

# **BLACK MIRROR: TÃO CONTRÁRIO A SI, É O MESMO AMOR?**

## **BLACK MIRROR: SO CONTRARY TO ITSELF, IS IT THE SAME LOVE?**

**Bruna Oliveira\***

<https://orcid.org/0000-0002-5505-4810>

Universidade Estadual de Feira de Santana

**Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes\*\***

<https://orcid.org/0000-0002-1329-0153>

Universidade Estadual de Feira de Santana

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar as representações amorosas na série *Black Mirror*. Pretende-se confrontar as representações do amor associado à dor, construídas historicamente ao longo do percurso literário, desde a Idade Média até o Romantismo, com as representações afetivas expostas nos episódios *Be Right Back* e *Hang the DJ*, em que se percebem diferenças nas representações em decorrência do uso dos meios tecnológicos para construir uma nova realidade amorosa, com os quais os personagens buscam evitar a dor e os incômodos dos relacionamentos, bem como a superação da perda e da consciência da morte.

**Palavras-chave:** O mito do amor-paixão. Representações amorosas. *Black Mirror*.

**Abstract:** The present paper seeks to analyze the amorous representations in the *Black Mirror* series. It is intended to confront the representations of love associated with pain, historically constructed along the literary path, from the Middle Ages to Romanticism, with the affective representations exposed in the episodes *Be Right Back* and *Hang the DJ*, in which differences in the representations are perceived as a result of using technological means to build a new loving reality, with which the characters seek to avoid the pain and discomfort of relationships, as well as overcoming loss and awareness of death.

**Keywords:** Love-passion myth. Love representation. *Black Mirror*.

---

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). E-mail: <brunabruuna@hotmail.com>.

\*\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e de Narrativas Modernas e Contemporâneas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL). E-mail: <allexleilla@gmail.com>.

## Amar: verbo intransitivo

Amor – uma pequena palavra que contém grandes histórias e diversas teorias a seu respeito. Mário de Andrade (1995) nomeou uma de suas obras como *Amar, verbo intransitivo*, no sentido de que, mesmo sendo considerado um verbo transitivo pela norma culta, ainda assim era um sentimento no sentido completo, que não precisa de mais informações ou complementos, sendo a mais pura emoção humana. No entanto, durante a história da humanidade, esse sentimento não parou de ser estudado, e as tentativas de compreendê-lo passaram por várias perspectivas: literária, artística, filosófica, psicológica, científica, metafísica, espiritual, cultural ou mitológica. Podemos abordar diferentes formas de representação do amor, que variam não apenas de uma época para outra, mas também dentro dos diversos caminhos teóricos e/ou artísticos.

Quando falamos de representações, entendemos que, de modo geral, esse termo é utilizado para designar como a arte se apodera do real e o modifica. De modo geral, representar é presentificar uma falta, ou melhor, colocar uma coisa no lugar de outra que está ausente. Assim como na linguagem diária representamos, por meio dos signos e de muitas formas simbólicas, objetos, seres, lugares, sensações, pensamentos, presente, passado e futuro, os escritores e os artistas também materializam seus universos imaginários e suas subjetividades, em conflito ou em harmonia com o mundo.

Platão e Aristóteles, embora de maneiras distintas, trataram sobre a ideia da representação. Platão (1965, p. 154) considerava que a arte deveria reproduzir algo que existe no mundo sensível<sup>1</sup>, isto é, na realidade, e isso só teria utilidade se funcionasse como uma imitação verdadeira. Aristóteles (1973, p. 451), no entanto, entendia que a *mimesis* na obra de arte pode ocorrer tanto através da semelhança com a realidade quanto pelo seu afastamento, representando, assim, o que poderia acontecer, ou melhor, as possibilidades do real, e não apenas o que aconteceu. Para Gomes (2008):

A contribuição de Aristóteles levou, mais tarde, à criação do conceito de autonomia da *mimesis* literária, obtido a partir de uma ideia de que a realidade artística é construída por uma linguagem semanticamente autônoma em relação ao mundo em que vivemos; seus códigos, cenários, personagens, descrições, conflitos ideológicos etc., podem criar verdades a partir da representação de situações e seres irrealis, como acontecimentos fantásticos, lugares inexistentes, animais humanizados, pessoas metamorfoseadas, amores impossíveis etc. (GOMES, 2008, p. 23).

Esse jogo entre a realidade e a ficção, essa necessidade de complementar, modificar ou ressignificar o mundo pode ser sintetizado pelo conceito de Barthes (1992, p. 22), quando aborda as forças de liberdade presentes na linguagem literária. Para ele, a segunda força da literatura é a sua capacidade inesgotável de representar o real, sendo a primeira a *mathesis* — que é a capacidade de ensinar de forma assistemática — e a terceira, a *semiosis* — que diz respeito à explosão de imagens ou à pluralidade do signo linguístico. Segundo Barthes (1992), o real não

<sup>1</sup> Platão (1965) considerava que a arte reproduz algo que existe no mundo sensível ou mundo das cópias. Na visão hierárquica platônica, o mundo real ou sensível é onde vivemos, pois é nele que estão as cópias de tudo que existe na matriz ou mundo das ideias. Por essa razão, a arte imita ou reproduz um reflexo do ideal, aquilo que os sentidos dos artistas captam.

pode ser representado, mas apenas demonstrado. Os homens não se conformam com a distância entre o objeto e o que pode ser abarcado na linguagem e, por isso, produzem a literatura e as demais artes. Escrever, para Barthes (1992), é manipular realidades possíveis, não copiando nem imitando, mas criando um jogo tenso entre vida (mundo concreto, vivido, apreendido pelos sentidos) e cena (mundo inventado que suplementa e dialoga com o concreto).

