 58)

No trecho acima, vemos a importância de rodear o consumo de boas sensações. A limpeza gera bem-estar aos convidados, gera conforto. Os membros do elenco (não apenas funcionários, membros do elenco) sentem que são responsáveis pela criação da mágica da Disney e entendem que precisam oferecer mais que diversão aos clientes, chamados de convidados. A totalidade do desejo é compreendida por grandes companhias para gerar capital. A Disney oferece mais que diversão em seus parques, oferece conforto, limpeza, segurança, sensação de novidade, magia e outros tantos atributos que são vendidos juntamente com a possibilidade de aproveitar seus brinquedos. Histórias que geram histórias e que serão contadas pelos seus convidados a seu grupo de amigos, aos seus familiares e aos seus seguidores das redes sociais, ou seja, *buzz*.

Black Mirror é também um conjunto de imagens que contam histórias com propósito de gerar consumo. Pagamos para assistir seus episódios, giramos o capital, quando quitamos a mensalidade da *Netflix* e a empresa remunera os atores, diretores e produtores da série.

Em nossa análise, *Black Mirror*, é um daqueles raros *cases* de crítica ao sistema dentro do sistema. Em *Fifteen Million Merits* (T1xE2), temos um exemplo de personagem que é o agente dentro do sistema, que critica o sistema, afronta-o, desafia, mas que, no final, acaba sendo cooptado pelo próprio sistema para servir a seus interesses. Acontecerá isso com *Black Mirror*? Qual a capacidade de, uma vez dentro da máquina que gera consumo, criticar a própria máquina?

Novamente nos vem a ideia de agenciamento de desejo, desenvolvida por Deleuze, mas não podemos deixar de encontrar paralelo na obra de Debord (2016, p. 35):

A consciência do desejo e o desejo da consciência são o mesmo projeto que, sob a forma negativa, quer a abolição das classes, isto é, que os trabalhadores tenham a posse direta de todos os momentos de

sua atividade. Seu *contrário* é a sociedade do espetáculo, na qual a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou.

Alienante e com o poder de cooptar e agenciar desejos, o espetáculo é um mundo fechado em si mesmo, cujo foco é o próprio espetáculo que, alheio ao mundo exterior fora da caverna de Platão, mantém os olhos do expectador vidrados em si, enquanto o hipnotiza e o afasta de sua verdadeira essência para plantar nele desejos que ele não teria por si.

A sociedade do espetáculo privilegia as luzes ao conteúdo. É o brilho capaz de embaçar os olhos que atrai as massas, não o conteúdo que a faria pensar. Não há, no espetáculo, a vontade de que a massa pense. A realidade é o espelho negro que mostra aquilo que escondemos.

Sob a aparência de maquiagens, vestidos belos e voz mansa não nos importa o corpo que se corrompe com o tempo. Apenas quando tal corrupção gera outro espetáculo e fraqueza humana, ela é exibida como um animal no zoológico. Cazuza e *Amy Winehouse* são casos de decrepitude humana exibidos pela mídia, estampados em capas de revista, explorados por programas sensacionalistas. É isso que Debord (2016, p 42) diz ao escrever que “Sob as oposições espetaculares esconde-se a unidade da miséria”.

A reportagem da revista **Veja** sobre o cantor Cazuza em 1989, uma das primeiras celebridades a admitir que era portador do vírus HIV, trazia elementos como:

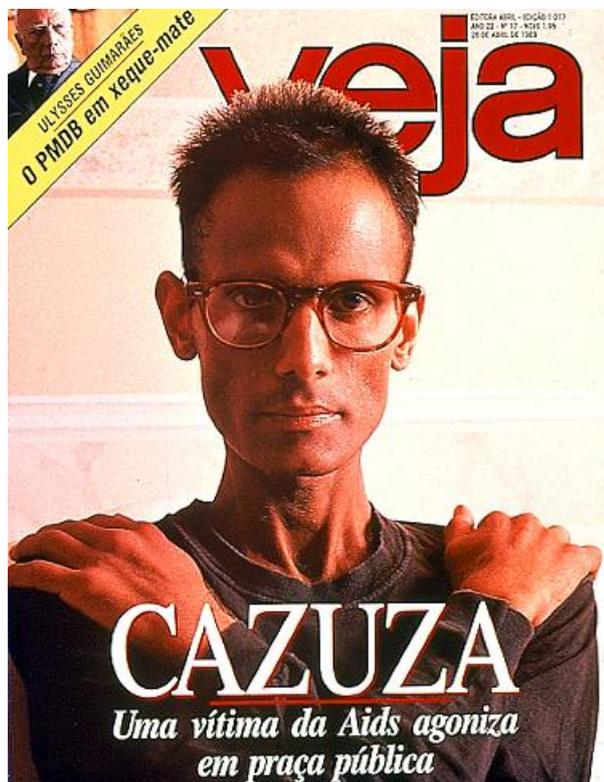
Primeiro ídolo popular a admitir que está com Aids, a letal síndrome da imunodeficiência adquirida, o roqueiro carioca nascido há 31 anos com o nome de Agenor de Miranda Araújo Neto define um pouco a cada dia rumo ao fim inexorável. (**VEJA**, 1989)

Não havia na capa e reportagem de **Veja** o interesse pelo humano – como o destaque dado ao fato de que o cantor estava pesando 40Kg à época da publicação (fig. 35) –, nem o interesse na reflexão sobre a doença: havia, tão só, o espetáculo. Da mesma maneira que a revista vendeu exemplares à custa da exposição de um doente, havia pessoas dispostas a consumir esse espetáculo dantesco, como abutres em volta de um moribundo.

Nietzsche (2017, p. 72) apregoa que “Por fim amamos o desejo e não o desejado.” O desejo por ídolos que são gerados e descartados, diariamente, por

uma mídia e por uma indústria cultural cada vez mais ávida por outros que alimentem a massa, ainda que ociosos, sem conteúdo, de fácil consumo e fácil apreensão.

Figura 34 - Capa da Revista Veja de 26/4/1989



Tais ídolos são gerados em concursos de auditório, cooptados na periferia, embrulhados com papéis coloridos e chamativos para servirem ao mercado, servidos em bandejas de prata e acompanhados por temperos que convém ao capital e ao espetáculo no momento: um astro pode ser notícia por sua produção artística, por seu vício em drogas ou ainda por seus relacionamentos complicados.

Lembremos que, em 2011, integrantes do programa de humor **Pânico** se infiltraram no velório de *Amy Winehouse* e chegaram a dar entrevistas para emissoras de televisão estrangeiras como se fossem amigos da cantora. A ideia era usar as imagens para que compusessem o quadro “O impostor”, do programa. A ideia, entretanto, foi abortada, uma vez que a reação pública foi negativa à brincadeira dos humoristas.

Figura 35 – Reportagem de capa sobre o cantor Cazuzza, destaque para seu peso



Em *Black Mirror*, o episódio **Fifteen Million Merits** (T1xE2), é um exemplo mordaz da busca pela criação de ídolos. Toda a construção do episódio se dá com o sonho de brilhar além do espaço comum, onde vivem os mortais ‘não-ídolos’. A estruturação imagética do episódio gira em torno do estrelato, mas como tudo é desejo, não se deseja apenas o estrelado, deseja-se o conforto, a possibilidade de uma vida melhor, as luzes e o reconhecimento do outro. O preço pago pela personagem que sonha em ser cantora, mas torna-se atriz pornô parece alto demais, mas ela aceita pagar.

Da mesma forma, no espetáculo, muitos aceitam ter a vida exposta em praça pública para ter fama. Expõem-se vidas, intimidades, segredos de alcova sem que se o exposto perceba ser apenas parte de um jogo maior, de um espetáculo que fascina e encanta, enquanto o capital sobrevive e se reinventa ao manipular e estimular o consumo.

Figura 36 - Os humoristas Daniel Zukerman e André Machado fingindo ser amigos da cantora Amy Winehouse durante velório para gravar quadro do programa **Pânico**



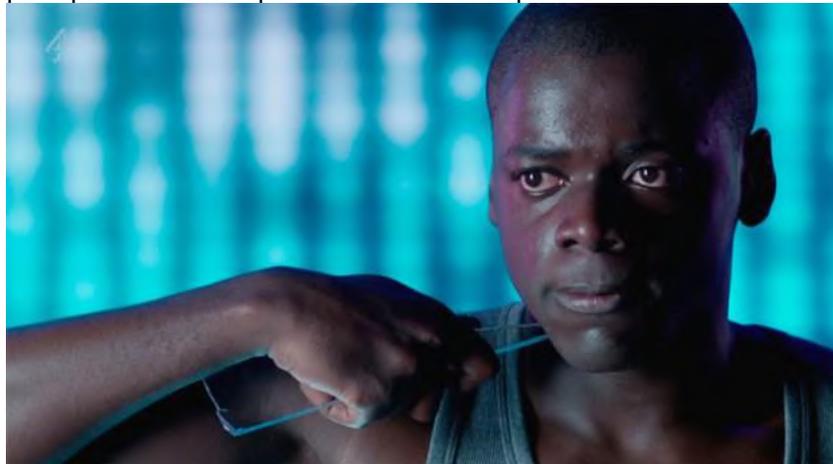
Vender ideias por meio de histórias também não é novo. Como já dissemos neste trabalho, as religiões faziam isso com suas histórias contadas via oralidade, passadas de geração em geração. Jesus contou suas parábolas para vender a sua ideia de um Pai carinhoso que estaria nos céus “perdoando nossas ofensas assim como perdoaríamos aqueles que nos ofenderam.”

Há de se destacar o brilhantismo dos redatores litúrgicos e seu poder de síntese. A oração do Credo é o mais perfeito exemplo de sinopse confessional, onde se repassa o mistério da Santíssima Trindade, o resumo da vida de Cristo e o papel da Igreja na intermediação de seus fiéis com as forças celestiais (XAVIER, 2015, p. 275).

Marcas costumam usar datas sagradas para vender seus produtos. Um exemplo que ilustra bem esse fato é o case de sucesso lembrada por Xavier (2015): o Banco Nacional e seu jingle “Quero ver você não chorar”. Segundo o site **Propagandas Históricas**, este jingle foi usado pela primeira vez em 1971 e foi composto por Lula Vieira e Edson Borges de Abrantes. “O Banco Nacional desapareceu em 1995, mas sua música de Natal ficou incorporada à cultura

popular, tão querida de todos que foi bem recebida até no culto religioso (XAVIER, 2015. p. 284).”⁸⁰

Figura 37 – Cena de *Fifteen Million Merits* quando a personagem principal desafia o espetáculo dentro do espetáculo



Fonte: Netflix

Outro exemplo que Xavier (2015) dá do que ele chama de “marcas pregadoras”, ou seja, aquelas marcas que se comunicam com o consumidor prometendo um alívio, uma satisfação e felicidade plena, é a da Coca-Cola.

Depois de mensagens isoladas de conagraçamento entre pessoas de diferentes origens, depois de obter lugar de destaque no seio das famílias durante os festejos natalinos, com direito à apropriação da figura do Papai Noel, o refrigerante mais popular do mundo sentiu-se suficientemente forte para incorporar o conceito de felicidade. [...] o prêmio máximo prometido por todas as religiões. [...]

Na campanha que apresenta um grupo de crianças cantando em uma sala que poderia ser tanto de aula quanto de catequese, ouvimos bela música de Noel Gallagher. Uma canção falando de liberdade de escolha. [...]

Sobre essa base musical desfilam imagens contrapondo otimismo ao pessimismo, e um texto que se diz baseado em um estudo mundial (XAVIER, 2015. p. 285).

O texto utilizado na peça publicitária diz entre outras mensagens positivas:

“Para cada pessoa dizendo que a vida vai piorar, cem casais planejam ter filhos.”

“Para cada corrupto, existem 8 mil doares de sangue.”

“Para cada tanque fabricado no mundo, são feitos 131 mil bichos de pelúcia.

⁸⁰ Segundo Xavier (2015), a paróquia de Santa Mônica, no Leblon, apresenta um grupo de violinistas que tocam músicas natalinas, entre elas o jingle do Banco Nacional.

“Na internet, AMOR tem mais resultado que MEDO.”
 “Para cada arma que se vende no mundo, 20 mil pessoas compartilham uma Coca-Cola.”
 “Existem razões para acreditar: os bons são a maioria” (XAVIER, 2015, p. 286)

Não importa para o espectador que a marca não seja precisa em seus números, afinal, que estudo comprovaria que para cada corrupto, existam 8 mil doadores de sangue? Não importa nem mesmo o fato de a marca se colocar como a antítese da venda de armas. Importa a mensagem final, que os bons são a maioria e a mensagem implícita de que o bem sempre vencerá o mal. É essa a mensagem que o ser humano quer ouvir e, ao ouvir, as emoções o colocam vulnerável às ideias que chegam até ele, de forma que as barreiras racionais são quebradas. E a partir do discurso emotivo, o desejo é gerado.