Outros autores, como Erich Auerbach (1976), trabalharam o conceito de *mimesis* como modeladores de textos — e, portanto, de concepções — na cultura ocidental. Auerbach (1976) divide os escritores entre os que enxergam o que falta no mundo e aqueles que se orientam pelo excesso, teoria que pode ser vista no capítulo *A Cicatriz de Ulisses*, de sua obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, em que se contrapõem dois textos significativos da cultura ocidental: uma passagem bíblica acerca de Abraão, que é sensitiva, deixa lacunas que não podem ser supridas; e uma passagem da Odisseia, que se notabiliza pelo detalhamento exagerado. O autor mostra, por meio desses exemplos, duas diferentes tendências de *mimesis*, estabelecendo uma relação complexa entre a estética e o real. Essa relação aponta para a ideia de que toda forma de apreensão do mundo trabalha também aspectos conceituais de desejo e de realidade. Em outro capítulo, *Fortunata*, ele analisa recortes do evangelho de Matheus e fragmentos do *Satiricon*, de Petronônio, mostrando a obra literária como modelagem poética e narrativa, que se posiciona através da produção intensa de metáforas da realidade.

Nesse breve apanhado sobre a representação, tentamos apresentar pequenas amostras do vasto campo teórico acerca da capacidade mimética da literatura e das demais manifestações artísticas, uma vez que estamos analisando as relações amorosas, presentes nos episódios da série escolhida para este recorte, enquanto produto ou encenação que dialoga com o mundo. Esses diversos pensamentos servem para entendermos que *mimesis*, representação e encenação são conceitos complexos, retomados e rediscutidos no campo dos Estudos Literários. Por meio da leitura de episódios da série *Black Mirror*, refletimos acerca das representações amorosas relacionadas à dor, que foram construídas desde a Idade Média, com o amor cortês, e que, na representação contemporânea dos episódios da série, buscam uma tentativa de apagamento do sofrimento, mediante a exploração de suportes, aparatos e intervenções tecnológicas.

Comte-Sponville (1999), em seu livro *Pequeno tratado das grandes virtudes*, apresenta-nos três categorias em que o amor pode ser dividido. Essa divisão seria fruto da compreensão dos gregos, na qual o termo *Philia* denominava um amor entre iguais, isto é, uma relação afetiva em que os sujeitos não estavam em posições hierárquicas; *Ágape* seria o amor incondicional, equiparado ao santo amor de Jesus Cristo pela humanidade; e *Eros* define o amor-paixão, o amor da falta e da incompletude, que engendra o mito da procura pela alma gêmea ou pelo par perfeito, única instância capaz de nos trazer a felicidade. Essa última forma de amor traz em sua concepção a hierarquia entre os sujeitos, uma vez que o amante está em posição de inferioridade: nele falta aquilo que só o amado possui.

Poderíamos pensar que a vivência da forma *Eros* levaria à complementação, isto é, que o amado completaria o amante e ambos alcançariam à perfeição. No entanto, as representações do amor-paixão multiplicam imagens e discursos de incompletude. Tanto a correspondência de sua intensidade é rara, quanto a realização do enlace é impossível, porque a paixão se dilui com a convivência dos amantes ou é projetada em outro objeto, levando, quase sempre, à noção de inacabado, imperfeito, faltante. Sobre essa definição de amor, incompleto e, por isso, muitas vezes, doloroso, traçaremos nossa análise.

## O fogo que arde e não se vê

*O banquete*, de Platão (1972), datado por volta de 380 a.C., discute a ideia do amor-paixão, também denominado de *Eros*, apresentando algumas possíveis formas de compreendê-lo. Uma dessas maneiras ou um desses conceitos é defendido por Aristófanes, em um discurso conhecido comumente como mito do andrógino. Segundo Aristófanes, no princípio de tudo, cada ser humano era constituído de forma completa, possuía um aspecto esférico e poderia ser classificado em três tipos: o macho, que possuía suas duas partes do sexo masculino; a fêmea, cujas duas partes eram do sexo feminino; e o andrógino, que possuía uma metade do sexo masculino e outra do sexo feminino. Certa feita, esses seres rebelaram-se e tentaram escalar o céu para destronar os deuses. Zeus, irado com a audácia dos humanos, partiu-os ao meio, sendo que cada uma de suas partes fora lançada em locais distintos. Desde então, a saga dos homens é baseada na procura incessante da sua outra parte, não parando de desejar o todo que uma vez o formou. Em tese, somente quando essa busca é completada é que se experimenta a felicidade e se compreende o significado maior da vida. Enquanto a busca ainda não se concretiza, há sempre a caminhada esperançosa pela ideia de encontrar sua outra metade em algum lugar.

Na mitologia, encontramos algumas versões para o mito de Eros, sendo uma delas recuperada pela fala de Sócrates, em *O banquete* (PLATÃO, 1972). Segundo ele, uma mulher chamada Diotima lhe ensinou acerca da natureza paradoxal de Eros: sendo filho de Pênia (deusa da penúria) e de Poros (deus da riqueza), Eros é a união de opostos, o mensageiro de mundos contraditórios. Em outras palavras, é o “[...] fogo que arde sem se ver, a ferida que dói e não se sente, o contentamento descontente [...]”, servidão e vitória, “[...] tão contrário a si é o mesmo amor”, conforme eternizou, séculos depois, o famoso soneto de Camões (1980).

Para os gregos, Eros é geralmente representado com asas e segurando um arco e flecha, semelhante a um anjo ou a uma criança alada. Acredita-se que ele seria o responsável pela inflamação do desejo sexual nos amantes. Com o passar do tempo, a percepção de Eros na cultura ocidental foi se alterando, muitas vezes sendo atrelada a um jovem robusto. Na arte romana, Eros passou a ser representado como o cupido com suas flechas – o travesso bebê, que voava por toda a parte, atingia deuses e mortais e fazia com que eles se apaixonassem. A forte construção das flechas ficou enraizada no imaginário ocidental, atrelando, muitas vezes, o amor à dor de flechadas no coração e ao conseqüente sofrimento oriundo dessa fisgada.