Um fato extremamente curioso é que tanto a revista **Exame**, quando o jornal **O Globo**, publicaram em seus sites, no primeiro semestre de 2017, reportagens dizendo que o texto elaborado pela agência argentina Santo, para a campanha da Coca-Cola citada, anteriormente, não era um elaborado pelo juiz Sérgio Moro em sua juventude, exaltando a moral e a luta contra a corrupção, conforme *fake news* espalhadas via redes sócias àquela época. O texto era bem semelhante ao da Propaganda da Coca-Cola, com poucas mudanças:

Para cada pessoa dizendo que tudo vai piorar, existem 100 casais planejando ter filhos. Para cada corrupto, existem 8 mil doadores de sangue. Enquanto alguns destroem o meio ambiente, 98% das latinhas de alumínio já são recicladas no Brasil. Na internet a palavra 'amor' tem mais resultados que a palavra 'medo'. Para cada muro que existe no mundo, se colocam 200 mil tapetes escritos 'seja bem vindo'. Enquanto um cientista desenha uma nova arma, há 1 milhão de mães fazendo bolo de chocolate. Existem razões pra acreditar. Os bons são maioria. Eu acredito na força do bem! Vibrem o bem, e somente no bem! (COSTA, 2017, s/p).

A crença de várias pessoas na *fake news* sobre Sérgio Moro ilustra bem o desejo humano por mitos, heróis e deuses, de forma que tal procura influencie a própria racionalidade. Obviamente, a notícia falsa ganhou contornos de verdade no imaginário das pessoas devido à construção imagética criada pela mídia em relação ao juiz durante o processo da Lava-Jato⁸¹, que o colocava

⁸¹ Série de investigações criminais feitas pela Polícia Federal do Brasil que investiga crimes de esquema de corrupção e lavagem de dinheiro por agentes públicos. A operação teve início em 17 de março de 2014.

como a força do bem contra as forças do mal (corruptos). Um discurso semelhante foi utilizado para construir a imagem de herói do juiz Joaquim Barbosa, quando este foi responsável pelo julgamento do processo de acusação de compra de votos no Congresso Nacional por parte do então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva em 2006.

Sobre a construção de estruturas míticas pela mídia, Eliade (2016, p. 159) escreve que

Os personagens dos *comic strips* (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos. Eles encarnam de tal modo o ideal de uma grande parte da sociedade que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provocam verdadeiras crises entre os leitores; estes reagem violentamente e protestam, enviando milhares de telegramas aos autores de *comic strips* e aos diretores dos jornais.

Essas personagens míticas poderiam ser representadas por heróis de quadrinhos, personagens de filmes ou personificados por pessoas. A capa da revista **Veja** de 18 de fevereiro de 2012, na sua edição número 2290, trazia reportagem de capa a reportagem intitulada “O menino pobre que mudou o Brasil”. Na capa, a foto de Joaquim Barbosa jovem, com destaque ao fato de ele ter estudado em colégio estadual. O tom cinza que contorna a foto também indica simplicidade. Todos os elementos levam a uma construção imagética que visa a contrapor-lo ao grande vilão eleito pela revista nos últimos anos: o então presidente Lula. O rosto ao mesmo tempo altivo e sereno do menino negro transmite o senso de justiça que se espera de um juiz, de um herói. Lembremos que, nas capas da revista em relação ao ex-presidente Lula, este sempre aparecia com fundo vermelho ou negro e sempre em uma postura agressiva.

A reportagem de Hugo Marques e Laura Diniz trazia trechos, replicados depois em blogs e sites alinhados à linha editorial da revista, como: “O menino Joaquim Barbosa nunca se acomodou àquilo que o destino parecia lhe reservar”; “Já existem milhares de citações na internet ressaltando as virtudes heroicas do ministro Joaquim”; “O hoje empresário Joaquim Rath, amigo de infância do ministro, lembra que na casa de onde Joaquim Barbosa morava com os pais e mais sete irmãos não havia sofá, geladeira nem televisão. Só uma mesa com cadeiras.”

Figura 38 – Capa da Revista Veja: o menino pobre que mudou o Brasil



No meio da reportagem, os jornalistas colocam uma declaração do antropólogo Roberto da Matta: "O ministro incorpora uma espécie de herói do século XXI. Precisávamos de uma pessoa com o perfil dele para romper com os rapapés aristocráticos, pois chegamos ao limite da tolerância com a calhordice no poder".

A mídia construiu uma grande personagem que aparecia nas fotos de jornais, revistas e sites com sua toga como se fora a capa de um herói (figura 21). Em breve, montagens do herói começaram a aparecer nas redes sociais exaltando seus poderes e moral ilibada (fig. 22). A construção deste Joaquim Barbosa heroico e mítico nos leva ao pensamento de Eliade (2016, p. 160):

Comportamentos míticos poderiam ser reconhecidos na obsessão do "sucesso", tão característica da sociedade moderna, e que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana; no êxodo para os subúrbios, onde se pode detectar a nostalgia da "perfeição primordial".

Estava definida, portanto, a história com um mocinho personificado no juiz Joaquim Barbosa, e nos vilões, os membros do Partido dos Trabalhadores (PT), principalmente nas figuras ex-presidente Lula e do ex-ministro José Dirceu. O tempo passou, Barbosa não prendeu Lula, aposentou-se e a construção heroica recaiu em Sérgio Moro.

Figura 39 – O ministro Joaquim Barbosa com sua toga durante julgamento do mensalão



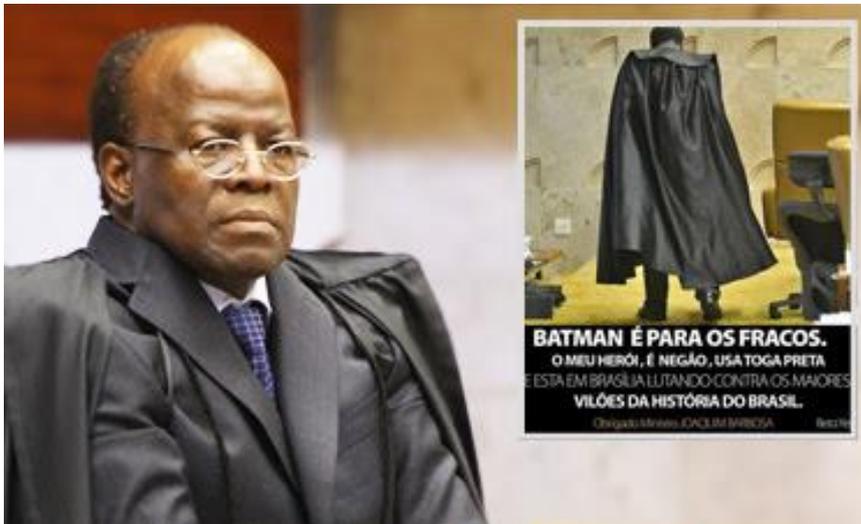
Fonte: Agência Brasil, foto de José Cruz

O desejo por justiça, fomentado pelas rotineiras denúncias contra o governo do Partido dos Trabalhadores veiculadas pela mídia, esperava apenas que alguém aceitasse o papel de herói que esta havia preparado.

Em 3 de março de 2015, em reportagem assinada por Claudio Dantas Siqueira para a Revista **Istoé**, Moro é descrito como alguém que “Não dá entrevista, nem posa para fotos. Dispensa privilégios. Vai para o trabalho todos os dias a bordo de um velho Fiat Idea 2005, prata, bastante sujo e repleto de livros jurídicos empilhados no banco de trás.” A chamada da reportagem também trata Moro como se fora um campeão preparado para enfrentar uma luta. A

palavra “invicto” aparece em destaque abaixo da foto do juiz, embora o texto escrito a seguir diga que “dos sessenta mandados de prisão que o juiz decretou até agora, só um foi derrubado por *habeas corpus* (...)”.

Figura 40 – Montagem sobre o juiz Joaquim Barbosa compartilhada em redes sociais



Concordamos que seja uma média alta não ter o 60 x 1 relatado no texto, mas se houve uma derrota ele não é mais “invicto”. Pensamos também que os ritos judiciais são diferentes das regras esportivas não havendo, portanto, sentido em comparar um com outro, entretanto, o que a narrativa quer ao construir seu herói ou criar o desejo da população por um, é deixar claro a postura vencedora, que é reforçada pela postura do juiz na foto (fig. 41): o amarelo que remete à cor da bandeira nacional e ao ouro conquistado por um esportista nos dá uma ideia mais clara das intenções da revista.

Nas fotos de revistas, sites e jornais, Moro aparece com o olhar sério, como se estivesse pronto para ser o agente da justiça; em outras, aparece olhando para o alto, como se visse além.

Rodrigo Constantino, conhecido por seu posicionamento à direita, publicou em seu blog vinculado à revista **Istoé** em 13/04/2018 uma coluna denominada **O herói Moro**. Segundo o blogueiro, os países precisam de heróis, Lula fora escolhido erroneamente como um por algumas pessoas, mas

Moro tem demonstrado humildade e mantém um saudável distanciamento de qualquer pretensão política, o que só aumenta seu

valor. Seu reconhecimento pelo público é justo. O Brasil estava mesmo precisando de um herói decente... (CONSTANTINO, 2018s/p)

Figura 41 – O juiz Sérgio Moro em reportagem da **Istoé**



Páginas da internet com viés de direita publicaram montagens com a foto de Moro, com ares de divindade dotado de poderes para salvar um País corroído por vilões malvados vestidos de vermelho, como na foto retirada do site **PapoTV** (fig. 42). Nesta postagem, o site diz que Moro pode estar preparando uma surpresa contra o PT. A reportagem não tem assinatura e também não cita fontes que comprovem sua versão, apenas canaliza o desejo produzido anteriormente para consumo de um herói em detrimento de um vilão.⁸² E aqui fica ainda mais clara a ideia de mito, citada no começo deste capítulo.

Por meio de histórias, contadas à exaustão, pessoas levaram outras a crer que indivíduos que têm visão política oposta à sua podem “comer crianças”. O

⁸² Ao entrar no site, uma janela se abre com a seguinte mensagem “Não deixe a censura nos calar!”

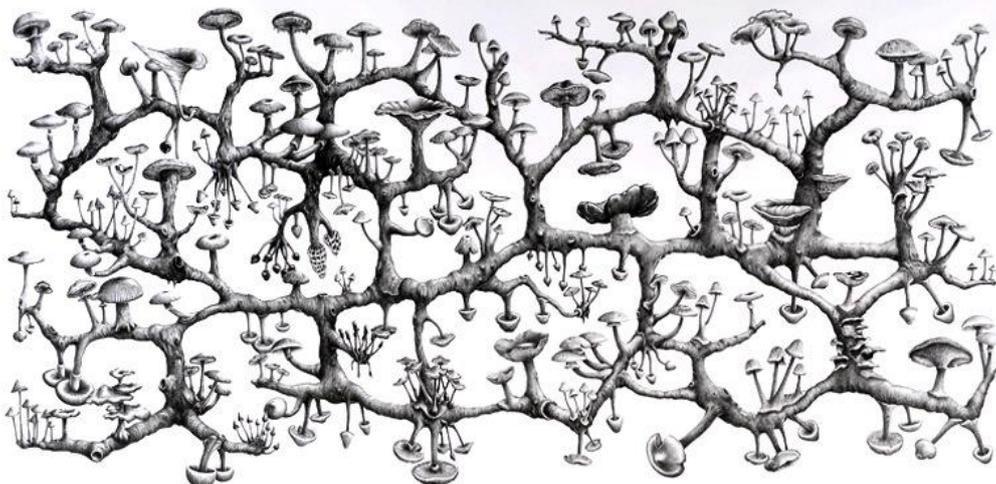
que há de novo, então? As histórias agora estão a serviço do espetáculo e o espetáculo está a serviço do capital.

Figura 42 – Montagem da foto de Sérgio Moro – Site **PapoTV**



3 O Espelho como Rizoma

Figura 43 - **Rizoma de Micélio**, de Richard Giblett, 2008



Segundo Gedhi, em artigo publicado na **Gazeta do Povo**, em 05.11.2013, o criador e produtor da série *Black Mirror*, Charlie Brooker, a nomeou desta forma porque *Black Mirror* “é aquele [espelho negro] que você encontra em toda parede, em cada mesa, na palma de todas as mãos: a tela fria e brilhante de uma TV, de um monitor, de um smartphone”.

3. 1. Espelhos, literatura, poesia, música, cinema e Rizomas

Em *Mil Platôs* (vol. 1), Deleuze e Guattari (2017, p. 43) descrevem **rizoma** como algo que

conecta um ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. Ele não é o Uno que devêem dois, nem mesmo que deveria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n+1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto [...].

Para estes teóricos, rizomas são conexões entre elementos heterogêneos, à primeira vista absurdos, vindas de realidades totalmente

diferentes como o caso da orquídea que atrai o zangão liberando odor semelhante ao da abelha para que este copule com ela e espalhe seus pólen⁸³. Para visões definidas por Deleuze e Guatarri como linhas duras da esquizoanálise⁸⁴, o rizoma é improvável, impossível.

É importante, entretanto, percebermos que o desejo nasce de rizomas:

[...] porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 32).

Convém lembrar que o desejo não é agenciado pelo capital e pelo poder, mais que isso, é gerado pelos mecanismos do capitalismo e pelo poder, de forma que quem deseja nem sempre deseja realmente aquilo que realmente quer, uma vez que a necessidade de participar do jogo social o desindividualizou.

É diante do espelho que o ser humano, como se fora um Proteu⁸⁵ às avessas, metamorfoseia-se para esconder sua parte indesejada e experimentar diversas *personas* que serão utilizadas durante seu convívio social. O homem, nesta perspectiva, não quer se esconder, como Proteu, mas se mostrar, como um pavão ou, no mínimo, mimetizar-se com o externo tal qual um camaleão. Por isso, a fantasia colocada diante do espelho serve ao mesmo tempo de armadura e ornamento, com finalidade de proteger e encantar. Porém, assim como o trabalho de Sísifo⁸⁶, toda a representação diante do espelho é uma representação sem fim, ou seja, a representação se desfaz, modifica-se e, em pouco tempo, eis o homem diante do espelho a procurar a metamorfose que o faça crescer, desaparecer ou ser igual aos seus semelhantes.

⁸³ Temos aqui uma conexão ente os reinos animal e vegetal, à primeira vista impensável. Descrevemos o caso da *Ophrys apifera* que atrai o zangão e deixa seu corpo repleto de pólen, que será espalhado por outros territórios para auxiliar a reprodução da orquídea.

⁸⁴ As linhas duras são as linhas de controle, normatização e enquadramento, e através de seus atravessamentos se busca manter a ordem e evitar o que é considerado inadequado a determinado contexto social instituído (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 373).

⁸⁵ Filho de Oceano e Tétis Proteu tem o dom da premonição, mas por não gostar de revelar o futuro, metamorfoseia-se e assume aparências monstruosas. Apenas os destemidos conseguem encarar suas horrendas aparências e para estes, Proteu conta a verdade.

⁸⁶ Capturado por Zeus após enganar os Deuses, Sísifo é condenado a passar a eternidade a empurrar uma pedra até o alto de uma montanha. Ao chegar no topo da montanha, a pedra rolava para baixo e se via obrigado a iniciar, novamente, o trabalho.

Parafraseando Heráclito⁸⁷ (2013), mudou o homem; logo, mudou a imagem do espelho: é impossível, ao mesmo homem, mirar-se duas vezes diante do espelho. O homem, sujeito que dá significado ao espelho, muda imediatamente à frente do reflexo: molda-se, arruma-se, adultera sua aparência sem, necessariamente, reconhecer-se. Ao rosto, gruda-se a *persona* experimentada inicialmente como imagem.

Lewis Carroll (2015), em **Alice através do espelho e o que ela encontrou lá**, explora muito bem a dicotomia do mundo real x mundo refletido. No livro, Alice entra no mundo dos espelhos através de uma bruma:

Vamos fazer de conta que existe algum jeito de atravessar [o espelho] Kitty. Vamos fazer de conta que o espelho ficou leve como uma bruma de forma que consigamos atravessá-lo. E não é que agora está se desfazendo mesmo numa espécie de névoa? Eu juro! Assim ficará fácil atravessar[...] (CARROL, 2015, p. 21).

Ao entrar no espelho, Alice encontrou um mundo ao mesmo tempo invertido e conhecido, ainda que de forma diferente. Ao levantar o Rei quando este cai no chão, Alice se diverte ao perceber que não é vista por ele. Curiosa, percebeu que o relógio sobre a moldura do espelho invertido era o mesmo relógio de sua casa, mas estava de costas para ela. Durante todo o livro, Alice explora a Casa dos Espelhos e nunca se confunde com o que seja a realidade ou a falta da mesma. Alice sabia que o reflexo onde ela estava inserida não era o real.

Diferente de Alice, o homem, por sua parte, vê o reflexo e nele crê; ele não diz, por exemplo, “verei minha imagem no espelho”, mas “me verei no espelho”.

O poder imagético é de tal forma poderoso, que se esquece de ser aquele apenas um reflexo, uma imagem no espelho e, diferentemente, de Alice, tratamos por real a representação que se mostra aos nossos olhos.

A genialidade de Carroll brinca com neologismos como espelhoohlepse. Palavras invertidas e parágrafos em movimento, colocam o Leitor de **Alice**

⁸⁷ Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος ou Heráclito de Éfeso (aproximadamente 535 a.C. – 475 a.C.) foi um filósofo pré-socrático que estudou o movimento, para ele, tudo no Universo estava em constante mudança. Uma de suas frases diz ser impossível o mesmo homem cruzar duas vezes o mesmo rio, pois havia mudado o rio e também o homem.

através do espelho dentro da ação, imerso no labirinto de reflexos que é a obra e tal peculiaridade faz dela mais que um livro infantil, com seus jogos de palavras, seu questionamento diante da linguagem e seu lirismo.

Paulo Leminski (2013), poeta considerado **marginal**⁸⁸ por diversos pesquisadores, portanto, um criador que se colocava à margem do espelho, das luzes e do espetáculo, escreveu:

ALI

ali
só
ali
se

se alice
ali se vis se
quanto alice viu
e não disse
se ali
ali se dissesse
quanta palavra
veio e não desce

⁸⁸ Luana Castro Alves Peres, no blog *PORTUGUÊS*, especializado em língua portuguesa, define Leminsky como um integrante da “geração mimeógrafo” juntamente com nomes como Oiticicca e Torquato Neto.

Hollanda comenta sobre o termo marginal:

O termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. (HOLLANDA, s/d., s/p.)

Podemos nos questionar sobre a marginalidade de um artista que em 2013 teve uma coletânea (*Toda Poesia*), com venda acima de dezenove mil exemplares (números mais que expressivos para poesia), três reimpressões (apenas em 2013) e vendido nas maiores livrarias do País. A marginalidade de sua poesia, entretanto, reside em sua facilidade de se comunicar com o leitor. O poeta Armino Trevisan diz que

A obra do Leminski é uma feliz combinação do erudito, normalmente camuflado, e do popular. E ele percebeu que não chegamos ao grande público se ele não for capaz de oralizar o que fazemos. Acho que Leminski se aproximar dos jovens é um convite aos poetas no sentido de darem mais atenção aos elementos orais, verbivocais, esses aspectos tangíveis da palavra. (**Jornal Zero Hora**. 05/04/2013).

Por fim, consideramos, neste trabalho, Leminski como poeta marginal, em uma linha de raciocínio que vai ao encontro do escreveu Amador Ribeiro Neto “Usando a terminologia de Antônio Cândido podemos dizer que diante da Poesia Marginal a crítica que tem sido feita não é literária, mas sociologia da literatura.” (p.3, s/d).

ali
bem ali
dentro da alice
só alice
com alice
ali se parece (LEMINSKI, 2013, p. 40)

Mais que mero jogo de palavras, Leminski brinca com a ideia de reflexo, com a sonoridade do nome Alice e faz uma homenagem à sua musa, Alice Ruiz.

Alice é um nome sonoro, melódico, possibilita-nos uma leitura mais lúdica a partir de como o poeta diz-põe suas palavras: “se alice/ ali se visse?/ quanto alice viu/ e não disse/...” Questiono-me. Como viu-se ali, Alice? Como viu-se ali, o poeta? Espelhados, com certeza, pois estes versos podem ser lidos como um palíndromo⁸⁹. Ao olharem-se umas às outras elas se refletem. Fazem seu papel de modelo. Prótese. O espelho que olha e é olhado? (CHAGAS, 2016, p. 60)

Podemos deste modo pensar na ideia de rizoma, quando, diante do espelho, Alice ali se reconhece, ou seja, uma figura que se une a outra figura num fluxo contínuo de ser imagem, ser Alice, ser brotos ramificados em pontos de estruturas, a princípio ilógicas, mas elaboradas de forma contextualizada derivada de observações. Qual Alice ali se viu?

Há uma projeção quase mágica no imaginário quando falamos de espelhos. Machado de Assis (1994), em seu conto “Espelho”, descreve um homem que só encontra sentido em sua solidão ao se olhar no espelho, vestido como militar. No conto, o autor brasileiro brinca com o fato de a imagem da personagem principal ficar desfocada quando este está sem seus trajes cotidianos e aparecer límpida quando está com o uniforme militar. Alcântara (2014) chama atenção para o fato de que o alferes do conto machadiano, instrumentalizado de sua farda, sente o desejo de ser reconhecido pelos outros, ela escreve que:

Deste modo, vemos que não basta vestir a farda; é preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda, que acaba sendo sua alma exterior, indispensável para a integridade psicológica do personagem: ser por meio dos outros. Quando falta o olhar do espelho do outro, Jacobina vai ao espelho, que dirá o que o eu parece ser.

⁸⁹ Segundo o Professor Sérgio Nogueira (2013), palíndromo é uma palavra que se pode ler da esquerda para a direita ou da direita para esquerda sem que esta perca o sentido.

É fácil nos projetar ou refletir na personagem de Machado de Assis. Quantos não têm a necessidade de exibir seus títulos, insígnias e posições sociais diante dos demais e, em momentos de derrotas, se apegar às últimas imagens que consideramos vitoriosas, ainda que o momento presente seja o da solidão em uma casa vazia, sem alguém que nos eleve o ego (lembramos que no conto, o alferes fica sozinho, pois é enganado pelos escravos da tia que fogem após enganá-lo com medidas)?

Na literatura infantil, no conto dos Irmãos Grimm, é diante do espelho que a bela rainha se questiona se há alguém mais bela que ela e percebe que o tempo trouxe ao mundo uma jovem chamada Branca de Neve, que herdará o posto de mais bela, tal qual o mito de Cronos⁹⁰. Neste, o velho tem que matar o novo antes de que este se fortaleça. A Rainha Má, atônita diante de um gênio preso no espelho, resolve matar aquela que a ameaça.

O espelho em Branca de Neve é o rizoma entre o velho e o jovem, entre aquele que é, e aquele que será; em suma, entre o inexorável devir e o desejo inócuo da permanência eterna. Reis e rainhas más diante de espelhos mágicos, diariamente a mandar retirar corações de outros para que seus egos sejam inflados, metamorfoseiam-se em indefesos e fracos, tal qual a velhinha em que a rainha se transforma, para usar seu veneno no momento propício.

Pensemos, por exemplo, no político que se mostra com a saúde fragilizada no momento de sua prisão ou no gestor de empresa que se faz de amigo antes de demitir o funcionário, ou mesmo no sorriso do gerente diante do empréstimo com juros nas entrelinhas que aniquilará a vida financeira do cliente num futuro próximo, enquanto o próprio gerente salva sua pele ao bater mais uma meta esdrúxula imposta por seus empregadores.

O outro, visto desta forma, pode também ser um espelho que representa, ao observador, não o que é de verdade, mas o que ele quer que seja. O cliente que penhora sua casa, no ato do empréstimo, sabe que os juros deste corroerão sua vida; entretanto, quer ver no gerente sorridente a luz e a esperança que o tirará do escuro e das dívidas. As prestações abocanharão boa parte do salário, mas o cliente guiará o carro zero quilômetro que fará parte de sua *persona* e de sua imagem de sucesso.

⁹⁰ Cronos é uma personagem mitológica que engolia seus filhos para que estes não tomassem seu lugar. Foi o pai de Zeus.

Rowling, em sua criação de sucesso, **Harry Potter**, chama seu espelho de Osejed (desejo ao contrário), neste estava escrito uma frase invertida que diz “não mostro seu rosto, mas o desejo em seu coração”. No universo criado pela autora inglesa, este espelho sondaria a vaidade e o egoísmo humano, num teste de caráter e desprendimento, simbolizando as faltas ou carências que as pessoas têm em si e o que anseiam para suprir tais faltas.

Como uma armadilha, o espelho fascina seu observador, a ponto de este enlouquecer diante da imagem formada:

“Deixe-me explicar. O homem mais feliz do mundo poderia usar o espelho de Ojesed como um espelho normal, ou seja, ele olharia e se veria exatamente como ele é. Isso o ajuda a pensar?”

Harry pensou e respondeu lentamente:

“Ele nos mostra o que desejamos... Seja o que for que desejemos.”

“Sim e não” – disse Dumbledore – “Mostra-nos nada mais nem menos do que o desejo mais íntimo, mais desesperado de nossos corações.” (ROWLING, 2000, p. 184-185)

Segundo Brandão (2014), o espelho de Osejed é uma espécie de portal que revela o reflexo dos sentimentos velados do **eu** inconsciente, ou seja, através dele se mostrariam desejos tão profundos que não saberíamos de sua existência.