Estreitando um pouco mais o nosso recorte, passemos para a visão do amor na Idade Média. Nesse período, o amor-paixão é comumente ligado à dor e à impossibilidade de ser vivido. Dessa forma, as representações constroem o amor cortês. Entendemos que desde a Idade Média, o amor cortês já trazia o entrelaçamento entre Eros e Thanatos — a pulsão de morte —, indicando que, ao longo da história literária ocidental, o sofrimento no amor será mais cultuado do que a tranquilidade ou a felicidade, e a dor estaria sempre presente. Para muitos estudiosos que discutem esse tema, o marco para a compreensão da valorização do mito Eros-paixão está no século XI e XII, naquilo que se chama de extrato da lírica provençal, no amor cortês, pois é nesse período que a impossibilidade amorosa, simbolizada pelo mito de Eros, é cultuada como o sentido maior ou a verdade única na vida dos amantes. Mesmo tendo consciência de que Eros ou o amor-paixão não podia ser realizado, essa modalidade de afeto é alvo de um desejo insano de homens e mulheres — insano porque impossível e, no entanto, perseguido pelos amantes.

No caso das Cantigas de Amor, cantava-se um amor não correspondido. Nas Cantigas de Amigo, um amor que, embora pudesse ser correspondido, sofria um obstáculo que afastava, fisicamente, os enamorados. Em ambos os casos, o amor não realizado era cantado sempre estabelecendo uma relação com a dor. Para essa representação, deu-se o nome de amor cortês.

José D'Assunção Barros (2011) traça um panorama geral sobre o contexto histórico-social em que surge o amor cortês, destacando fenômenos como o cenário de guerra ocasionado pelas Cruzadas, abrindo espaço para a movimentação humana; o renascimento urbano e comercial no século XII, que renovou o contato do homem europeu com a cultura clássica, por meio da popularização de autores como Platão ou os neoplatônicos que estariam relacionados, mesmo de forma problemática, à concepção do amor cortês. Segundo Barros (2011):

Basta lembrar as concepções platônicas do amor registradas em *O Banquete* para compreender por que esta interrelação encontrou um campo tão fértil, chegando a vulgarizar a expressão “amor platônico” como representativa de uma concepção idealizada do amor que também se mostra nos modelos da cortesia. (BARROS, 2011, p. 213).

As novas formas de civilidade e de religiosidade, “[...] que vão da prática religiosa encaminhada pelas ordens mendicantes até a heresia cátara violentamente reprimida no início do século XIII” (BARROS, 2011, p. 196), também são elencadas como parte da conjuntura do amor cortês. Além do contexto, também é destacado que essa paixão poderia ser vista tanto nas poesias trovadorescas, nos romances cortesies, quanto na própria vida de tais trovadores. Essas histórias das vidas dos trovadores possuíam uma estreita relação entre amor e morte, além de serem verdadeiros exemplos de amores dolorosos e assustadoramente trágicos. Um exemplo disso é Guilhem de Capestanh. Em uma das versões da referida história, o trovador se apaixona pela esposa de senhor feudal que, ao descobrir que o bardo fazia composições para ela, manda que o matem e que lhe retirem o coração. O senhor ordena que os servos preparem o coração do trovador e sirvam para a esposa, sem que esta saiba. Ao fim do jantar, o senhor feudal revela a origem da comida, ao passo que sua esposa se suicida. É possível encontrarmos outras histórias de trovadores com o mesmo cunho e com a mesma temática: o amor levado às últimas consequências e que termina por arremessar seus envolvidos nos braços da morte (SPINA, 1956).

No filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), de Peter Greenaway, há uma atualização dessa trágica história medieval, através de um deslocamento do papel da mulher que, de vítima, passa a algoz do marido. O filme traz a relação problemática do ladrão Albert com sua esposa, que almoçam com muita frequência em um restaurante chique. A esposa, cansada das crueldades do marido, inicia um romance com um leitor, cliente assíduo do estabelecimento. O marido descobre a traição e tortura o amante de sua esposa até a morte. Ao contrário da narrativa medieval, no entanto, o sádico esposo também é punido: a mulher manda o cozinheiro assar o amante morto e, em uma das cenas de maior impacto do cinema inglês, o corpo é servido com legumes e temperos, enquanto, com uma arma apontada para a cabeça de Albert, a mulher se vinga, obrigando-o a comer o pênis do amante assassinado. Apesar desse final demolidor, o filme não nos livra de relacionar a paixão e a vivência do desejo com a dor e o sofrimento.

Em *História do amor no Ocidente*, Rougemont (1988) toma como base o mito de Tristão e Isolda, para destacar os elos que unem amor e dor, em uma relação complicada e cheia de empecilhos:

Paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, desde o amavam amare de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo. É um segredo cuja confissão o Ocidente jamais tolerou e não cessou de recalcar — de preservar! (ROUGEMONT, 1988, p. 44).

Com o Romantismo, a representação de Eros liga-se de modo substancial ao sofrimento, e o investimento no desejo obstaculizado é uma constante. Nesse sentido, Eros ou amor-paixão é cultivado como o verdadeiro e único amor. Nesse período, por exemplo, é que se começa a utilizar comumente a imagem do coração como símbolo do amor e como órgão que filtraria todas as emoções do amante. Além disso, era comum, no Romantismo, frases que indicassem que o amor partiu corações (LOWEN, 1990).