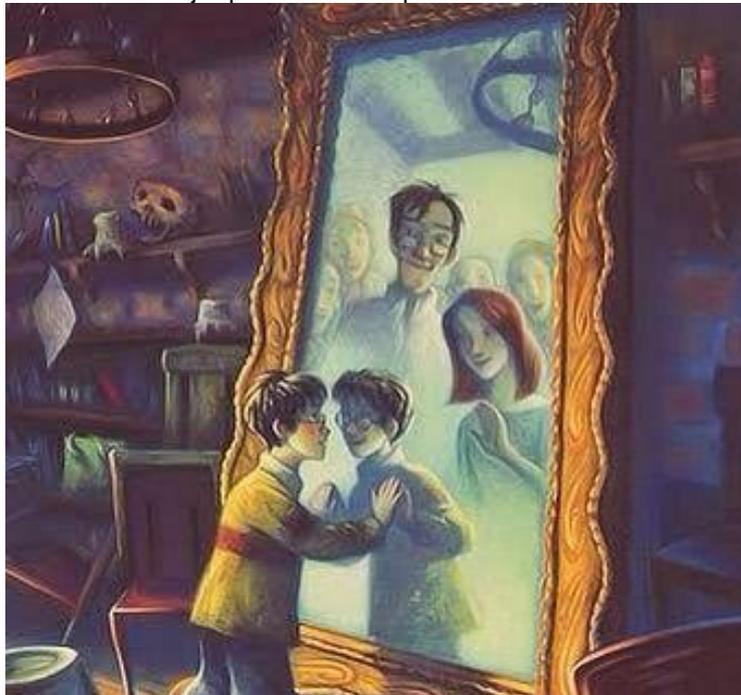
Podemos, portanto, fazer uma livre associação entre o espelho do alferes de Machado de Assis e o espelho do universo de Harry Potter para concluirmos que ambos são projeções de quereres impetuosos e urgentes, de modo que nossas potencialidades e profundas aspirações sejam colocados à margem do nosso eu devido às pressões sociais ou **agenciamentos de desejo**, como nos diz Deleuze (2017)⁹¹.

A relação espelho x espelhado se repete em várias outras obras contemporâneas, como, por exemplo, no filme **Matrix** (1999), quando Neo descobre que o mundo tido por ele até então como real é apenas um simulacro em um espelho ilusório com formato de sistema operacional –; passando pela série de animação dos anos 1980 **Caverna do Dragão** (*Dungeon and Dragons*), na qual um grupo de adolescentes que se transporta a outro mundo –; chegando às atuais séries de TV como **Stranger Things** com seu mundo invertido; e, como

⁹¹ O conceito de agenciamento de desejo será aprofundado nos capítulos II e III deste trabalho.

não poderia deixar de ser, **Black Mirror**, e seu desconcertante reflexo distópico⁹² e, ao mesmo tempo, próximo da imagem ou situação que entendemos por real.

Figura 44 - Harry Potter diante do espelho Ojosed a vislumbrar seu maior desejo que é ver seus pais



Obviamente, tais analogias não são novas ou mesmo originais. Já no século III a.C., Platão nos explicava, por meio de seu “Mito da Caverna”, sua ideia de transcendência, ao nos mostrar seus mundos inteligível e sensível e expor a preocupante situação dos homens eclipsados por crenças em sombras manipuladas por outrem.

No filme *Matrix*, Neo consegue entender melhor a ideia da *Matrix* e sua simulação do real, proposta por Morpheu⁹³, quando toca o espelho e percebe que este, além de refletir, gruda-se ao observador, e aos poucos vai tomando o corpo deste, envolvendo-o com seu aspecto prateado. É através desta metáfora visual, que os diretores⁹⁴ explicam ao expectador sua ideia de mundo paralelo.

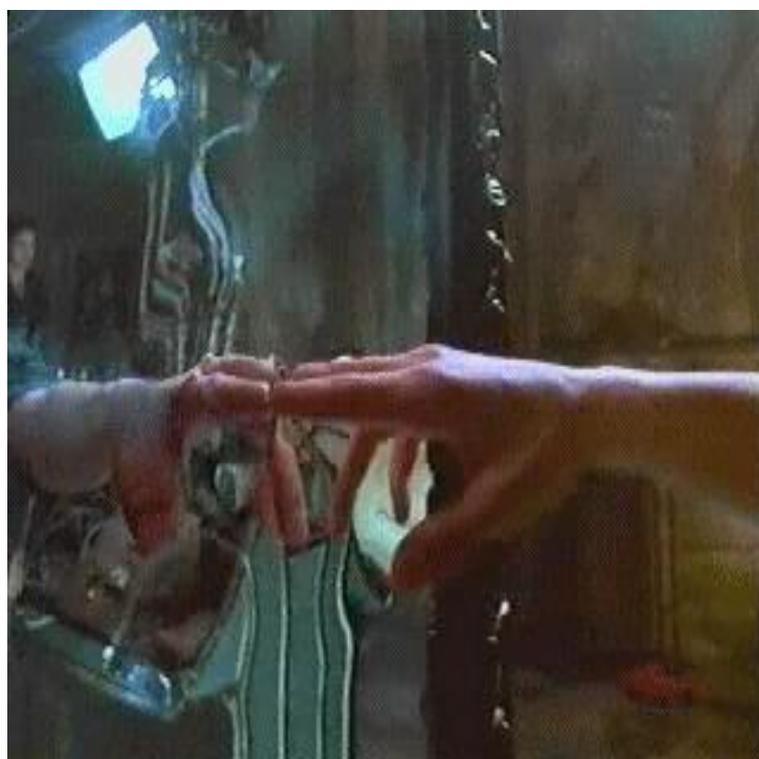
⁹² Distopia é o oposto da utopia. Podemos entender o termo distopia uma visão negativa do mundo. A própria ideia de *Black Mirror*, a série, é uma visão negativa de um futuro que poderá ocorrer a qualquer instante, uma vez que é factível e em muitos aspectos dialoga com o contemporâneo.

⁹³ Na mitologia grega, Morfeu é o deus dos sonhos.

⁹⁴ Desde 2016, os diretores se assumem diretoras, após cirurgia de mudança de sexo. Há uma interessante analogia de dois humanos que se apresentavam como homens, mas que em seu íntimo sentiam-se mulheres. Podemos concluir que ambas representavam o que na verdade não sentiam ser.

Percebemos, seguindo o roteiro do filme, a dicotomia de mundo *matrix* x mundo real, para que se tracem planos para fugir da *matrix* ou, numa perspectiva deleuziana, uma linha de fuga que transforme o estriado mundo num plano liso, numa fuga do poder do capital sobre o humano ⁹⁵.

Figuras 45 e 46 - Cenas do filme **Matrix**, o espelho se mistura com o observador



⁹⁵ Mundo estriado seria um mundo com divisões temporais e espaciais ao contrário de um espaço liso, que, como um deserto não tem limites

Espelhos são usados em outros grandes sucessos do cinema. Para não nos alongarmos em nossa análise, citaremos apenas mais dois filmes: **Cidadão Kane** (1941) e **Star Wars 8: Os últimos Jedi** (2017). Não cabe aqui comparações da importância cinematográfica de ambos, mas de duas cenas bastante semelhantes.

Em **Cidadão Kane** (1941), uma das cenas mais famosas é aquela em que o protagonista se vê, após ser abandonado por sua segunda esposa, Susan Alexander (Dorothy Comingore), em uma sequência de espelhos infinitas. Estes simbolizam as diversas faces e diversas versões do poderoso jornalista que, embora em um momento de abandono ou fragilidade, continua a tornar impossível que conheçamos sua própria verdade, seu verdadeiro eu.

Algumas considerações são importantes neste momento do filme: apenas quando Kane está abandonado e fragilizado – uma das raras vezes que ele é assim retratado durante o filme –, podemos ver seu reflexo, seu eu. Não podemos deixar de refletir sobre o fato de que a sequência do abandono da esposa é contada sobre a ótica do mordomo, talvez a pessoa que, pela proximidade, tempo de convivência e submissão, fosse a que mais o conhecesse realmente. Mas, o resultado na tela é complexo, pois os espelhos também podem ser enxergados como labirintos infinitos, aprofundando o mistério sobre quem seria aquele homem:

A cena dos espelhos, onde Kane se multiplica infinitamente ao longo de um corredor. A cena na qual um imenso quebra-cabeça é montado. E, sobretudo, as cenas de abertura e fechamento do filme, onde a câmera de Welles enfoca uma placa com os dizeres: entrada proibida. A entrada não é proibida somente em Xanadu, a entrada é vetada à alma de Kane. (REVISTA BULA, 30/03/2009)

Chama a atenção para o fato de que houve outro espelho na sequência da separação de Kane e sua esposa:

A câmera enquadra Kane da cintura à cabeça, que vira as costas e entra no quarto (até o momento, estava observando a saída da sua mulher à porta). Após uns poucos passos, o personagem pega uma peça de roupa que sobrou em cima da cama, a guarda numa mala deixada para trás, fecha a mala com mãos trêmulas e a joga contra a parede. Joga também uma segunda mala, encontrada no chão ao lado da cama. Após arremessar uma terceira mala, tira com furor os lençóis e os joga no chão, arrancando também a cortina. Após isso, dirige-se

a uma pequena mesinha com objetos caros de decoração e beleza: derruba os objetos e a mesa. Derruba quadros e arranca cortinas, mais uma mesa e empurra o guarda-roupas e uma poltrona. Se dirige ao outro lado do quarto e arranca com as mãos uma prateleira colada à parede. De uma estante, derruba livros e arremessa uma garrafa de bebida. Derruba um criado mudo e arranca um espelho. (FELIPE, 2017, s/p)

Figura 47 – **Cidadão Kane** (1941) - Kane destrói o quarto de Susan



Quando pensamos que a cena da fúria de Kane, ao destruir o quarto da esposa que o abandonou, termina com a destruição de um espelho, relacionamo-la à cena posterior, a do corredor de espelhos, temos uma forte indicação da proposta do diretor.

Ao quebrar as coisas no quarto, Kane quebra tudo o que o representa,

Em todos esses momentos, anda com dificuldade entre os destroços ao chão; por muitas vezes ficando enroscado a eles e os levando com o pé. Após derrubar mais alguns objetos, segura em uma das mãos um globo de neve, dá alguns passos e fala a palavra “Rosebud”; e, em seguida, enche os olhos de lágrimas e, com o globo na mão e o olhar de lágrimas no horizonte, sai de cabeça erguida do quarto. Esse pequeno intervalo confundido facilmente com uma cena de ataque de fúria vista em tantos filmes revelam o segredo e ensinamento de Cidadão Kane. Isso porque os objetos quebrados, derrubados ou arremessados são essência e exemplos de tudo que Kane conseguiu e era: as malas revelam a facilidade de se viajar para todos os lugares, dependendo apenas de sua vontade. A cama, representa o amor de mulheres e o prazer carnal.

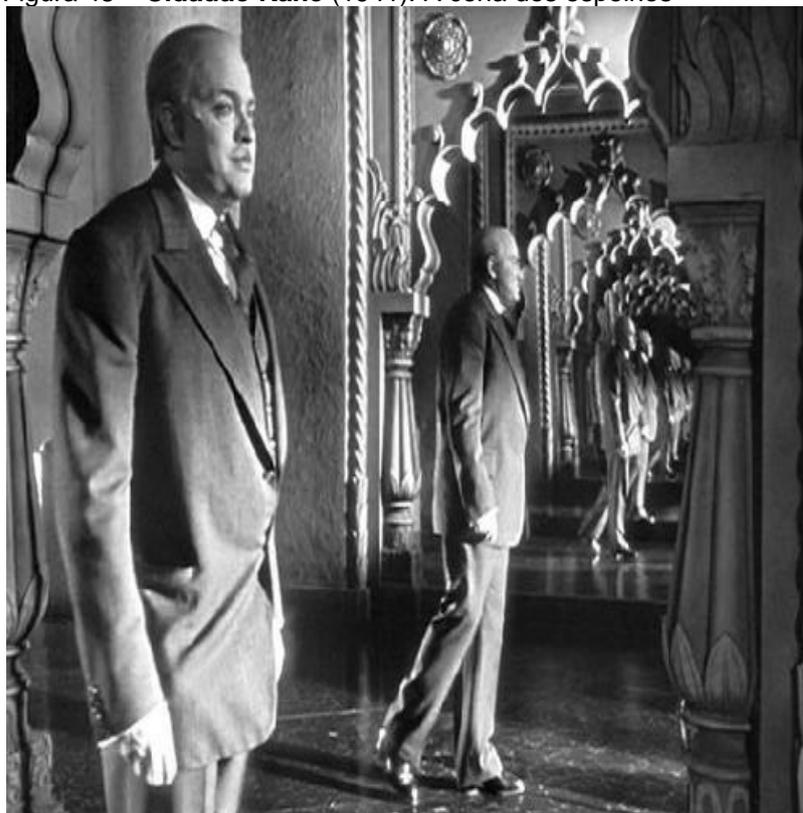
As cortinas, uma vida particular um pouco longe de olhares alheios, o que consegue em Xanadu, mas que se abrem para olhares curiosos em sua vida pública, para ser ovacionado pelo público. Objetos caros

e de beleza revelam a riqueza que adquirira. Os livros e a bebida, o prazer. O espelho, seu egocentrismo. O fato desses destroços o impedir de andar com tranquilidade revelam o peso e a dificuldade de se livrar dessas “prisões” que a riqueza o trouxe. (FELIPE, 2017, s/p)

Temos, então, a sequência do corredor e dos infinitos espelhos.

A impenetrabilidade na face do verdadeiro Kane é mais um signo que torna complexa a sequência. Durante ela, o protagonista não se olha no espelho. Suas expressões são frias, não há choro e, se não tivéssemos presenciado a cena anterior, quando Kane quebra o quarto de sua amada, não saberíamos que este estava dilacerado a esta altura da película. Vemos Kane nos infinitos espelhos, mas ele não se vê. Terminamos esta cena com a pergunta: será que vimos mesmo Kane nos espelhos? E chegamos à resposta que o verdadeiro Kane talvez tenha sido mostrado apenas na cena anterior, quando ele quebra o quarto. A famosa cena dos espelhos infinitos nos distancia mais da personagem, em qual daqueles espelhos estaria o reflexo do verdadeiro Kane?

Figura 48 – **Cidadão Kane** (1941). A cena dos espelhos



Por outro lado, o diretor de **Star Wars: Os últimos Jedi**, lança mão da cena dos espelhos infinitos, mas com um arco diferente. No oitavo filme da saga,

a personagem principal, Rey, na tentativa de encontrar a imagem de seus pais, se vê refletida em espelhos infinitos. O diretor do filme, Rian Johnson (2018), explicou em entrevista que pensou na cena antes mesmo de começar a escrever o roteiro:

A origem dessa cena aconteceu muito cedo, antes mesmo de eu organizar uma história. Foi uma imagem que chegou em minha mente quando estava pensando sobre como era importante para ela buscar sua verdadeira identidade. Como em qualquer jornada de herói, é um momento que resume o amadurecimento do personagem” (R7, 2018).

Diferente do clássico filme de Orson Wells, em **Star Wars: Os últimos Jedi**, somos convidados a conhecer Rey. Ela se mira no espelho, tenta se reconhecer e, ao fazê-lo, se mostra ao espectador. Rey tem a hesitação que Kane não tem e isso a torna menos confiante, menos fechada em seu próprio mundo. São personagens, diametralmente, opostas: o jornalista com moral duvidosa que passa por cima de tudo e todos para conseguir seus propósitos e a jovem insegura que tenta encontrar raízes e entender seu lugar na jornada. Em comum, percebe-se em ambos a ausência dos pais (o que fica claro em **Cidadão Kane** apenas no final do filme).

No longa-metragem de Rian Johnson, a caverna e o espelho têm função de rito de passagem, de crescimento. A proposta é oposta àquela feita por Welles. Se podemos dizer desta forma, o inimigo de Kane é ele mesmo – embora sempre o vejamos a partir do ponto de vista de outros –; já em **Star Wars**, o inimigo seria o lado negro:

Rey encontra em sua caverna inumeráveis réplicas dela mesma, o que ilustra, com precisão, o que é, afinal, o lado negro: a ilusão do ego. Explico: o lado negro é, como Kylo Ren deixa claro, a superação de qualquer limite externo pela força do Eu. Deve-se desapegar do pai, do mestre e de qualquer modelo, de modo a sobrar apenas a força da autenticidade. Não é à toa que, entre os Siths, é tradição que o discípulo traia e assassine o próprio mestre. Por sua vez, essa força do Eu é sempre falsa, sempre uma ilusão: um truque de espelhos (ALMENDRA, 2018, s/p).

Em **Star Wars**, são facilmente encontrados elementos que nos remetem à aventura do herói que, conforme Campbell (2013), em seu **Herói de mil faces**, expõe as seguintes passagens:

1. A partida (O chamado da aventura, a recusa do chamado, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar, o ventre da baleia).
2. A iniciação (O caminho de provas, o encontro com a deusa, a mulher como tentação, a sintonia com o pai, a apoteose, a bênção última).
3. O retorno (a recusa do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a passagem pelo limiar do retorno, senhor de dois mundos, liberdade para viver).
4. As chaves.

Rey desce à caverna na esperança de encontrar seus pais (a procura pelos pais também é elemento presente na obra *Harry Potter* A caverna consiste em prova difícil, como o próprio diretor descreve, de amadurecimento. Podemos fazer uma analogia com o tema **a iniciação**, de Campbell (2013, p. 142), mais especificamente com **a sintonia com o pai**.

O paradoxo da criação, do surgir das formas temporais a partir da eternidade, é o segredo germinal do pai. Ele jamais pode ser efetivamente explicado. [...] O problema do herói consiste em penetrar em si mesmo (e, por conseguinte, penetrar em seu mundo) precisamente através desse ponto, em abalar e aniquilar esse nó essencial de sua limitada existência.

Não é o pai ou a mãe que Rey encontra, ao contrário, depara-se com infinitudes de espelhos que a angustiam.

O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias desse vasto e implacável cosmo são completamente validadas na majestade do Ser. O herói transcende a vida, com sua mancha negra peculiar e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla o pai e compreende. E assim, os dois entram em sintonia. (*ibidem*, p. 142)

Aqui temos um exemplo claro do que chamamos de espelho rizoma. Rey não encontra a figura do pai em outro lugar senão em si mesma, a mesma coisa acontece com a figura materna. Rey compreende que a busca por eles é, antes de tudo, uma busca por si mesma.

É essa a provação a partir da qual o herói deve derivar esperança e garantia da figura máscula do auxiliar, por intermédio de cuja magia (amuletos de pólen ou poder de intercessão) ele é protegido ao longo

de todas as assustadoras experiências da iniciação, fragilizadora do ego, do pai. Pois, se for impossível confiar na terrível face do pai, nossa fé deve concentrar-se em algum outro lugar [...]; e, com essa confiança necessária ao apoio, suportamos – apenas para descobrir, no final de tudo, que o pai e a mãe se refletem um ao outro e são, em essência, a mesma coisa. (CAMPBELL, 2013, p. 128)

Figura 49 – **Star Wars: Os últimos Jedi (2017)**
Ryan na Caverna de Espelhos



A grande prova de iniciação de Rey, que a torna mais sábia, é a contemplação de si mesma diante dos espelhos rizomas que encontra na caverna. Segundo Campbell (2013), “para o filho que cresceu suficientemente para conhecer o pai, as agonias da provação são prontamente suportadas; o mundo já não é um vale de lágrimas, mas uma manifestação perpétua e geradora de bênçãos.” Rey consegue passar pela prova e, crescida, sai da caverna para encontrar aquele que ela escolheu como mestre: Luke Skywalker⁹⁶, que, entendendo que a moça tem de seguir o próprio caminho, a recusa.

Vemos, portanto, espelhos rizomas em **Cidadão Kane** e **Star Wars: Os últimos Jedi**. Décadas separam as duas produções, mas entre elas há o espelho como signo de procura pelo próprio eu, pela própria identidade. Se Kane é um homem escondido sob diversas facetas, impenetrável em suas camadas de poder, Rey é uma mulher à procura de si mesma, de suas raízes, em um

⁹⁶ Luke Skywalker também passa por sua própria jornada do herói nos primeiros filmes da série, posteriormente numerados como 4, 5 e 6. Em **O poder do mito**, de Campbell, há várias referências a este fato.

labirinto de espelhos que não descortina respostas, mas oferece-lhe apenas, como se isso fora pouco, sua própria imagem reproduzida.

Podemos pensar em outra obra que alude a ideia de espelho rizoma. O poeta e compositor Arnaldo Antunes escreveu “Os buracos do espelho”. Além de estar no site oficial do artista como poema, o texto aparece em forma de música no álbum **O Silêncio**, de 1996, e surge como protagonista em uma cena do filme brasileiro **Bicho de Sete Cabeças**, de 2000, dirigido por Laís Bodansky. A letra do poema-canção diz:

Os buracos do espelho

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir à noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora (Arnaldo Antunes)

No filme, a personagem denominada **O Guardador de Pensamentos** fala as seguintes frases ao personagem Neto, preso em um manicômio após o pai flagrá-lo fumando maconha, antes de mostrar o poema de Antunes:

É preciso fingir, quem é que não finge nesse mundo? Quem? É preciso dizer que tá bem disposto. É preciso dizer que não tá com fome. É preciso dizer que não tá com dor de dente. É preciso dizer que não tá com medo. Se não, não dá, não dá! A gente até precisa fingir que é louco sendo louco. Fingir que é poeta sendo poeta. (BICHO DE SETE CABEÇAS, 2001, Laiz Bodanski).

A começar pelo nome da personagem que cita as frases e mostra o poema a Neto, temos uma homenagem a Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa) com seu famoso “Guardador de Rebanhos” e o paralelo com o poeta **fingidor**. Temos, portanto, o fingimento diante do espelho e o buraco que suga o homem até que este esteja dentro dele sem ter como sair.

A loucura de uma máscara presa ao rosto do indivíduo incapacitado de encontrar a si mesmo ou sua essência, nos versos de Arnaldo Antunes citados durante a cena:

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some
(BICHO DE SETE CABEÇAS, 2001. Laiz Bodanski).

Temos um indivíduo que não consegue mais encontrar seu próprio eu, preso em um mundo que não é dele:

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora
(*ibidem*).

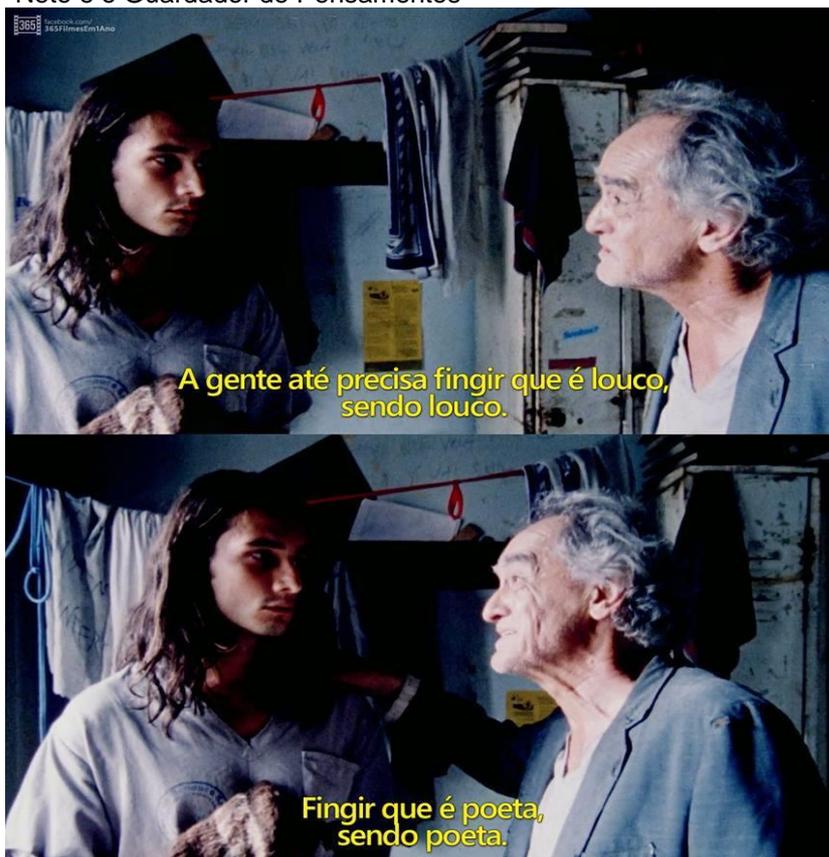
“Aqui dentro do lado de fora” representa um indivíduo que se descolou do seu eu interior e se perdeu no exílio externo, ao fingir tanto que já não sabe mais o que é o real ou não. Este conflito se dá entre o sujeito e a sociedade que o considera louco (no filme, a personagem Neto está no hospício sem ter nenhuma doença mental).

Quando Antunes repete a expressão buraco no espelho, temos uma referência à dualidade, aos conflitos humanos entre o que somos e o que esperam que sejamos.

Freud (1997) faz uma análise entre a relação indivíduo x sociedade e concluiu que há conflito de interesses entre as partes, a ponto de esta reprimir os instintos daquele até que desenvolva neuroses. O homem abriria mão de uma parcela de felicidade e de seu próprio instinto, pela segurança que a vida em sociedade lhe dá.

[...] é impossível desprezar até que ponto a civilização é construída pela renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não satisfação (pela opressão, repressão ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa ‘frustração cultural’ domina grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos” (FREUD, 1997. p. 52).

Figura 50 - Cena do filme **Bicho de Sete Cabeças**.
Neto e o Guardador de Pensamentos⁹⁷



Black Mirror, por sua vez, mostra ao espectador rizomas incômodos do mundo contemporâneo, uma distopia aflitiva, próxima do real com escuros tons de sarcasmo, genialidade e inquietação. Mais que espelhos físicos, a série exhibe espelhos metafóricos, subjetivos, que trazem em si o escuro da alma humana, algo parecido com a canção “*Eclipse*”, do álbum *The Dark Side of The Moon*, da banda de rock progressivo *Pink Floyd* sobre o lado escuro da lua que está em

⁹⁷ Interessante a postura das personagens na cena. Neto olha seu interlocutor como se mirasse um espelho.

nós, faz parte de nós; e, embora reneguemos e tentemos esconder, está impregnado do que evitamos ver.