É possível ainda citarmos outros exemplos dentro da história literária sobre o amor-paixão, em que o desejo ou a possibilidade de vivência erótica é vetada pela idealização de um Eros superior, acima das demandas do corpo. É o caso de *Os sofrimentos do jovem Werther* (lançado por volta de 1774), de Goethe (2001), livro que inaugura o Romantismo alemão. O personagem, dilacerado pelos obstáculos que o separam de Charlotte, suicida-se, sonhando ser possível encontrá-la em outro plano. Essa composição feita entre amor, êxtase da dor e aposta na morte ficou de tal forma cristalizada que Nádia Paulo Ferreira (1999), ao iniciar o seu artigo sobre o amor, *Quando se fala de amor, de amor se fala?*, recorre à narração de uma situação amorosa que, de tão clichê, pode ser atribuída a qualquer pessoa que já tenha tido contato com textos que trate sobre o amor, ou a qualquer pessoa que já tenha experimentado a sensação de estar apaixonado:

“Estou perdidamente apaixonada! Desejo-o mais do que tudo. Quero ofertar meu corpo, abandonar-me às delícias, ficar esquecida de mim e do mundo. Nossos corpos nus entrelaçados, gemem, estremece, gozam... Exaustos, entorpecidos adormecemos. Acordo. Sorrio por dentro. Vejo seu corpo estendido no sono e penso: Como eu te amo! Sinto um vazio no estômago. Quero despertá-lo, abraçá-lo, falar palavras que não sei, recomeçar tudo de novo.” Quem escreveu este fragmento? Eu, a autora deste artigo? Não. Qualquer pessoa que tenha experimentado a sensação evanescente do amor poderia tê-lo escrito. (FERREIRA, 1999, p. 35).

Envolver-se, conhecer, confiar e apaixonar-se são gradações de qualquer relação amorosa. Esses atos podem levar à perda do encanto pelo outro, a depender do grau de entrega e da maneira subjetiva de seus atores em lidar com o medo, a frustração, o abandono, a rejeição, a traição, entre outras consequências a que estão sujeitas as relações humanas.

Muitos autores destacam-se na literatura justamente por temperar suas representações acerca do amor de forma a aprofundar esses aspectos contraditórios e/ou trágicos. Segundo

Silva (2008, p. 785), o tema do amor sempre se faz presente e é constituído por uma força ambígua “[...] de presença e falta; possibilidade e impossibilidade; beleza e feiura; bondade e ódio; entrega e medo; avanço e recuo”. Na contemporaneidade, há muitos exemplos de textos literários, músicas, filmes, peças teatrais, entre outras manifestações artísticas, que investem na perspectiva dolorosa do amor-paixão, seja abordando suas questões iniciais — o flerte, a paquera, a preparação para os encontros, o frio na barriga dos enamorados —, seja discorrendo sobre o dia a dia dos amantes ou, ainda, mostrando as agruras de uma separação.

Das décadas de 1960 a 1990, Roberto Carlos foi um ícone da música popular brasileira que se consagrou com canções cujas letras apresentavam verdadeiras teses sobre o amor-paixão. Escritas em parceria com Erasmo Carlos, usando um tom coloquial, as letras fizeram circular todo um imaginário que misturava trovadorismo e romantismo, criando todo tipo de cena, desde aquelas em que os astros se tornavam *voyeurs* dos amantes, a exemplo de *Cavalgada* (2005), que descreve uma relação sexual (“Vou me agarrar aos seus cabelos/para não cair do seu galope [...] Estrelas mudam de lugar/chegam mais perto só para ver/e ainda brilham na manhã/depois do nosso amanhecer”) ou *Tudo para* (2005) (“E é tão grande o amor que a gente faz/que até os absurdos são reais/para o bairro e a cidade nessa hora tão feliz/e é tanto amor que para até o país”). Entretanto, a dupla também investiu em letras que traduzem as dores do amor não-correspondido, interrompido ou frustrado. Assim como nos anos de 1980, letristas como Cazusa, Renato Russo, Paula Toller e Herbert Vianna tomaram para si a tarefa de serem porta-vozes de sua geração, não apenas abordando questões de ordem social, cultural e política, mas, sobretudo, acerca do mito do grande amor.

Ademais, diversas obras cinematográficas trazem histórias dolorosas do amor-paixão, enfocando os obstáculos pelos quais os amantes passam — morte, falta de tempo, abandono, diferenças culturais, tragédia, incomunicabilidade ou ausência de transparência nos diálogos, entre outros —, a exemplo do clássico *E o vento levou* (1939), que, debaixo do pano de fundo de uma guerra, encena um dos clichês mais recorrentes da ideia do amor verdadeiro: a de que o seu par perfeito está o tempo inteiro do seu lado e, devido à cegueira da imaturidade, você não o vê. Outras películas com forte apelo dramático escolhem nuances diferentes da relação amorosa, mas sempre enfatizando Eros como o amor verdadeiro, enaltecendo a entrega dos amantes, como é o caso de *Casablanca* (1942), *Tarde demais para esquecer* (1957), *Uma linda mulher* (1990), *As pontes de Madison* (1995), *O paciente inglês* (1996), *Titanic* (1997), *Um lugar chamado Nothing Hill* (1999), *Um amor para recordar* (2002), *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), entre tantos outros.

No entanto, além de abordar o mito do amor-paixão como uma experiência única que traz o verdadeiro significado da existência humana, o cinema também vem investindo em uma linha de desconstrução desse mito, ora expondo sua fragilidade, como ocorre na trilogia *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr-do-sol* (2004) e *Antes da meia noite* (2013), ora trabalhando a ideia de que a tecnologia pode nos auxiliar tanto a viver esse amor-paixão, a exemplo de *Ela* (2013), de Spike Jonze, em que um homem encontra em um programa de computador seu par perfeito, bem como apontando para uma evolução tecnológica, que poderá apagar as dores incômodas dos relacionamentos amorosos, como ocorre em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004), de Michel Gondry.

Essas representações amorosas alteradas pelo uso da tecnologia nos interessam enquanto tendência discursiva para a análise do mito do amor na série *Black Mirror*, pois, nos episódios escolhidos aqui, a tecnologia aprofunda a lacuna entre o real e o idealizado, oferecendo aos amantes uma promessa de solução para o sofrimento do amor-paixão. O primeiro episódio, que integra a segunda temporada da série, *Be Right Back* (2013), e o quarto episódio, da quarta temporada, *Hang the DJ* (2017), derivam dessa linha discursiva acerca do amor-paixão, já abordada nos filmes citados.

## Representações do amor no futuro?

Lançada em 2011 e criada pelo escritor, produtor, roteirista, apresentador e comediante Charlie Brooker, *Black Mirror* se concentra em temas obscuros, alguns de tom satírico, que estão relacionados aos eternos problemas da humanidade, entre eles, a velha crença na vivência do amor-paixão como única forma de conhecer a verdade acerca da condição humana. Suas narrativas se desenvolvem a partir de episódios independentes, nos quais as histórias possuem personagens, cenários, início e fim distintos, não sendo necessário vermos o anterior para compreendermos a trama do episódio seguinte. Desse modo, a série se adapta ao proposto por Machado (2005, p. 84), “[...] em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática [...]”. A série antológica<sup>2</sup> foi transmitida pela primeira vez na emissora *Chanel 4*, sendo mais tarde, em 2015, comprada pela *Netflix*, passando a se tornar ainda mais popular.

*Black Mirror* explora amplamente quais seriam as consequências práticas, em um futuro bem próximo, de determinadas situações possibilitadas por um *software*, um aplicativo, entre outras facilidades tecnológicas, mas, curiosamente, segundo Martínez-Lucena e Barraycoa (2017), é uma das séries mais próximas da realidade, pois suas cenas vêm se tornando quase cotidianas na mentalidade de homens e mulheres contemporâneos. A inserção dos avanços tecnológicos no dia a dia de personagens que representam pessoas comuns faz com que as críticas feitas em cada episódio surjam como fachadas no coração do telespectador, lembrando-o do incômodo de refletir sobre as consequências possíveis do uso de aplicativos, redes sociais, programas de mapeamento e pesquisa, entre outras formas de identificação e controle de dados dos usuários. É possível nos reconhecermos, mesmo que não pessoalmente, mas como integrantes da humanidade, em cada episódio. A série britânica trabalha com arquétipos e estereótipos, o que amplia a percepção da nossa própria condição humana, mesmo tendo episódios mediados por uma tecnologia à que ainda não temos total acesso, mas que está, digamos, em desenvolvimento ou em vias de acontecer.

Sobre o conteúdo da série, o roteirista Charlie Brooker (2011) afirmou que todos os episódios tratavam do que vivemos agora e da forma que podemos estar vivendo daqui a dez minutos se formos desastrosos. Por isso, Lemos (2018) afirma, em seu livro *Isso (não) é muito Black Mirror*, que a série não chegava a discutir algo do futuro, mas, sim, abordar temas comuns,

<sup>2</sup> Entende-se por série antológica aquela que reúne episódios diferentes, que não possuem relação entre si. De acordo com Martínez-Lucena e Barraycoa (2017, n. p.), esse gênero antológico se tornou muito popular no começo do meio televisivo estadunidense, pois, por ser pouco extensos, não precisavam de continuções nem da atenção continuada dos telespectadores.

ainda envoltos em um clima de mistério e suspense, como amor, memória, morte e efemeridade, e muito velhos, por sinal, que fazem parte de todo um conjunto de agruras e complexidades que a humanidade ainda não conseguiu nem responder nem superar.

No episódio *Be Right Back*, acompanhamos a história de Martha (Hayley Atwell) e Ash (Domhnall Gleeson), um jovem casal que se muda para uma casa afastada no campo. Pouco tempo depois, Ash sofre um acidente e morre. O desespero de Martha por ter perdido o companheiro aumenta quando ela se descobre grávida, tendo de lidar com o fim de uma relação que foi atropelada pela fatalidade do destino. No velório de Ash, uma amiga de Martha decide apresentá-la a um programa, no qual é possível, por meio de dados, fotos e *cookies* recolhidos de plataformas, documentos e redes sociais de uma pessoa, simular uma cópia do seu falecido marido. Essa cópia possibilitaria que Martha pudesse conversar com ele. A princípio, a ideia foi rejeitada, mas a dificuldade da personagem em superar a perda do esposo faz com que ela recorra à plataforma digital, com o intuito de calar a dor que o luto precoce lhe causara. O sistema oferece à viúva uma versão *plus* que permite uma réplica do marido, um robô, com pele sintética, imitando o real, com a consciência virtual criada para reproduzir o que seria um Ash artificial. Martha compra a versão e aciona o robô, mas, ao contrário do êxtase que pensávamos que existiria ao reencontrar o esposo, o que vemos é uma tensão estabelecida entre o que Martha demanda e o que o robô pode oferecer. Suas ações são previsíveis e limitadas, não podendo surpreender ou mesmo improvisar diante de situações novas — como só é próprio da condição humana.

A relação com a imitação do esposo não surte o efeito esperado, revelando-se como deficiente, muito aquém do que seria na vida real. Martha não aceita aquele boneco como mecanismo de fuga ao luto, pois a artificialidade não é capaz de suprir as necessidades de uma relação a dois. Por isso, a personagem tranca o robô no porão, passando a só o ver de ano em ano, na data do aniversário do marido.

É possível percebermos que o episódio utiliza, frente à impossibilidade de continuar com a pessoa amada, o uso da tecnologia para conseguir dar continuidade ao relacionamento, apagando algo que é comum a todas as relações: a dor do fim, o luto da perda. O final desconfortável dos relacionamentos faz com que se busque, por meio da tecnologia, uma fuga ou camuflagem da realidade. O próprio episódio, no entanto, desencoraja o telespectador acerca dessa remediação, pois representa uma Martha que não consegue viver feliz com a imitação perfeita de seu amor. Nesse sentido, a série nos faz pensar que não há apagamento mágico para a dor da perda; devemos, antes, aprender a conviver com ela.