O escuro, na canção, embora não seja espelho, tem uma ideia semelhante à do espelho rizoma, uma vez que mostra o que não queremos ver ou exibir aos outros e, por diversas vezes, eclipsa a imagem que queremos projetar para os outros, mostrando muito mais de nós do que gostaríamos:

ECLIPSE

All that you touch
 And all that you see
 All that you taste
 All you feel
 And all that you love
 And all that you hate
 All you distrust
 All you save
 And all that you give
 And all that you deal
 And all that you buy
 Beg, borrow or steal
 And all you create
 And all you destroy
 And all that you do
 And all that you say
 And all that you eat
 And everyone you meet
 And all that you slight
 And everyone you fight
 And all that is now
 And all that is gone
 And all that's to come
 And everything under the sun is in tune
 But the sun is eclipsed by the moon
 (There is no dark side of the moon, really
 Matter of fact it's all dark)⁹⁸

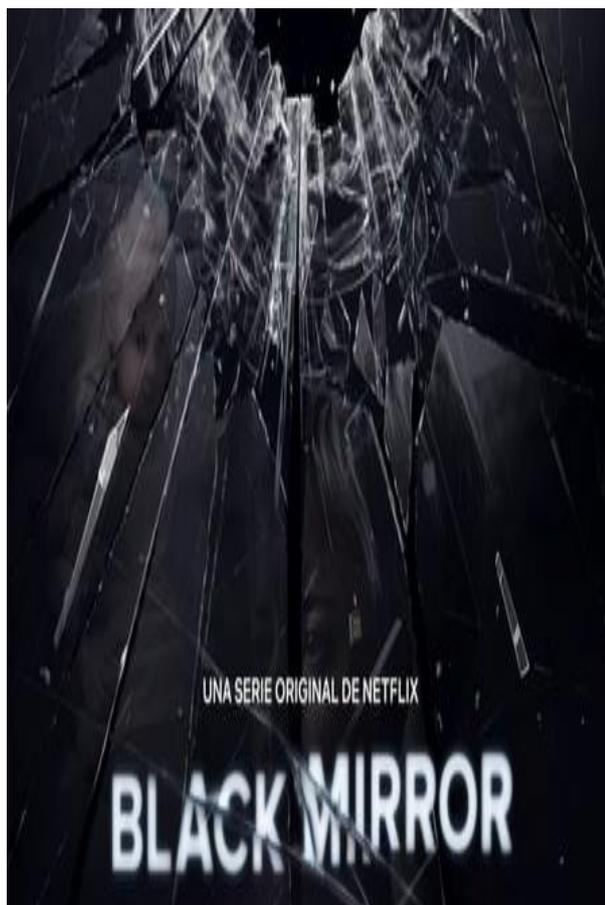
⁹⁸ "Eclipse

Tudo o que você toca/ E tudo o que você vê/ Tudo o que você prova/ Tudo o que você sente/ E tudo o que você ama/E tudo o que você odeia/ Tudo o que você desconfia/ Tudo o que você salva/E tudo o que você dá/ E tudo o que você negocia/E tudo o que você compra/Implora, pega emprestado ou rouba/ E tudo o que você cria/E tudo o que você destrói/E tudo o que você faz/ E tudo o que você diz/ E tudo o que você come/E todos que você conhece/ E tudo o que você desconsidera/E todos com quem você briga/E tudo o que é agora/E tudo o que já passou/ E tudo que virá/E tudo sob o Sol, está em perfeita sintonia/Mas o Sol está coberto pela Lua/(Não há um lado escuro na Lua, na realidade/Na verdade ela é toda negra)" (tradução nossa)

Black Mirror, não por acaso, tem muitas das imagens promocionais que mostram um espelho quebrado com fundo negro: o reflexo da e na sombra. Aquilo que se esforça por esconder. A imagem do espelho (rizoma) negro surgiria como se o observador fosse incapaz de suportar, a representação que o indivíduo tanto procurou esconder; mas que, diante do rizoma, ao mostrar-se, o enfureceu.

O buraco quebrado no espelho, o lado sombrio em *Star Wars*, os espelhos infinitos em *Cidadão Kane*, o espelho de Machado de Assis e demais exemplos citados neste trabalho são, desta forma, improváveis rizomas desconfortáveis. Como na música do *Pink Floyd*, o sol eclipsa a lua, que não tem um lado escuro, já que é toda escura. Da mesma forma, o indivíduo não é a imagem que se metamorfoseou diante do espelho, ele é a primeira imagem crua, que se mirou, mas não gostou do que viu.

Figura 51 – Imagem promocional de *Black Mirror*, o espelho aparece quebrado



Fonte: Netflix

Obra contemporânea que nos faz recordar que nem sempre somos aquilo que queremos ser, *Black Mirror* pode ser um exemplo de espelho rizoma incômodo, mas seria capaz de gerar fluxos desconexos? Para entrarmos, entretanto, em uma análise aprofundada da série e seus episódios precisamos nos debruçar sobre o conceito de desejo e como o espetáculo ajuda em sua construção e cooptação.

3. 2. Sobre espelhos e espetáculo

Espelho negro. Pensemos no espelho como um improvável rizoma, um elemento de conexão entre a imagem que reflete e a que é refletida. Um espelho não é, necessariamente, algo que se encerra em si mesmo, ele só existe e tem utilidade, quando visto por alguém, quando reflete algo, quando mostra em si um outro que não é ele. Sem vida própria, o espelho é, tal qual o rizoma de Deleuze e Guattari, nascedouro de desejos, uma ponte ilógica entre o que somos no instante e o que queremos ser ou parecer no momento seguinte.

Se, no momento primeiro, o espelho mostra o que realmente somos, ele serve também para, num átimo, ser o instrumento usado pelo ator, no camarim do espetáculo, que o ajuda a tornar-se outro diante de seu público. Naquela que consideramos por vida real, somos atores inconscientes de nosso papel, pois nem sempre temos consciência de quem seja o diretor ou o roteirista dos papéis que interpretamos.

Lembramos de Narciso, filho do deus rio Cefiso e da ninfa Liríope. No mito, Tirésias, o oráculo, prevê que Narciso teria vida longa, mas não poderia ver seu rosto ou admirar a própria beleza, pois isso lhe custaria a vida. Após desprezar Eco, Narciso fora amaldiçoado pela mãe dela, Nêmesis, e acabou fitando seu rosto refletido nas águas puras de um lago até ficar apaixonado pela própria imagem, enlouquecer e morrer.

Narcisos modernos, fixados na representação tal qual os homens alienados pelas sombras na alegoria da Caverna de Platão, temos a compulsão por espalhar espelhos que representem nossas imagens pelo mundo em aparelhos digitais ou redes sociais. Imagens cotidianas, produzidas por 0 e 1 tornam-se onipresentes e o espetáculo toma conta de nossa vida de tal forma que nada mais importa além de nosso rosto, nossa imagem e o que construímos

para ser consumido pelos outros. Segundo Brandão (2008, p. 89) “Eis que regressamos ao mundo da *ratio*, agora mais impessoal do que nunca, pois já não somos mais intermediados pelo humano, mas pelo não humano”.

A mídia, como falso espelho, mostra ao espectador aquilo que ele quer ver; não refletindo, portanto, o que o espectador realmente é. Pierre Bourdieu (1997), em seu livro **Sobre a Televisão**, ao falar sobre como as coberturas jornalísticas se calcam sobre os conteúdos dos próprios concorrentes, explica que, para prender seu espectador, a mídia se esforça para atender o que ele deseja, não necessariamente, o que seja relevante:

Esta espécie de jogo de espelhos refletindo-se mutuamente, produz um formidável efeito de barreira, de fechamento mental. [...] Fazem-se por referência aos concorrentes, coisas que se acredita fazer para se ajustar melhor aos desejos dos clientes (BOURDIEU, 1997, p. 33).

As emissoras de televisão não se preocupam com a notícia como fato, mas como espetáculo, que prenderá seu espectador e aumentará a audiência de determinado programa, para melhor explorar, junto aos anunciantes, o desejo dos espectadores.

A capacidade das massas em ter contato com seus desejos próprios e mais efetivos é influenciada pela mídia e, segundo Berman (1986, p. 27), as massas são

programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. O povo se autorrealiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas.

Podemos traçar paralelo entre as ideias de Berman com Bauman, quando este pondera sobre o ato de comprar coisas como uma manifestação de instintos materialistas e hedonistas adormecidos. Para o sociólogo polonês,

O comprar compulsivo é também um ritual *diário*: os exorcismos precisam ser repetidos diariamente, porque quase nada é posto nas prateleiras dos supermercados sem um carimbo como “melhor consumir antes de”, e porque o tipo de certeza à venda nas lojas pouca adianta para cortar as raízes da insegurança, que foram o que levou o comprador a visitar as lojas. O que importa, porém, e permite que o jogo continue – não obstante a falta de perspectivas –, é a maravilhosa qualidade dos exorcismos: eles são eficazes e satisfatórios não tanto porque afugentam os fantasmas (o que raramente fazem), mas pelo

próprio fato de serem realizados. Enquanto a arte de exorcizar estiver viva, os fantasmas não podem reivindicar a invencibilidade. E, na sociedade dos consumidores individualizados, tudo o que precisa ser feito, precisa ser feito *a la* “faça-você-mesmo”. O que mais, além das compras, preenche tão bem os pré-requisitos desse tipo de exorcismo? (BAUMAN, 2000, p. 96).

De acordo com Bauman (2000) o homem exorciza, ao comprar, sua incerteza e seu sentimento de insegurança. Tal exorcismo nos leva ao espetáculo que

é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligadas deles: ela apenas ligou a uma base terrestre. Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem. (DEBORD, 2016, p. 19).

O espetáculo traz consigo o sagrado espetacularizado, e o caráter divino se converte no ato de consumir; afinal, consumir é redimir-se dos defeitos (pecados), para acessar o mundo confortável e equalizador dos produtos consumidos, sempre ditados, ordenados e oferecidos pelo capital.

Os espelhos negros das telas de televisão, *tablets*, *notebooks* ou computadores são, artificialmente, iluminados e é diante de espelhos com luzes prontas a cegar o observador que o espetáculo toma sua forma mais cruel, dogmática e sedutora: cumprir seu papel de entorpecer, de maneira confortável um indivíduo anestesiado diante do aparelho que emite suas luzes. Há um gerador de desejos em cada tela de aparelho digital no mundo contemporâneo a prender seu espectador diante de si, enquanto transmite via espetáculo, os valores importantes ao capital. “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes para um comportamento hipnótico.” (DEBORD, 2016, p. 18)

Se pensarmos na mídia em sua capacidade especular, temos aqui o seguinte elemento: se a Alice de Carroll passa para o outro lado do espelho através de uma bruma; passamos para um outro lado, um outro mundo, através do brilho da tela da televisão, do computador ou mesmo do celular. Mas, quando os aparelhos quebram, temos diante de nós apenas um espelho negro, um *Black*

Mirror, a refletir nosso rosto atônito por nos ver e não mais as luzes hipnotizantes das redes sociais e dos sites ávidos por *cliques*. Um pequeno instante de desespero diante da sombra que, momentaneamente, desapareceu no fundo da caverna. Alice sabe que está do *lado de lá* do espelho, nós não sabemos.

Para Matos (2013, p. 55), pode-se dizer que

a comunicação midiática veicula e reforça a cultura de uma ética “indolor”, a dos atuais tempos democráticos. Novos valores são transmitidos pelas mídias: fetichismo da juventude, fitness esportiva, cuidados com o corpo, mas sem nenhum ideal do espírito. Esta “mobilização total” da sociedade não mais pressupõe a moral como aperfeiçoamento e libertação individual e coletiva, mas o culto da eficácia e do sucesso. Vivemos uma época do pós-dever, sem obrigações ou sanções morais. Sociedades “pós-moralistas”, elas celebram o puro presente, estimulando a gratificação imediata de desejos e pulsões – o que leva a interrogar a natureza mesma das sociedades contemporâneas, a mutação do caráter antropomórfico da sociedade, não mais centrada no homem, no indivíduo, no cidadão, em sua dignidade e liberdade, mas no consumo e no espetáculo.