Para Freud (1996), em *Luto e Melancolia*, o sofrimento é caracterizado como a perda de um elo entre a pessoa e o seu objeto, que pode não se limitar apenas à morte, mas se estender a perdas significativas ao longo da vida. Para o autor, o processo de luto, mesmo que natural, afeta o sujeito, fazendo com que, durante o seu processo, ele se mantenha inibido para qualquer atividade que não se relacione com o objeto perdido. Isso pode ser percebido em Martha após a perda de Ash e na sua busca desesperada por tê-lo novamente. O processo de luto de Martha só acaba quando “[...] a realidade prevalece e quando, atingido certo grau de catexia, a libido é desligada e o ego se vê livre e desinibido outra vez” (CAVALCANTI; SAMCZUK; BONFIM, 2013, p. 96) — é o momento em que ela consegue se desprender da fantasia tecnológica de eternizar o parceiro e aceita a ideia da perda do marido, enxergando o robô como mera junção de

lembranças e idiossincrasias do ente querido. No episódio, percebemos que, mesmo tentando utilizar a máquina como saída para o não enfrentamento do luto, a solução tecnológica serviu muito mais como um balde de água fria, e a insatisfação oriunda dessa experiência força a personagem a resolver os conflitos da perda.

Em *Hang the DJ*, somos apresentados a Amy (Georgina Campbell) e a Frank (Joe Cole), que se conhecem por meio de um sistema virtual para relacionamentos. A exemplo de muitos aplicativos de paquera e relacionamentos amorosos que existem hoje em dia à disposição dos usuários (como o *Tinder*, *Badoo* e *Bumble*), o programa apresentado no episódio de *Black Mirror* é mais elaborado, pois, além de indicar com quem você deve sair, quanto tempo deve durar a relação e qual a pessoa que virá após, ele funciona por testagens, pois os enamorados vivenciam a relação a dois, durante um período pré-estabelecido, e essas experiências alimentam o programa, que, ao fim de um tempo, é capaz de indicar o seu par perfeito.

O episódio é construído com lacunas propositais que devem ser preenchidas pelo telespectador no decorrer do episódio. Segundo Mittell (2012), essas lacunas são comuns em uma narrativa de complexidade rebuscada, que precisa de um espectador atento para perceber a sinuosidade das cenas e dar sentido a elas.

A relação começa quando Amy e Frank se encontram em um restaurante, conversam e verificam que possuem muita afinidade, por isso decidem checar quanto tempo teriam juntos no aplicativo. Para a surpresa do casal, eles percebem que, mesmo gostando bastante da companhia do outro, teriam apenas poucas horas juntos. Decepcionados, Amy e Frank são obrigados a passar por outras combinações com outros pares, relações que duram alguns anos, insatisfatórias e pouco envolventes, até serem novamente unidos pelo sistema.

Temerosos pelo tempo que o aplicativo havia reservado para eles, no reencontro, o casal decide selar um acordo para não olhar o tempo que a relação duraria; isso faria com que eles aproveitassem e se entregassem de uma forma mais intensa. Frank, no entanto, arruína tudo ao checar no aplicativo, escondido de Amy, o tempo que teriam juntos. O relógio que marcava pouco mais de cinco anos começa a retroceder implacavelmente no momento em que Frank trai a confiança de Amy, deixando apenas poucas horas até que o casal tivesse que se separar novamente.

A situação encenada no episódio *Hang the DJ* remete às narrativas mitológicas que tratam sobre a confiança e a desobediência, como a de Orpheu e Eurídice ou a de Eros e Psiquê. Na história de Orpheu, após perder a sua amada, o músico decide ir buscá-la no reino dos mortos. Para que consiga trazê-la de volta, Orpheu precisava cumprir a única cláusula estabelecida: não olhar para trás, até que estivessem, ele e Eurídice, sob a luz do sol e fora do reino de Hades. Orpheu, no entanto, invadido pela dúvida de saber se era mesmo a amada que o seguia, olha por um breve instante para trás, perdendo Eurídice novamente. Essa tragédia lembra, também, o episódio do Gênesis, da Bíblia, quando a mulher de Ló desobedece a ordem dos anjos de não olhar para trás e vira uma estátua de sal. Eros e Psiquê trazem uma narrativa semelhante. Casada com Eros, o deus do amor, Psiquê tinha como condição e prova de amor nunca olhar o rosto do marido. Todavia, tomada pela curiosidade, ela espera que Eros durma para poder olhar o seu rosto. Eros descobre que a esposa quebrou a promessa e os dois se separam.

A proibição de olhar está relacionada à confiança cega, visto que, no amor-paixão, não haveria espaço para a dúvida, a desconfiança, a traição, pois isso leva a um tipo de racionalidade cujo espaço não está previsto nesse tipo de entrega amorosa. No episódio *Hang the DJ*, depois

de Frank descumprir a promessa à Amy, o casal decide se rebelar contra o sistema limitante e continuar juntos, mesmo após o término do tempo definido no aplicativo. É nesse momento que fica claro para os telespectadores que os personagens estão vivendo em duas realidades distintas. Durante boa parte da narrativa, somos apresentados à realidade do *sistema*, como se fosse a mesma vivida pelos personagens, enquanto eles estão vivendo uma simulação onde situações são forçadas justamente para que lutem e mostrem a força do desejo de estar juntos, mesmo com as interferências tecnológicas. Nesse sentido, o episódio traz a realidade dentro da realidade, em um jogo de questionamentos múltiplos da própria possibilidade de representar.

O episódio faz uma analogia aos aplicativos modernos que calculam o grau de compatibilidade das pessoas, mas, sobretudo, faz uma reflexão sobre o desejo humano de burlar as sensações próprias das relações amorosas, que são incômodas e dolorosas — como o estranhamento dos primeiros encontros, a procura, muitas vezes, desgastante por uma pessoa agradável, as dúvidas sobre a entrega, o receio em prosseguir ou não com certos relacionamentos, as difíceis e dolorosas situações de abandono, as traições etc. No entanto, mais uma vez, a série enquadra a solução tecnológica como um problema que piora esse quadro, em vez de resolvê-lo.

No episódio *Hang the DJ*, somos expostos, também, a muitos detalhes que revelam o desejo dos personagens de não lidar com a dor da decepção, da diluição do encanto pelo outro, bem como com o medo da entrega e da perda. Os personagens utilizam, em todos os seus primeiros encontros, a mesma roupa, como forma de padronizar as primeiras impressões, já que eles podem ter vários encontros com pessoas distintas em um mesmo mês. Há todo um sistema preparado para minimizar o impacto e o incômodo dos encontros, desingularizando-os, para que se tornem eventos formais, facilitando aos usuários para que permaneçam em seus papéis de buscadores do par perfeito. Dessa forma, são conduzidos por carros iguais, em todas as situações, as casas onde vivem as experiências previamente estabelecidas são semelhantes entre si, e até mesmo as relações sexuais são captadas e processadas pelo sistema, a fim de prosseguir nas combinações futuras. Esse controle das emoções faz com que não haja surpresas, e, sobretudo, impede que o sujeito tenha lembranças sobre um parceiro específico, quer sejam amargas, quer sejam arrebatadoras, pois tanto os ambientes e as situações quanto os pares selecionados parecem iguais.

Quando o tempo determinado pelo aplicativo está prestes a se esgotar, os personagens precisam abandonar a casa em que estiveram juntos, diminuindo ou anulando as possibilidades de que um deles continue a sofrer e a lembrar do amante, como ocorre, muitas vezes, na vida real, em que a dor da separação é ativada na nossa memória diante de marcadores familiares. O ambiente criado pelo aplicativo constrói uma atmosfera asséptica, destinada a retirar os detalhes que poderiam, porventura, se tornar especiais. Assim sendo, a separação é amenizada, já que não há muito o que lembrar ou diferenciar de relações anteriores.

Essa discussão é analisada por Bauman (2004), que enfoca a busca da tecnologia como um recurso contemporâneo para o apagamento dos desconfortos das relações. De acordo com o autor:

Terminar quando se deseja — instantaneamente, sem confusão, sem avaliação de perdas e sem remorsos — é a principal vantagem do namoro pela internet. Reduzir riscos e, simultaneamente, evitar a perda de opções é o que restou de escolha racional num mundo de oportunidades fluidas, valores cambiantes e

regras instáveis. E o namoro pela internet, ao contrário da incômoda negociação de compromissos mútuos, se ajusta perfeitamente (ou quase) aos novos padrões de escolha racional. (BAUMAN, 2004, p. 61).

*Black Mirror* mantém uma constância ao tratar dos temas amorosos também em outros episódios, mesmo quando Eros-paixão não é abordado de forma central. Ainda assim, em não raras vezes, a série recorta elementos das redes sociais para nos fazer refletir sobre que tipo de negociação estamos pretendendo em nossas relações, de agora e futuras.

O recurso, por exemplo, de bloquear um perfil invasivo, comum a redes como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, foi expandido no episódio *White Christmas* (2014), que encena o sofrimento de um homem, impossibilitado de contatar a ex-esposa, por ter sido bloqueado por ela. Semelhante às redes sociais, a mulher de *White Christmas* bloqueia o parceiro, livrando-se do incômodo de ter que revelar a ele que está grávida de outro homem. Enquanto ela vive, o sujeito traído não pode vê-la, não pode falar com ela, nem com a suposta filha, pois o recurso promove um apagamento da imagem da pessoa, deixando o sujeito bloqueado diante de uma aleivosia branco-cinza, com a qual não pode interagir. Nesse episódio, há uma evolução desse recurso, pois até mesmo as fotos anteriores ao bloqueio adquirem uma macha cinza-esbranquiçada. No entanto, a série, mais uma vez, não corrobora esse procedimento; ao contrário, critica-o, mostrando que, ainda que não seja, pelo menos até agora, uma tecnologia possível, bloquear alguém pode levar a graus variados de injustiça, uma vez que, no episódio, é a vítima, o parceiro traído, quem é penalizado e impedido de saber a verdade acerca de seu relacionamento. A consequência do uso injusto da ferramenta leva o rapaz de vítima a algoz da suposta filha, que ele não sabia não ser sua biologicamente e a quem ele persegue durante anos, no afã de viver a experiência da paternidade, negada pela parceira que o bloqueou.

## Considerações finais

A estratégia de imaginar a evolução de um suporte, tecnologia ou recurso e, em seguida, apontar as consequências danosas de seu uso no mundo concreto, não é um elemento novo, ao contrário, faz parte da lógica de causa e consequência do processo imaginativo humano. Esse processo é explorado em muitas narrativas, como no romance *1984*, de George Orwell, ou em filmes como *Matrix*, de Lana e Lilly Wachowski, e *Minority report*, de Steven Spielberg. Todavia, o que nos chamou atenção, ao longo deste recorte, foi a impossibilidade de, mesmo com toda a tecnologia e os suportes mais avançados, o ser humano, representado nos episódios de *Black Mirror*, segue sem conseguir superar questões universais e trágicas, como a dor da perda, a transparência do diálogo nas relações, a responsabilidade sobre seus atos, a consciência da morte e da passagem inexorável do tempo.

Apagar a dor é, portanto, uma tarefa inglória dentro da perspectiva do amor-paixão, pois o substrato desse mito aponta, desde sempre, para uma relação intrínseca entre entrega e sofrimento. Esses episódios de *Black Mirror* refletem muito mais sobre a necessidade humana de perseguir, na contemporaneidade, relações pautadas no amor-Eros do que nas pseudos saídas ou no amparo que uma tecnologia avançada poderia proporcionar aos amantes.

## Referências

ANDRADE, M. de. **Amar, verbo intransitivo**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.