Ainda segundo Matos (2003), precisamos atentar para fato de que espetáculo e especulação têm a mesma raiz e dizem respeito a uma operação do olhar e da linguagem; consistem, portanto, no ato de ver e dar-se a ver na esfera pública. A partir deste fato, podemos concluir que a sociedade do espetáculo atual tem um verniz perverso de visibilidade absoluta, chegando a ser panóptica, a entender que

O *panóptico* é um projeto carcerário cuja arquitetura foi concebida por Bentham no final do século XVIII. Nele há uma torre circular de vigilância central e uma construção em anel no exterior da torre, com aberturas que não permitem ver o que se passa dentro dela, pois biombo são dispostos entre as salas da torre. O vigia permanece invisível, mas seu olhar potencial grava-se na consciência do detento, modelando seu comportamento, obrigando-o a internalizar o controle de que é ou não é o objeto, uma vez que pode sempre estar sendo observado. Nesse dispositivo de visão há antes uma “sugestão de visão”, o que enuncia uma nova e temível hegemonia dos sistemas de poder. Como Foucault analisa em *Vigiar e punir*, o indivíduo torna-se dócil, autorregulado em sua submissão a um dispositivo de vigilância, por vezes real, por vezes, virtual. No *panóptico*, cada prisioneiro aprende a desempenhar seu papel de prisioneiro diante de um olhar hipotético, e a desempenhá-lo bem. O prisioneiro aceita perder seu estatuto de sujeito agente, para interiorizar o controle, integrando-se a um “Todo” hipnótico. Esse panoptismo visa assegurar a visibilidade máxima do conjunto do corpo social ou de um único indivíduo, nada permanecendo na sombra. Nos anos do fascismo, Hermann Broch aproximou, pela primeira vez, o sentido desse panoptismo vinculado à gestão moderna das massas e o conceito de “pânico”, retomado por Sloterdijk em seu livro *A mobilização infinita* (MATOS, 2003, p. 56).

Sobre sociedade moderna e cárcere, Berman (1986, p. 26) escreve

Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito — como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo — desapareceu. Ironicamente, os críticos do “cárcere de ferro”, no século XX, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam.

O indivíduo espera ser aceito pela sociedade, conforme Erich Fromm escreve em seu livro **Ter ou Ser** “A grande diferença entre ser e ter é a que se estabelece entre uma sociedade centrada sobre as pessoas e uma sociedade centrada sobre as coisas.” Para o pensador, consumir liberta a ansiedade e exige que se consuma cada vez mais, uma vez que tudo aquilo que se consome depressa perde sua capacidade de satisfação.

Para complementarmos a ideia de Fromm, voltamos a Debord (2016, p. 18)

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para *ter*. A fase atual, em que uma vida social está totalmente tomada pelos resultados da economia, leva um deslizamento do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela *não é*. (p. 18)

Para consumirmos mais e sermos aceitos, ou de acordo com o pensamento de Debord, parecer aquilo que temos, o espelho é o aliado que nos mascara e protege com armaduras especiais para enfrentar o mundo e ser aceito por ele. O que não queremos ver no mundo é o que não queremos ver em nós, por isso nos fantasiemos, adornamo-nos e adoramos a imagem que criamos, ainda que não seja, necessariamente, a representação do que somos realmente.

O espelho, como um rizoma, é uma conjunção, ponte, ligação entre dois mundos: o que queremos mostrar e o que somos (ainda que não saibamos sê-lo). Dessa forma, cegos ao nosso eu profundo, deixamo-nos rostificar pela máquina capitalista e tornamo-nos apenas mais um número, uma peça da

engrenagem do capital que se preocupa apenas em produzir e continuar existindo; e que, antes de ser o fim em si mesmo, esmagará todos os homens para que produzam e multipliquem seu próprio poder.

O espelho, portanto, é um preparo para o espetáculo cotidiano, uma prévia dos holofotes pretendidos, uma coxia do teatro onde o indivíduo prepara-se para entrar em cena e, paradoxalmente, perder-se ao se desindividualizar.

Se, no teatro, o objetivo é a desvinculação do eu para a criação da personagem com auxílio de técnicas, no dia a dia nem sempre há a metamorfose racional do eu, ou seja, nem sempre o indivíduo percebe que se transforma em outro, apenas para representar socialmente. O rizoma, na metáfora teatral, se estende do camarim à coxia, sempre por trás das cortinas, análogo à figura do indivíduo antes de sair pela porta do quarto e encarar o mundo.

É diante do espelho que o indivíduo se percebe um animal imperfeito, sem Deus que o molde, sem armaduras que o definam. Ao perceber-se inacabado, tal indivíduo, imediatamente, forja o incômodo rizoma para que este o ligue não à sua fôrma natural, mas à outra espetacular que a sociedade cobra dele, à personagem criada e colada à sua face, aos seus órgãos, ao seu mundo.

O rizoma, desta forma, muda, seu destino: de ponto de intercessão entre o real e o real evitável, transforma-se em ponte entre o que se tem e o que se deseja. Devido a esta característica, o ser humano oculta em camadas subterrâneas seu eu a ponto de desconhecê-lo completamente.

Considerações Finais

Um dos objetivos deste trabalho era provar ser possível fazer uma relação entre as obras **Sociedade do Espetáculo**, de Guy Debord e a série *Black Mirror*, do produtor Charlie Brooker. Para tal, dividimos o trabalho em três capítulos, sendo um primeiro, a análise de duas temporadas; o segundo uma análise sobre o desejo como espetáculo; e o terceiro, uma análise sobre o espelho como um rizoma.

Por ser um trabalho interdisciplinar, utilizamos autores de diversos campos do conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a comunicação, entre outros.

No capítulo I, abordamos cada episódio sob uma perspectiva, tendo sempre em comum a ideia de espetáculo. Em *The National Anthem*, abordamos a alienação do espetáculo, o papel da mídia como instrumento de alienação, o papel do feminino na sociedade e o papel da arte em uma sociedade espetacularizada. Em *Fifteen Million Merits*, falamos sobre a cooptação do humano pelo espetáculo, a partir de Andy Warhol, que previu que todos iriam ser famosos por quinze minutos, debruçamo-nos sobre a questão dos *reality shows* e da busca idealizada pela fama. Falamos também sobre a produção do desejo em Deleuze e Guatari, da questão do trabalho no mundo capitalista, do homem enquanto instrumento de trabalho da indústria cultural e finalmente sobre espetáculo e arte. *The Entire History of you* centrou-se sobre a discussão do ciúme e das relações amorosas naquilo que Bauman chama de *Sociedade Líquida*. Foi traçado também um paralelo entre a personagem principal do episódio e as personagens Otelo, de Shakespeare e Bentinho, de Machado de Assis para refletir sobre a questão dos ciúmes. Em *White Christmas*, falamos do interesse *voyeurístico* acerca do espetáculo, sobre a comunicação gestual, sobre a tortura e o suicídio; fizemos, ainda, baseados em diversos filósofos, uma análise sobre a questão tempo. Ainda neste episódio, fizemos um paralelo com *To the see the Invisible Man*, da icônica série *Twilight Zone*, acerca da ideia de punição como isolamento social. Em *Be Right Back*, fizemos uma análise sobre o espetáculo, a morte e o luto, para tal, dividimos o capítulo nos estágios do luto, segundo Kubler-Ross, a saber: negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação. Falamos sobre como a morte é encarada nas redes

sociais, a mudança forçada que a morte proporciona aos que ainda vivem, ilustramos nossas palavras com pensamentos de diversos filósofos e também um trecho do filme **O sétimo Selo** de Ingmar Bergman, pensamos sobre os conceitos filosóficos de ser e o não-ser, falamos sobre simulacros e simulações e as imagens metafóricas de porão e sótão, além das imagens de subida e descida de escada presentes no episódio. *White Bear*, último episódio analisado por esta dissertação, deu-nos a oportunidade de refletir sobre a espetacularização da justiça. Para tal, discorreremos sobre a necessidade de o indivíduo deste começo de século gerar e consumir imagens, debatemos os conceitos de alienação e justiça, ponderamos sobre a ideia do panóptico digital e, finalmente, discorreremos sobre o conceito de vigiar e punir, usando como base deste debate o livro homônimo de Foucault.

No capítulo II, falamos do desejo como espetáculo e como as imagens estão ao serviço da mídia para o sagrado, seja ele no aspecto divino, ou no aspecto mercadológico. Analisamos peças publicitárias e reportagens para explicitar a construção de imagens no sentido de construir desejos que estimulem o consumo de produtos e heróis.

Como *Black Mirror* pode ser traduzido em português para *Espelho Negro*, no capítulo III, pensamos no espelho como um rizoma improvável e analisamos o espelho em diversas formas de cultura, tais como a literatura, com Machado de Assis; a poesia, com Arnaldo Antunes; o cinema, com **Star Wars** e **Cidadão Kane**; e a música, com Pink Floyd. Pensamos também no espelho, como um espetáculo.

Perguntávamo-nos, antes da pesquisa que resultou esta dissertação, se uma série como *Black Mirror* seria capaz de despertar as pessoas do sono alienante do espetáculo, mesmo inserida no chamado *showbiz*. Tínhamos, como falado anteriormente, duas hipóteses para tal questão: a) Por estar no *showbiz*, *Black Mirror* foi cooptado pelo sistema e desta forma é mais uma arma alienante que entretém, mas não tem poder de influenciar a busca por mudanças; b) ainda que esteja no *showbiz*, *Black Mirror* tem, em seu discurso, elementos que podem ser suficientes para, nas palavras de Deleuze e Guatarri, ser interpretado como máquina de guerra capaz de gerar fluxos descodificados que despertarão minorias.

Entendemos, após este trabalho que, embora tenha elementos fortes para gerar fluxos descodificadores em espectadores mais atentos, *Black Mirror* faz parte de algo maior e entretém e estimula as pessoas a continuarem eclipsadas pelo espetáculo, sentadas diante da televisão; caso contrário, se estimulasse e fizesse com que as pessoas saíssem de suas zonas de conforto e se retirassem da frente da televisão, não teria sido comprada pela Netflix.

Não podemos, entretanto, deixar de ressaltar o fato de que o roteiro e conteúdo da série seja muito rico, principalmente se comparado aos seus concorrentes no mercado de entretenimento. *Black Mirror* tem poder de encantar, entreter e, ao mesmo tempo, fazer refletir, ainda que a reflexão mais profunda seja feita apenas pelos espectadores mais atentos, e essa possibilidade de reflexão é, por si só, um grande mérito.

Por sua vez, toda a pesquisa que resultou nesta dissertação, corroborou nossa ideia da atualidade da obra de Guy Debord. Lançado em 1967, a obra se torna a cada dia mais relevante, para que possamos refletir e discutir sobre as implicações de nossas ações no mundo em que vivemos, e para que entendamos o espetáculo na sua plenitude, seja como força alienante, seja como máquina construtora de desejos, seja como fluxo de imagens que visa a gerar negócios, bem como a fortalecer os poderosos.

Concluimos este trabalho, como não poderia deixar de ser, com Debord (2016, p.25) que afirma: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem.”

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Cassia. **Mulheres estão apenas em 37% dos cargos em chefias de empresas**. O Globo. 05/03/2017. Disponível em <https://oglobo.globo.com/economia/mulheres-estao-em-apenas-37-dos-cargos-de-chefia-nas-empresas-21013908> Acessado em 31/10/2018.
- ALMENDRA, Pedro. **O lado negro é um truque de espelhos**. Revista eletrônica Amágama. 01/01/2018. em <https://www.revistaamalgama.com.br/01/2018/o-lado-negro-e-um-truque-de-espelhos/> acessado em 03.08.2018.
- AMARAL, Ludmila. **A internet sabe tudo sobre você**. Revista Istoé. Edição 2460. 03.02.2017. Disponível em <https://istoe.com.br/internet-sabe-tudo-de-voce/> Acessado em 22/10/2018.
- Andrews, Marc; Leeuwen, Matthijs Van; Baaren, Rick Van. **Persuasão na publicidade: 33 técnicas psicológicas de convencer**. São Paulo: Editora G. Gil, 2016.
- ARENDT, Hanna. **Eichmann em Jerusalém**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2013.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994.
- BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALLESTEROS, Anabel Bueno. **15 frases célebres de Andy Warholl, uma por cada minuto de fama**. El País. Cultura. 22/02/2012. Em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/19/cultura/1455880264_110675.html acessando em 14/10/2018.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz. 1986.

BICHO DE SETE CABEÇAS. Direção: Laíz Bodanski. Produção: Buriti Filmes, Gullane, Dezenove Som e Imagens e Fábrica Cinema. 2001.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Porto Alegre: Editora Globo. 1972.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar. 1997.

BRANDÃO e FELICIO. **De Cem anos de Solidão à Modernidade Líquida**. Universidade Federal de Campo Grande. Revista Letras Raras. Vol. 7. N. 2. 2018.

BRANDÃO e FELICIO. **De cem anos de solidão à modernidade líquida**. In **Imagem: Reflexo do mundo e do homem?** Embu-Guaçu: Lumen et Virtus. 2017.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. “*Techné*: Entre a arte e a técnica”. In **Revista Litteris** (n. 5). Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <http://docplayer.com.br/5047461-Techne-entre-a-arte-e-a-tecnica-antonio-jackson-de-souza-brandao-puc-sp-1.html> acessado em 04/08/2018

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. **Iconofotologia do Barroco alemão**. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-15122008-151940/es.php> acessado em 04/08/208.