ANTES do amanhecer. Direção: Richard Linklater. Produção: Anne Walker-McBay. Intérpretes: Ethan Hawke, Julie Delpy, Adam Goldberg *et al.* Roteiro: Kim Krizan e Richard Linklater. EUA; Áustria; Suíça: Castle Rock Entertainment; Detour Filmproduction; Filmhaus Wien Universa Filmproduktions, 1995. 1 DVD (65 min).

ANTES do pôr-do-sol. Direção: Richard Linklater. Produção: Anne Walker-McBay. Intérpretes: Ethan Hawke, Julie Delpy, Albert Delpy *et al.* Roteiro: Ethan Hawke, Julie Delpy, Kim Krizan e Richard Linklater. EUA; França: Warner Independent Pictures (WIP); Castle Rock Entertainment; Detour Filmproduction, 2004. 1 DVD (80 min).

ANTES da meia noite. Direção: Richard Linklater. Produção: Christos V. Konstantakopoulos, Richard Linklater e Sara Woodhatch. Intérpretes: Ethan Hawke, Julie Delpy, Ariane Labeled *et al.* Roteiro: Ethan Hawke, Julie Delpy, Kim Krizan e Richard Linklater. EUA; Grécia: Sony Pictures Classics; Venture Forth; Castle Rock Entertainment, 2013. 1 DVD (109 min).

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. Tradução George Berbard Sperder. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARROS, J. D'A. Amor Cortês: suas origens e significados. **Raído**, Dourados, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BE Right Back. Direção: Owen Harris. Produção: Barney Reisz. Intérpretes: Hayley Atwell, Domhnall Gleeson, Claire Keelan e Sinead Matthews. Roteiro: Charlie Brooker. Reino Unido: Zeppotron; Channel 4; Gran Babieka, 2013. (44 min., Episódio 1, Temporada 2, Black Mirror).

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção: Michel Gondry. Produção: Anthony Bregman e Steve Golin. Intérpretes: Elijah Wood, Jim Carrey, Kate Winslet *et al.* Roteiro: Charlie Kaufman, Michel Gondry e Pierre Bismuth. EUA: Focus Features, 2004. 1 DVD (108 min).

BROOKER, C. Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. **The Guardian**, 1 dez. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>. Acesso em: 7 nov. 2018.

CAMÕES, L. V. **Lírica completa**. Organizado por M. de L. Saraiva. Lisboa: Casa da Moeda, 1980.

CAVALCANTI, A. K. S.; SAMCZUK, M. L.; BONFIM, T. E. O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. **Psicólogo Informação**, São Paulo, v. 17, n. 17. p. 87-105, jan./dez. 2013.

CAVALGADA. Intérprete: Roberto Carlos. Compositores: R. Carlos e E. Carlos. *In*: BOX para sempre 60, 70, 80 e 90. Intérprete: Roberto Carlos. [S. l.]: CBS, 2005. 1 CD, faixa 2.

COMTE-SPONVILLE, A. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

E O VENTO levou. Direção: George Cukor, Sam Wood e Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland *et al.* Roteiro: Ben Hecht, John Van Druten, Jo Swerling *et al.* EUA: Selznick International Pictures, 1939. 1 DVD (239 min).

ELA. Direção: Spike Jonze. Produção: Megan Ellison, Spike Jonze e Vincent Landay. Intérpretes: Amy Adams, Joaquin Phoenix, Olivia Wilde *et al.* Roteiro: Spike Jonze. EUA: Annapurna Pictures, 2013. 1 DVD (126 min).

FERREIRA, N. P. Quando se fala do amor, do amor se fala? *In*: David, S. N. (org.). **Ainda o Amor**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 35-58.

FREUD, S. Luto e Melancolia. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Edição Standar Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 170-195

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do Jovem Werther**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2001.

GOMES, A. L. B. **Infinitamente Pessoal**: as modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo. 2008. 285 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HANG the DJ. Direção: Tim Van Patten. Produção: Annabel Jones e Nick Pitt. Intérpretes: Georgina Campbell, Joe Cole, Gina Bramhill *et al.* Roteiro: Charlie Brooker. Reino Unido: Zepotron; Channel 4; Gran Babieka; Netflix, 2017. (51 min., Episódio 4, Temporada 4, Black Mirror).

LEMONS, A. **Isso (não) é muito Black Mirror**: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação. Salvador: Edufba, 2018.

LOWEN, A. **Amor, sexo e seu coração**. Tradução Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1990.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005.

MARTÍNEZ-LUCENA, J.; BARRAYCOA, J. **Black Mirror**: porvenir y tecnologia. Barcelona: UOC, 2017.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>

O COZINHEIRO, o ladrão, sua mulher e o amante. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: Helen Mirren, Michael Gambon, Richard Bohringer *et al.* Roteiro: Peter Greenaway. Reino Unido; Países Baixos; França: Allarts Cook; Erato Films, 1989. 1 DVD (124min).

PLATÃO. **A república**. Tradução J. Ginsburg. São Paulo: Difusão Europeia, 1965.

PLATÃO. **Diálogos**. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1972.

ROUGEMONT, D. de. **História do amor no Ocidente**. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

SILVA, C. S. O amor segundo Clarice Lispector. **Revista Interdisciplinar Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 18, n. 9/10, p. 785-797, set./out. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.18224/frag.v18i5.724>

SPINA, S. **Apresentação da lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

TUDO para. CARLOS, R. Intérprete: Roberto Carlos. Compositores: R. Carlos e E. Carlos. *In*: BOX Para sempre 60, 70, 80 e 90. Intérprete: Roberto Carlos. CBS, 2005. 1 CD, faixa 4.

WHITE Christmas. Direção: Carl Tibbetts. Produção: Barney Reisz. Intérpretes: Jon Hamm, Rafe Spall, Oona Chaplin *et al.* Roteiro: Carl Tibbetts. Reino Unido: Zeppotron; Channel 4; Gran Babieka, 2014. (74 min., Episódio 4, Temporada 2, Black Mirror).

*Recebido em: maio 2020.*

*Aceito em: jul. 2020.*