BRANDÃO, Jack (Org). **Imagem: reflexo do mundo e do homem? Questões acerca de iconologia, iconografia e iconofotologia**. Embu Guaçu: Lumen et Virtus. 2017.

BRANDÃO, Jack. **A imagem como representação do mundo**. In **Imagem: Reflexo do mundo e do homem? Questões acerca de iconologia, inoconografia e iconofotologia**. Embu-Guaçu: *Lumen er Virtus*. 2017.

BRANDÃO, Jack. **Interdisciplinaridade: ousar e buscar o todo humano**. In: **Diálogos Interdisciplinares**. Embu-Guaçu: *Lumen er Virtus*. 2015

Brooker, Chalie. **The Dark side of our gadget addiction**. The Guardian, 01/12/2011. Em <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror> acessado em 03/08/2018.

CAFÉ FILOSÓFICO, Responsabilidade: uma virtude psíquica ou uma aquisição cultural? | Ivan Capelatto. **Produção: CPFL/TV Cultura. Abril de 2018**.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oy77qdXnWf4> acessado em 26/10/2018.

CALBUCCI, Eduardo; CALBUCCI, Rodrigo; ROCHA, Jucenir. **Sociologia: Conceitos e interação**. São Paulo: Leya, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento. 2013.rio

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena Editora. 2016.

CARROL, Lewis. **Alice através do espelho: e o que ela encontrou lá**. São Paulo: Editora Poetisa. 2015

CASSIANO, Marcella; FURLAN, Reinaldo. **O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise**. Psicologia e Sociedade. Vol. 25, n. 2. 2013

CHAGAS, Róbson Benedito. **Alice no País de Leminski**. Uniletras col. 28, n.1. Dez. 2006.

CONNELAN, Tom. **Nos bastidores da Disney**. São Paulo: Editora Saraiva. 1998.

CONSTANTINO, Rodrigo. **O herói Moro**. Revista Istoé ed. 2537. 03/04/2018. Disponível em <https://istoe.com.br/o-heroi-moro/> acessado em 05/08/2018.

COSTA, Célia. **Sérgio Moro escreveu textos motivacionais aos 17 anos? Nós checamos**. O Globo. É isso mesmo?. 23/05/2017. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/eissomesmo/post/sergio-moro-escreveu-texto-motivacional-aos-17-anos-nos-checamos.html> acessado em 05/08/2018.

DEARO, Guilherme. **Texto de Sérgio Moro é na verdade comercial da Coca-Cola**. Exame. Marketing. 23/05/2017. Disponível em <https://exame.abril.com.br/marketing/texto-sergio-moro-comercial-coca-cola/> acessado em 05/08/2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Imanência, uma vida....** Revista Limiar. Vol. 2 – número 4. 2º Semestre de Setembro de 2016. Disponível em http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr4/10_Gilles-Deleuze_Imanencia-uma-vida_trad-Sandro-Fornazari_Limiar_vol-2_nr-4_2sem-2015.pdf Acessado em 25/10/2018.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** vol. I. São Paulo: Editora 34. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Da semelhança a semelhança**. ALEA Vol. 13. N. 1. Jan. a Jun./2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

Discurso de Sócrates em sua defesa. Secretaria da Educação do Paraná. 02/06/2009. Disponível em

<http://filosofia.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=187&tit=hrefhttpfilosofia.seed.pr.gov.brmodulesnoticiasarticle.phpstoryid187Discurso-de-Socrates-em-sua-defesaa> Acessado em 26/10/2018.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas I. Da idade da pedra aos mistérios de Elêusis**. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva. 2016.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**. São Paulo: Ed. Da Unesp, 2002.

FELIPE, Marco Aurélio. **De volta aos clássicos: Cidadão Kane**. Substantivo Plural. 2017. Em <http://www.substantivoplural.com.br/92825-2/> acessado em 02.08.2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAUT, Michel. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2018.

FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FROMM, Erich. **Análise do Homem**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1983.

FROMM, Erich. **Ser ou ter?**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GALLO, Silvio. **Ética e Cidadania**. Campinas: Papiro, 1997.

GASPARI, Hélio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEDHIN, Rodrigo. **Black Mirror: Discutindo o hoje com histórias sobre o amanhã**. Gazeta do Povo. 05/11/2013. Em <https://www.gazetadopovo.com.br/manualdousuario/black-mirror/> Acessado em 12/10/2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A imagem como representação do mundo**. In **A imagem como representação do mundo**. In **Imagem: Reflexo do mundo e**

do homem? Questões acerca de iconologia, inoconografia e iconofotologia. Embu-Guaçu: *Lumen er Virtus*. 2017.

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **A poesia marginal.** 09/09/2018. disponível em <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/> acessado em 12/10/2018.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W.. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos.** Rio de Janeiro: Zahar. 1997.

<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2010/07/dead-set-2008/> acessado em 16/03/2018

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,agora-produzida-pela-netflix-black-mirror-volta-em-escala-maior,10000085194> acessado em 16/03/2018

<http://mol-tagge.blogspot.com.br/2010/11/arte-obra-de-arte-vaso-sanitario.html> acessado em 15/03/2018

<https://diversao.r7.com/o-vicio/star-wars-os-ultimos-jedi-diretor-revela-origem-da-cena-do-espelho-com-rey-03022018> acessado em 30/04/2018

<https://diversao.r7.com/o-vicio/star-wars-os-ultimos-jedi-diretor-revela-origem-da-cena-do-espelho-com-rey-03022018> acessado em 30/04/2018

<https://escolakids.uol.com.br/mimetismo.htm> acessado em 29/04/2018

https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Twilight_Zone acessado em 16/03/2018

https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Twilight_Zone acessado em 17/03/2018

<https://www.webartigos.com/artigos/analise-do-conto-o-espelho-de-machado-de-assis/119193/> acessado em 30/04/2018

HUME, David. **Da imortalidade da alma e outros textos póstumos.** Ijuí: Editora Unijuí. 2006.

IKEDA, Ana. **Mercado paralelo de perfis falsos no Facebook usa até foto de jovem morta.** UOL. 22/08/2013. Disponível em <https://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/22/mercado-paralelo-de-perfis-falsos-no-facebook-usa-ate-foto-de-jovem-morta.htm> acessado em 15/10/2018.

JAFFE, Lawrence W.. **Libertando o coração** – Espiritualidade e Psicologia Junguiana. São Paulo: Cultrix. 1990.

JALLEY, Émile. **A criança no espelho.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud. 2011.

- JENKIS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KAMPER, Dietmar. **Corpo**, in Biblioteca do CISC/PUC, São Paulo, 2006.
- KAMPER, Dietmar. **Estrutura temporal das imagens**, in Biblioteca do CISC/PUC, São Paulo, 2017.
- KANT, Emmanuel. **Crítica da Razão Pura**. Acrópolis. Domínio Público. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/kant/1781/mes/pura.pdf> Acessado em 22/10/2018.
- LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.
- LOVERA, Cleci Luisa e NOVARO, Arnaldo. **O diálogo como princípio filosófico**. Revista de Ciências Humanas. V. 4. N. 4. 2003.
- LUIZ, Ademir. **Cidadão Kane: cemitério de elefantes**. Revista Bula. Em <http://acervo.revistabula.com/posts/filmes/cidadao-kane-cemiterio-de-elefantes-> acessado em 02.08.2018.
- LUZ, Edla Maria Silveira e MORAES, Heloísa Juncklaus Preis. **Espetacularização e morte nas redes sociais**. Revista Criar Educação – UNESC. 2016. Disponível em <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/2897/2682> Acessado em 29/10/2018.
- MARÇAL, Jairo. (Org.). **Antologia de textos filosóficos**. Curitiba: SEED, 2009.
- MATOS, Olgária Chain Feres. **Ética e comunicação: o problema do visível**. Revista de Faculdade de Educação da UFG. v. 28. N. 1. 2003.
- MELANI, Ricardo. **Diálogo: primeiros estudos em filosofia**. São Paulo: Moderna. 2013.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Publicações Com Quixote. 1978.
- MORISAWA, Mariane. **Agora produzida pela ‘Netflix’, Black Mirror volta em escala maior**. Estadão. Cultura. 29/10/2016. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,agora-produzida-pela-netflix-black-mirror-volta-em-escala-maior,10000085194> acessado em 12/10/2018.
- MOSCOVICI, Fela. **Desenvolvimento Interpessoal**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 2007.
- NASSER, Eduardo. **Nietzsche e a morte**. Cadernos de Filosofia Alemã. N. 11. Jan-Jun 2008. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64790/67407> Acessado em 26/10/2018.

NETO, Amador Ribeiro. **Poesia Marginal Antologia Poética**. Geração Mimeógrafo anos 1970. Universidade Federal da Paraíba. S/d. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/dlcv/contents/documentos/banco-de-textos/amadorrnetoorgantpoesia-marginal.pdf> acessado em 12/10/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Editora Schwarcz. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia Ciência**. Lisboa: Editora Guimarães. 2000.

NOGUEIRA, Sérgio. **Conheça o significado da palavra 'palíndromo'**. Site *Dicas de Português*. 17/12/2013. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/manualdousuario/black-mirror/> . Acessado em 12/10/2018.

O Abecedário de Gilles Deleuze, transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos, S/A, S/D. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> acessado em 04/08/2018.

O Abecedário de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse, Paris. 1994.

O que são cookies e como eles podem me prejudicar. UOL. Segurança UOL. 26/06/2013. <https://seguranca.uol.com.br/antivirus/dicas/curiosidades/o-que-sao-cookies-e-como-eles-podem-me-prejudicar.html#rmcl> . acessado em 22/10/2018.

ONARI, Pedro. **O luto na estratégia da saúde da família – Caso complexo 7 – Samuel**. UNIFESP, s/d. Disponível em https://www.unasus.unifesp.br/biblioteca_virtual/esf/1/casos_complexos/Samuel/Complexo_07_Samuel_Luto.pdf acessado em 29/10/2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PLATÃO. **A república de Platão**. Guinsburg, J. (ORG). São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

QUEROL, Ricardo de. **Zigmunt Bauman: As redes sociais são uma armadilha**. El País. Cultura. 8/01/2016. Disponível em

https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/cultura/1451504427_675885.html

acessado em 25/10/2018.

ROSA, João Guimarães. **Discurso de Posse**. Academia Brasileira de Letras. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse> . Acessado em 29/10/2018.

S/A. **Sucesso de vendas de coletânea reafirma crescente interesse pelo poeta Paulo Leminski**. Jornal Zero Hora. Cultura e Lazer. 05/04/2013. Em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/04/sucesso-de-vendas-de-coletanea-reafirma-crescente-interesse-pelo-poeta-paulo-leminski-4097404.html> acessado em 12/10/2018.

SARAMAGO, José. **As intermitências da Morte**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2005

SARTRE. Jean-Paul. **O ser e o nada** – Ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Amor, Metafísica da Morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SEQUEIRA, Claudio Dantas. **Afinal, quem é o juiz Sérgio Moro?** Revista Istoé. 03/03/2015. Disponível em <http://www.tribunadainternet.com.br/afinal-quem-e-o-juiz-federal-sergio-moro/> acessado em 05/08/2018

Sergio Moro pode estar preparando um xeque-mate ao vivo. S/A. S/D. Blog PapoTv. Disponível em <https://www.papotv.com.br/posts/sergio-moro-pode-estar-preparando-um-xeque-mate-ao-vivo> acessado e 05/08/2018.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Porto Alegre: L&P Editores, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankestein ou o moderno Prometeu**. ePub. Disponível em <http://lelivros.love/book/frankestein-mary-shelley/> . Acessado em 28/10/2018.

SINGER, Peter. **Ética Prática**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Filosofia. S/a.

SOUZA, Cristiane Aquino de. **A desigualdade de gênero no pensamento de Rousseau**. Revista Novos Estudos Jurídicos – Eletrônica, Vol. 20 – n.1 – JAN-ABR 2015

SPINOLA. Siomara Sodré. **Filosofia leituras, conceitos e interação**. São Paulo: Leya, 2013.

TIBURI, Marcia. **Pós-verdade e pós ética: uma reflexão sobre delírios, atos digitais e inveja**. In **Ética e pós verdade**. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2017.

TROPEIA, Evandro Rodrigo. **A persona e suas polaridades na concepção junguiana.** Instituto Freedom. 19/10/2006. Disponível em www.institutofreedom.com.br/blog/persona-e-suas-polaridades-na-concepção-junguiana Acessado em 31/10/2018.

ULPIANO, Claudio. **Acervo Cláudio Ulpiano.** 14/04/1994. Disponível em <https://acervoclaudioulpiano.com/2010/12/08/tempo-pensamento-e-liberdade/> acessado em 22/10/2018.

VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância.** Lisboa: Editora Relógio D'água. 2015.

WORMS, Frederic. **A concepção bergsoniana do tempo.** Revista Dois Pontos. V. I n. I. 2004.

XAVIER, Adilson. **Storitellyng.** Rio de Janeiro: Record. 2015.